

Giovanni Piana

Un percorso attraverso i problemi
della filosofia della musica



2009

Questo testo è stato alla base di un seminario tenuto presso l'Università della Calabria il giorno 11 dicembre 2008 per il ciclo "Ai margini dell'estetica" organizzato a cura di Silvia Vizzardelli e Carlo Serra nel quadro delle attività del Colloquio Permanente di Estetica.

1.

Desidero anzitutto ringraziare tutti voi che siete venuti a questo incontro e che vi accingete ad un paziente e spero generoso ascolto. Un ringraziamento particolare va a tutti i colleghi di questo Dipartimento, agli amici che hanno voluto invitarmi qui sottraendomi alle mie meditative solitudini e facendomi ancora una volta rivivere la bella atmosfera che si respira nell'Università di Calabria e, in particolare, nel Dipartimento di Filosofia. Lo voglio dire rivolgendomi soprattutto agli studenti più giovani qui presenti: alla fortuna di compiere i vostri studi in una Università bellissima dal punto di vista architettonico e magnificamente ambientata nei declivi collinari che circondano la città di Cosenza, se ne aggiunge un'altra: non pensate che ovunque, nelle Università italiane, si avverta percettibilmente, come accade qui, un'atmosfera di dialogo e di dibattito sereno e spregiudicato dei docenti tra loro e tra docenti e studenti, al cui centro stanno gli argomenti filosofici che rappresentano la passione che tutti ci unisce. Quest'atmosfera non nasce da sola, ma deve essere ricercata e perseguita e di essa tutti noi, aspiranti alla filosofia, abbiamo bisogno come l'aria che ci circonda.

In questo spirito è certamente nato il Colloquio Permanente di Estetica ed il ciclo di conversazioni a cui quella odierna fornisce il primo avvio. Essa ha per oggetto la filosofia della musica, ed altre ne seguiranno nella cornice del titolo "Ai confini dell'estetica".

Proprio da questo titolo generale vorrei prendere le mosse.

"Ai confini dell'estetica" può avere più di un significato. Si può pensare, ad esempio, a qualcosa che sta dentro l'estetica, ma anche ai suoi margini, e che di qui guarda un poco al di là di essa.

Credo intanto che la musica in genere sia ai margini di molte cose in un senso un po' particolare: pensiamo alla ricchezza dei modi in cui essa può essere impiegata e di conseguenza alla ricchezza delle relazioni che essa intrattiene con le altre arti; oppure ai rapporti interni che lungo l'intero corso della sua storia intercorrono con la teoria e la metodologia della conoscenza, con le teorie aritmetiche e più in generale matematico-formali.

La riflessione sulla musica appartiene certamente all'estetica, ma per certi versi – così almeno io credo – con delle *inquietudini* più accentuate, rispetto alle altre arti, proprio per via di quegli aspetti

sfuggenti, che la trascinano verso territori differenti, ora in posizione eminente, ora marginale, oppure che la sospingono al di là dell'estetica stessa verso i campi della teoria della conoscenza e della filosofia in genere.

Di queste inquietudini approfittano ampiamente anche le pratiche musicali, in particolare in tempi recenti: per illustrarle si potrebbe estendere a piacere il discorso, ma attirerò ora la vostra attenzione soprattutto sul modo in cui taluni musicisti giocano spesso in modo assai accorto ed efficace sul rapporto con il teatro, che è già esso stesso punto di incontro di momenti artistici differenti. In realtà non penso qui tanto al caso ovvio del melodramma, quando piuttosto ad un concetto di *teatralità e spettacolarità* più ampio che comincia già con la semplice esecuzione di un brano musicale in un concerto: tale esecuzione, da parte di un pianista, di un violinista, di un'orchestra intera, ha un carattere fortemente "spettacolare".

Si va al concerto non solo per ascoltare la musica, ma per vederla. Si vogliono vedere le mani di un pianista, la sua mimica visiva, i suoi gesti. La musica tende ad essere *teatrale* per il semplice fatto di essere eseguita.

Su questo tema si potrebbe intrattenersi a lungo proprio facendo riferimento ai modi svariatissimi, e con valenze di senso spesso assai differenti, secondo cui molti compositori novecenteschi hanno tratto profitto da questa possibilità, talora dettagliando in partitura gesti e comportamenti all'esecutore che ne ampliavano il raggio di azione.

Molti anni fa ero stato colpito dall'ascolto radiofonico di un brano per arpa dell'autore francese Georges Aperghis in cui l'arpista interloquiva e rideva in alcuni momenti dello sviluppo del brano, con un risultato assai gradevole. Non potevo sapere, come so invece ora avendo visto la partitura messa a disposizione dallo stesso Aperghis nel suo sito Internet (<http://www.aperghis.com>), che la situazione era ancora più complessa. Il titolo del brano, che è del 1982, è infatti "*Fidélité pour harpiste seule regardée par un homme*", e lo spartito si apre con una dettagliata descrizione del comportamento dell'uomo con il quale l'arpista entra in scena mano nella mano, e che andrà a sedersi un poco più lontano e "sembrerà ascoltare restando indecifrabile per tutto il brano. E non la guarderà mai". In

partitura i momenti del riso dell'arpista sono naturalmente chiaramente contrassegnati:

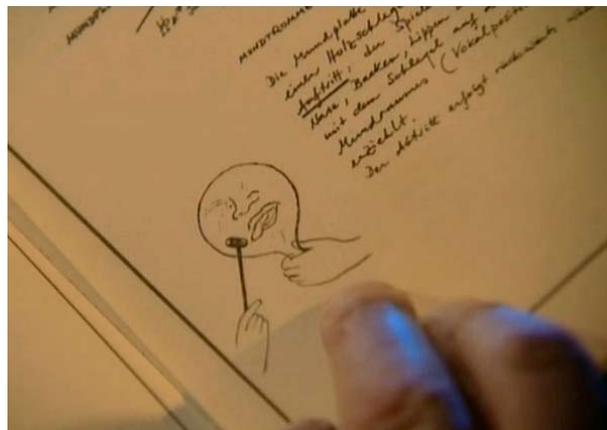
The image shows a musical score for a harp. It consists of three staves: a vocal line at the top, a harp line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has two instances of the word "(rire)" in parentheses, indicating moments of laughter. The lyrics "ray - on - nin - te" are written below the vocal line. The harp line features a series of chords and arpeggios, and the bass line provides a rhythmic accompaniment.

In tempi più recenti lo stesso autore ha prodotto un *Chaperon Rouge* che è un brano strumentale, ma gli esecutori mimano il racconto in modo da fondere musica e azione scenica in una unità strettissima. In un caso come questo siamo vicinissimi allo spettacolo vero e proprio.



Negli eventi proposti da Mauricio Kagel all'azione mimata si uniscono spesso incrementi di senso ricercati con vari mezzi – talora ad

esempio facendo riferimento alla forma degli strumenti ed ai possibili riferimenti simbolici di quella forma, talaltra mettendo in questione il concetto stesso di strumento attraverso l'invenzione di strumenti alquanto particolari, ad esempio un foglio di plexiglas accostato alla bocca e picchiato con un martelletto – tutto accuratamente disegnato in partitura – nel quale il suono cambia a secondo del modo di aprire la bocca e di stringere i denti: uno strumento percussivo di nuovo genere una parte del quale – la cassa di risonanza – è rappresentata da una parte del corpo dello strumentista.



Ma si tratta di esempi tra mille e mille – tra i quali non bisognerà certo dimenticare la teatralizzazione musicale dello strumentista nel jazz. Nella musica di consumo poi l'elemento spettacolare

può diventare parossistico e sovrastare sul significato musicale. La “musica da vedere” sta poi al centro delle regie musicali–cinematografiche di Adrian Marthaler, nelle quali si mostra anche come si possa talora attraverso immagini realizzare vere e proprie analisi musicali dei brani, e non banali descrizioni esteriori. Oppure dare evidenza alla dimensione psicologica dell’ascolto, realizzare inserti ironici e tante altre cose ancora.

C’è spazio dunque per discorsi molto ampi. Tuttavia la ragione per cui richiamo l’attenzione su questi aspetti è ora un poco particolare. Ciò che mi interessa notare è che dove c’è musica, ci sono spesso anche altre cose, altri tipi di eventi. *La musica è fra essi*. Ma *dove* esattamente si trova? Di fronte a questa domanda potremmo provare qualche esitazione. Ed è questa esitazione che in fondo dà corpo a quella che ho chiamato le inquietudini della musica, alla sua irrequietezza – entrambe le parole evocano la mancanza di quiete.

Forse si potrebbe dire che la musica non conosce ancora bene il *luogo della sua quiete*, il suo *ubi consistam* – e questo *non* come una *circostanza provvisoria*, come una conoscenza che ora non c’è e prima o poi ci sarà, ma come *qualcosa che è ad essa coesistente*. Non sappiamo nemmeno bene quali siano i suoi strumenti, o quali potrebbero essere e se il violoncellista debba proprio soltanto stare al suo posto e non mettersi a danzare con il violoncello o l’arpista mettersi a ridere mentre suona. Certo, voi direte che anche un dipinto può essere qualcosa di molto vario, può essere fatto di colori, ma anche di pezzi di giornale, di tele variamente incollate l’una sull’altra: ma il punto è che fin dall’inizio si delimita uno spazio in cui rinchiuderlo e alla fine lo si appende in parete e se ne sta lì quieto quieto. Questa osservazione è un po’ troppo semplice, ma per il momento mi sembra che possa essere sommariamente accettata.

Un brano musicale si presenta fin dall’inizio come qualcosa che potrebbe improvvisamente cambiare. Anzitutto perché perché esso stesso è un processo: e come in ogni processo ad un brano musicale appartiene *l’attesa*, ma anche *la sorpresa*. E non è detto che le sorprese avvengano tutte dentro il brano come fatto uditivo, qualcosa di sorprendente potrebbe accadere anche al di fuori degli eventi sonori. Si cominciano ora a sentire le note di un flauto, e noi ci accingiamo all’ascolto; ma ecco che entra in scena una danzatrice.

Quelle stesse note sembrano assumere un senso che prima non avevano. Potremmo dire che il brano si trova ora in un altro luogo.

La musica è un'arte vagabonda, un'arte zingara. Ora se ne sta per conto proprio senza rispondere a nessuno – la musica basta a se stessa come Wittgenstein dice della logica; ora invece se ne va di qui o di là entrando nel paesaggio delle altre arti e girovagando fra esse. Proprio per via di questo girovagare talvolta il suo stare ai margini si ribalta in una sorta di singolare centralità. Dico questo non certo per ridare vita al vecchio discorso sulla gerarchia tra le arti, quanto piuttosto per richiamare l'attenzione sull'*importanza* che potrebbe rivestire una *riflessione filosofica* che abbia la musica come proprio oggetto.

2.

Qualcuno di voi forse si chiederà: c'è forse veramente bisogno di richiamare l'attenzione su questa importanza? Al giorno d'oggi forse non più – anche se non dobbiamo dimenticare che i conservatori restano istituzioni nettamente separate dall'Università – ed a mio avviso questo è un segnale di quanto poco sia apprezzato l'apporto *culturale* che la musica è in grado di produrre; e di quanto poco si sia coscienti dell'interazione tra la musica e le altre arti così fortemente attestata anche sul piano storico. Esistono dunque ancora delle remore e dei ritardi significativi; ma in ogni caso una trentina di anni fa le cose stavano assai peggio, per ragioni fortemente radicate nell'orizzonte filosofico–culturale di quei tempi che qui non sto nemmeno ad accennare.

Oggi le cose sono cambiate, si sono fatti congressi e convegni di argomento filosofico–musicale, si è ricominciato a studiare i grandi testi di teoria musicale, si sono istituiti insegnamenti specializzati, si sono scritti libri importanti. Credo che la presenza qui tra noi di Silvia Vizzardelli e di Carlo Serra attesti quanto profondo sia stato questo cambiamento.

Ma io vorrei confrontare quei tempi con i nostri, allo scopo di fornire alcune tracce per un percorso attraverso i problemi di una filosofia della musica, approfittando di questa occasione per ripensare *con voi alcuni momenti del mio personale percorso personale in questo campo*. Credo che riordinare un poco le idee serva anzitutto a

me, ma spero che possa offrire spunto di discussione e di riflessione critica anche per voi. La mia *Filosofia della musica* – che io sappia, unico testo in lingua italiana con questo titolo nel secolo XX – è del 1991. Essa iniziava con un paragrafo intitolato: *Considerazioni sulla musica del secolo scorso*. Intendevo naturalmente alludere al secolo che non era affatto ancora trascorso. Si trattava di una provocazione, naturalmente: come se si dicesse: guardiamo avanti, chiediamoci che cosa potrebbe accadere d’ora in poi; ma anche: possiamo porci questa domanda sul futuro della musica solo se poniamo un qualche punto fermo sul passato, *e soprattutto se consideriamo il passato veramente passato*.

Questa presa di posizione aveva varie implicazioni ma certamente intendeva anche aggredire la posizione di coloro che continuavano a parlare del “nuovo”, senza rendersi conto del fatto che ormai il “nuovo” in senso pregnante, il “nuovo” come tema della musica moderna, era già allora, e da tempo, acqua passata.

A mio avviso occorreva intanto cominciare a fare i conti sulla storia della musica novecentesca, sulle teorie o anche soltanto sui frammenti di teoria, sulle opinioni e sugli atteggiamenti da cui quella storia è permeata, cercando di scavare al di sotto e al di là degli schemi che erano stati su di essa sovrapposti: basti pensare agli schemi adorniani che tanta importanza hanno avuto nel deformare le vicende musicali del novecento. Ma non solo ad essi: anche al campo di idee e di opinioni formulate nel campo dell’“avanguardia” nella seconda metà del secolo. Anche quelle opinioni tendevano a trasformarsi in schematismi ed in dogmatismi che potevano rivelarsi degli ostacoli frapposti al libero sviluppo della creatività musicale. Era dunque necessario un profondo riesame.

Nel quadro di questo riesame emerge nitida l’idea che gli elementi teorici enunciati esplicitamente oppure soltanto impliciti nella pratica musicale e di qui direttamente esplicitabili, in parte riguardavano le vicende musicali del novecento, ma in parte mettevano in questione il concetto stesso di musica, lo rendevano problematico come forse non lo era mai stato prima.

Era come se l’irrequietezza, nel senso in cui ne abbiamo parlato poco fa come una proprietà della musica in genere, fosse diventata consapevole *ed anzi fosse diventata essa stessa oggetto di sperimentazio-*

ne. Questa circostanza apriva al filosofo la possibilità di una riflessione a tutto campo. Quelle *considerazioni sulla musica del secolo scorso* finivano con l'aver una portata introduttiva rispetto ad un discorso che poteva immergersi, come è vocazione primaria della filosofia, in una trama tutta – o quasi tutta – “concettuale”, lasciando da parte il dettaglio storico e l'elemento narrativo.

Quel mio libro si presenta infatti come una sorta di trattato che tenta di essere bene ordinato, chiaramente suddiviso in quattro grandi sezioni, ciascuna dedicato ai temi riferibili alla musica di ogni tempo: *materia, tempo, spazio, simbolo*. Si tratta di quattro grandi temi filosofici che potrebbero ben figurare in un trattato di metafisica. Chi avesse avuto occasione di leggere questo libro o anche soltanto di prenderlo fra le mani avrà notato che l'esemplificazione musicale concreta è veramente ridotta al minimo e dalle sue pagine non è facile desumere se vi siano preferenze verso questo o quello stile musicale particolare del presente o del passato. Il suo scopo principale è infatti quello di tracciare almeno una trama su cui poter tessere le problematiche musicali più generali.

3.

Ora, come in alcuni vecchi film, sullo schermo che sta dietro le mie spalle, appare la scritta “Vent'anni dopo”. Dal 1991 al 2008 vi è qualche anno di meno, ma naturalmente l'opera del '91 ha avuto una gestazione precedente abbastanza lunga. Vent'anni dopo, e forse più, e quindi molto recentemente ho redatto un volume intitolato *Barlumi per una filosofia della musica*. Naturalmente alcuni amici hanno manifestato una certa sorpresa per questo titolo: prima scrivi un libro che, in qualche modo, rammenta un trattato, e poi dei modesti “Barlumi per...”: come se ti muovessi ancora *al lume di candela*, come se tu stessi ancora brancolando nel buio.

Che io stia ancora brancolando nel buio, questo è abbastanza vero. Sorgono sempre nuovi problemi e nuovi dubbi sul modo in cui si sono affrontati i vecchi. Questi dubbi e queste perplessità pesano comunque sempre su ogni ricerca filosofica in corso. D'altra parte questo titolo non allude solo ad essi ma anche allo stile di questo testo che è fatto di frammenti, pensieri rapidi, analogie, citazioni di altri autori, talora commentate, talaltra no. E vi sono natural-

mente dei motivi che mi hanno spinto a raccogliere in questo modo un materiale tanto disparato. Si trattava intanto di ribadire le tematiche della *Filosofia della musica*, ma anche di arricchirle secondo varie direzioni. Occorreva in particolare dare spazio a discussioni che restavano sottintese con un certo danno per un'effettiva comprensione.

Di fronte a questi compiti, che avrebbero potuto estendersi a vista d'occhio, mi è sembrato giusto lasciare le cose ad uno stato relativamente grezzo, proponendo suggerimenti e spunti, piuttosto che tentare nuovamente un'esposizione organica. Ho pensato che in questo modo avrei potuto dire più cose proprio per via di una forma spesso assai sintetica e talvolta quasi aforistica; ed anche azzardare più facilmente opinioni un poco imprudenti ed a volte impudenti senza darsi la cura e la pena di appoggiarle su solidi e dotti sostegni. Nei confronti del lettore credo che la comprensione risulti più intuitiva ed immediata ed inoltre che egli sia stimolato nel corso della lettura a raccogliere questi spunti, a discuterli, a svilupparli per conto proprio.

A questo lavoro accenneremo ancora al termine di questo intervento. Per il momento vorrei solo sottolineare che, nonostante questa scelta di stile, continua piacermi un pensiero fortemente organizzato. In altre parole, ho una certa nostalgia per il "sistema filosofico" – non esito a confessarlo. E lo confesso proprio all'inizio di questa mia ultima opera, insieme a poche altre affermazioni che vorrei riferire perché mi sembra che rendano abbastanza bene lo spirito del mio lavoro nel suo complesso.

Sotto il titolo: *Che cosa dovrebbe essere una filosofia della musica?* si dà questa prima semplice risposta:

"Una *filosofia della musica* dovrebbe aspirare ad essere anche un'*introduzione alla musica*" (p.3)

Mi piacerebbe richiamare fortemente la vostra attenzione sul senso di questa affermazione.

Essa vorrebbe suggerire che una filosofia della musica non dovrebbe essere anzitutto un'opera dotta, dedicata per così dire agli "studiosi del ramo" che alla musica, si immagina, sono già stati in-

trodotti, ma dovrebbe invece servire ad aprire il campo della musica stessa. Le argomentazioni e le discussioni che una filosofia della musica inevitabilmente contiene dovrebbero stimolare ad un interesse direttamente musicale. Fingendo una possibile prefazione ad una filosofia della musica subito dopo si dice:

“In una prefazione ad una filosofia della musica si potrebbe scrivere così: “Il compito di questo libro potrà ritenersi raggiunto se tu, o lettore, al suo termine, ti sentirai tentato di entrare nel merito di un’opera musicale. Se vorrai sapere altre cose oltre quelle che sapevi già o che in qualche modo hai potuto apprendere di qui. E se sarai tentato ad ascoltare tipi di musiche che non fanno parte del tuo orizzonte culturale e delle tue abitudini di ascolto, oppure se ti sembrerà di dover riascoltare brani musicali che già ben conosci con nuovi interrogativi”.

Qui invece l’accento cade sullo stimolo ad un approfondimento a cui una riflessione filosofica sulla musica deve indurre – così come ad un rinnovamento dell’interesse verso la musica che riguardi le nostre conoscenze abituali ma che sappia estendersi anche al di là di esse.

Quanto all’aspetto sistematico, ecco un’ultima citazione:

“Non è affatto il caso di guardare con sospetto i ‘sistemi filosofici’ del passato proprio perché essi non erano altro che modi, spesso mirabili, di realizzare quell’esigenza sistematica che fa parte del pensiero stesso. D’altra parte, scoprirai prima o poi che ogni sistema, considerato da vicino si frantuma in una infinità di problemi di dettaglio, e che autori che vengono lodati per la libertà intrinseca che sarebbe concessa da uno stile frammentario, nei mille e mille pensieri che propongono, hanno alcuni pochi pensieri fondamentali che formano i centri intorno a cui gravitano tutti gli altri. – Una filosofia della musica, come io la intendo, è tale quando trae il suo orientamento da presupposti filosofici di ordine generale”.

In queste affermazioni viene formulato un atteggiamento generale da cui avevo preso le mosse vent’anni fa, ma che condivido

ancora oggi.

In realtà si tratta di affermazioni piuttosto forti. Lo erano in particolare in un tempo in cui sembrava che, fin negli angoli più riposti, si fosse ormai diffuso e definitivamente affermato lo spirito di uno specialismo disciplinare scevro da intrusioni filosofiche. Finalmente! Ed invece ecco farsi avanti una filosofia della musica che in realtà pretende di avere carattere sistematico, che si rifiuta di utilizzare il plurale liberatorio “le musiche” – rimettendo ogni discorso all’etnologo, allo storico, all’analista esperto di *quel* determinato linguaggio, di quel determinato stile, mettendo l’accento proprio su una filosofia della musica al singolare, arrivando addirittura ad affermare che essa deve trarre il suo orientamento da presupposti filosofici di ordine generale.

Certamente, va subito detto che l’orizzonte fenomenologico nel quale mi muovo, ripensato alla luce di temi che derivano da Wittgenstein, è probabilmente sufficiente a segnalare che la sistematicità che si pretende è soprattutto l’unità di un punto di vista, l’assunzione di un’angolatura che invita a ricercare radici comuni. Alla base dell’esperienza musicale vi è l’esperienza umana in genere, ed in particolare l’esperienza percettiva e l’esperienza immaginativa con tutto il suo carico emotivo. Tutto ciò, come avevano ben visto e teorizzato in forme diverse Kant e Hume, non è privo di *regole*.

L’impostazione che io ho cercato di far valere è fondata proprio sull’idea della regola, e precisamente sull’idea dell’esistenza di regole di base, di regole che riguardano l’esperienza stessa. La pluralità dei giochi linguistici, nella musica, che è naturalmente un indiscutibile dato di fatto, deriva dalla possibilità di un impiego vario e mutevole delle *stesse* regole – questo è il punto importante che deve essere compreso a fondo. In queste regole di base, fondate nei caratteri interni degli eventi sonori, non vi sono né obblighi né divieti. Ma non vi è nessun percorso obbligato che porta da questi caratteri interni ad un determinato “gioco linguistico” della musica, non vi è nessun obbligo di esaltarli in questa o quella direzione simbolica – ed è sempre il musicista che decide che tipo di impiego fare, nel proprio gioco linguistico, di quelle regole di base che egli trova nella struttura stessa dell’universo sonoro. Ogni musicista potrebbe dire di sé: “Dal gioco con queste regole derivano le regole del mio gioco”.

4.

Ora la scritta sullo schermo che sta dietro le mie spalle diventa qualcosa di simile a: “In questi venti anni”... In questi venti anni ho cercato di dare sostanza a queste tesi generali, mostrando quali vie si potessero diramare da esse. All’opera del 1991 si può in realtà muovere l’obiezione di essere troppo astratta, di volare troppo alto rispetto alle vicende concrete della musica, tanto alto da perderle alla fine di vista. La musica come fatto storico concreto, come vivamente partecipe delle vicende della storia della cultura, sembrava essersi semplicemente dissolta o non avere alcuna rilevanza. Del resto essa muoveva da una polemica del tutto esplicita contro le considerazioni storicistiche e sociologizzanti dei fatti della musica, a cui conducevano in realtà vie diverse, non solo l’adornismo, ma anche le tendenze a riprendere in campo musicologico categorie e concetti tratti dalla linguistica, dalla semiologia, dall’antropologia.

Tuttavia, una volta assolto questo compito critico-polemico, mi è sembrato necessario mostrare come l’impostazione teorizzata a quel livello di astrazione non fosse affatto priva di strumenti capaci di ricondurci con i piedi in terra e di affrontare problematiche culturalmente rilevanti. Inoltre era necessario mostrare che cosa potesse accadere se, con l’orientamento generale proposto, si fosse entrati nel merito di questioni squisitamente tecniche.

Per quanto riguarda il primo aspetto, nel suo ambito ricade certamente il lavoro sulla metafisica della musica di Schopenhauer intitolato *Teoria del sogno e dramma musicale* (1997) così come quello su *Mondrian e la musica* (1995). Toccando il problema della musica in Schopenhauer, problema centrale nell’ambito della sua filosofia, ma che riveste una posizione importante all’interno della filosofia della musica in genere, si riesce a fornire nello stesso tempo *un esempio straordinario di interazione tra speculazione filosofica e creatività musicale* che chiama in causa un musicista che ha le dimensioni di Richard Wagner. Questa relazione ha dei caratteri speciali, raramente messi in rilievo: ho cercato di mostrare infatti come elementi nettamente schopenhaueriani si rivelino *prima* che Wagner conoscesse e leggesse gli scritti di Schopenhauer. A sua volta il musicista stesso si fa filosofo in uno scritto straordinariamente suggestivo dedicato ad una commemorazione di Beethoven (1870) che Wa-

gner stesso propone esplicitamente come uno scritto di filosofia della musica e nel quale egli approfitta genialmente di uno scritto schopenhaueriano sul sogno *che non ha nulla a che fare con la musica*. Ecco un bell'episodio di storia della musica e della filosofia della musica che peraltro ha la singolare caratteristica di non poter essere affrontato "carte alla mano" – ovvero attraverso una documentazione fattuale. Detto di passaggio, Schopenhauer non apprezzava affatto la musica di Wagner. Il grande pessimista (o creduto tale, in effetti io nutro qualche dubbio in proposito) – apprezzava invece un musicista che per tanti versi può rappresentare esemplarmente sul piano musicale la gioia di vivere, e cioè Rossini.

In *Mondrian e la musica* si parla di un pittore che può essere assunto come *simbolo della modernità* e del suo incontro con uno stile musicale che ha radici antiche, ma che è anch'esso fortemente rappresentativo dei tempi nuovi – alludo naturalmente al jazz. Tuttavia forse il dato più rilevante è la relazione tra Mondrian e Edgar Varèse, a sua volta grande messaggero del Novecento musicale. È un dato rilevante perché la pittura di Mondrian della fase matura è un'immagine di perfezione e di ordine – a cui il jazz non sembra troppo adattarsi, ed ancora meno sembra adattarsi la musica "rumoristica" di Varèse. Eppure Mondrian e Varèse hanno idee strettamente comuni su ciò che la musica del novecento dovrebbe essere – ci sono affermazioni atteggiamenti e prese di posizioni che sorprendono per la loro affinità. Anche in questo caso credo sia interessante precisare che non è documentato alcun incontro o scambio di opinioni tra i due artisti. Ciò mostra ancora una volta che non sempre e non necessariamente la trama dei rapporti storici si costruisce su puri e semplici dati di fatto, su influenze documentate di un autore sull'altro. La storia della cultura, e quindi la storia delle idee, hanno particolarità che non sempre vengono tenute nel debito conto. In un caso come questo credo che si debba attirare fortemente l'attenzione sulla *potenza dell'orizzonte storico comune*, perché è proprio questa potenza che si fa sentire in rapporto a progetti espressivi che si elaborano l'uno indipendentemente dall'altro e in ambiti artistici differenti.

5.

Sono venuti poi gli anni della Calabria – dalla fine del 1998 in poi. E qui, sotto questi magnifici cieli e sulle rive del mare ho avuto agio di sviluppare tematiche più direttamente connesse alla teoria della musica ed ai suoi aspetti più specifici, più particolari, prima ho parlato anche di *aspetti tecnici*.

Ho scritto così, fra le altre cose, un testo sulla nozione di *intervallo*, un'altro sulla tematica del *cromatismo*, un altro ancora sulle *origini della teoria della tonalità*. Si tratta in effetti di temi di carattere specialistico, e tuttavia sarebbe falso ritenere che in essi vengano in questione solo problemi particolari che possono interessare lo studioso ed il musicologo – ed assai poco il filosofo della musica, ed ancora meno l'appassionato ascoltatore.

In realtà, le cose stanno assai diversamente. Intanto vorrei farvi notare che l'intervallo – cioè quella “distanza” che vi è tra un suono più acuto ed un suono più grave – non non è una nozione speciale di questo o quello stile musicale. Suono e intervallo, è appena il caso di dirlo, fanno parte dei concetti generali della musica, oppure, come io non esito a dire, dell' “essenza” della musica. Se consideriamo concetto di cromatismo, ci rendiamo conto che spesso viene fatto passare o come un concetto inconsistente o come una sorta di stilema che è proprio di un determinato linguaggio. Niente di più falso. Basti notare che esso ha invece *ancora a che fare con il concetto di intervallo*, tanto da essere inscindibile da esso. Infatti si parla di cromatismo nella musica, detto in una parola, quando si è in presenza di sequenze di *piccoli intervalli*. E proprio una considerazione fenomenologicamente orientata deve subito mettere l'accento sul fatto che la differenza tra *grande* e *piccolo* intervallo, non è una differenza meramente oggettiva che riguarda la *quantità*, ma al contrario la *qualità sonora*, il modo ed il senso in cui la sequenza di suoni raggiunge il nostro udito. Dal punto di vista uditivo una sequenza di piccoli intervalli tende ad assumere la forma di *flusso sonoro*, tende quindi a presentarsi non più come una successione di note concepite come *chiodi piantati nello spazio sonoro*, ma come un *movimento* che ha del movimento la caratteristica fondamentale della *continuità*.

Nella problematica dell'intervallo e del cromatismo si prospetta dunque la grande differenza tra *discreto* e *continuo*. In questa op-

posizione possiamo quasi toccare con mano *le forti oscillazioni della musica tra ambiti apparentemente molto lontani tra loro*. Da un lato questa differenza ci porta sul terreno delle distinzioni aritmetiche e geometriche; dall'altro essa è decisiva per introdurre nozioni specificamente musicali, pensiamo alla nozione di melodia oppure alla problematica dell'ornamentazione. Inoltre essa è in se stessa ricchissima di valenze simboliche ed immaginative interne.

La verità è che ad un primo approccio a questi temi presuntivamente tecnici si apre un panorama inattesamente vasto che investe tutti i livelli e la ricchezza di relazioni di cui la musica è portatrice.

Per la nostra tradizione musicale, la discussione sull'intervallo comincia naturalmente nella filosofia greca: comincia con il primo pitagorismo e permane in tutta la tradizione pitagorica fino al pitagorismo platonizzante più tardo. Ma non è solo questo versante che viene toccato: il maggior teorico greco della musica è Aristosseno, e con questo nome entrano nella teoria musicale i grandi insegnamenti di Aristotele. Vengono così messi in questione gli orientamenti fondamentali della filosofia greca.

Non meno importanti sono gli intrecci con la speculazione aritmetica e geometrica: la teoria musicale greca dell'intervallo di origine pitagorica, essenzialmente fondata sull'idea del rapporto numerico, fu stimolo e fondamento della teoria delle proporzioni.

A partire di qui l'argomento deborda da ogni lato: non vi è solo l'intervallo *intellettualizzato* nel rapporto numerico, ma l'intervallo *concretamente percepito* che in nessun caso viene colto come un rapporto tra due numeri, ma piuttosto come una *distanza tra due punti*, forse anche come un *vuoto* tra essi; oppure come un segmento che li collega o li separa. L'intervallo concretamente percepito è poi – come del resto la percezione in genere – ricco di immaginazione. L'astratta differenza tra discreto e continuo, tra numero naturale e numero reale, riportata alla concretezza del piano uditivo, scivola sul piano inclinato dell'immaginazione.

Vi prego ora di tendere l'orecchio: non udite forse risuonare di lontano un suono simile a quello di un oboe? Forse il suono dell'*aulós* dei greci era più simile all'oboe che al flauto. Ora lo udiamo distintamente e siamo attratti dalla sua morbidezza, dalla sua fluidità acquorea, dalla sua sensuale mollezza, dal trapassare delle note l'una

nell'altra in modo continuo. La percezione fantasizza in quel suono e attraverso questa fantasia raggiunge il mito: ora udiamo anche i suoni netti e decisi, che spaccano il capello in quattro, della cetra: sotto quell'albero laggiù, si svolge la gara tra Marsia ed Apollo. Questa gara, che la tradizione spesso presenta come una gara tra grecità e barbarie, tra cultura ctonia e cultura solare, è invece una gara tutta interna al senso della grecità, è la rappresentazione plastica e musicale di un conflitto che sta dentro di essa. Al frigio Marsia si contrappone Apollo – certo, divinità solare portatore non solo della luce sulla terra, ma anche della luce della ragione. Ma forse qualcuno di voi rammenterà che Apollo era protettore di Troia, e Troia si trova in Frigia, nella patria di Marsia. E che la pizia delfica formulava i suoi vaticini assisa su un manto di serpente.

Ecco che la cultura greca in alcuni suoi contorni e conflitti essenziali balza in primo piano proprio a partire da considerazioni musicali, addirittura a partire da questione tecniche sull'intervallo – anzi potremmo dire ancora di più: a partire da queste considerazioni vediamo da una nuova e inattesa angolatura la cultura greca nel suo insieme.

Mentre Apollo scende dall'Olimpo, procedendo agilmente, a grandi passi”, “avvolto da una luce fulgente” “e la sua cetra sotto il plettro d'oro, dà un suono meraviglioso” gli dei dell'Olimpo, come sempre assisi in un sontuoso e divino convito, balzano in piedi prorompendo in un grande canto, e “le Grazie dalle belle trecce, e le Ore serene, e Armonia, ed Ebe, e la figlia di Zeus Afrodite, danzano tenendosi l'una all'altra per mano; e fra loro canta..., stupenda nella figura, Artemide arciera..” Negli *Inni omerici* (a cura di F. Cássola, III. Inno ad Apollo, Milano, 1994, p. 125), da cui ho tratto queste citazioni vi è anche un inno a Pan – divinità “dal piede caprino, bicorni, amante del clamore”: una figura di Marsia, dunque – il quale “talora, al tramonto, solitario tornando dalla caccia, suona modulando con la siringa una musica serena; non riuscirebbe a superarlo nella melodia l'uccello che tra il fogliame della primavera ricca di fiori effonde il suo lamento, e intona un canto dolce come il miele. Con lui allora le ninfe montane dalla limpida voce girando con rapido batter di piedi presso la sorgente dalle acque cupe cantano, e l'eco geme intorno alla vetta del monte” (ivi, XIX, p. 367).

Forse i nostri insegnanti di greco di un tempo, del resto spesso assai volenterosi, ci hanno tolto qualcosa quando ci hanno tenuto nascosto che, come dicono ancora gli inni omerici, “Cantano gli dei beati e il vasto Olimpo”.

6.

All’inizio di questo mio intervento si era parlato della musica del secolo scorso e vorrei riparlare ancora con riferimento ad alcune cose dette nel mio ultimo lavoro terminato nel 2007. Nei *Barlumi per una filosofia della musica* si può leggere:

“La musica del novecento nel suo insieme è una *festosa esplosione delle possibilità della musica*, è una straordinaria *fiesta del suono*” (p. 224).

Le immagini talora parlano più di molti discorsi e possono essere simili ai lampi, dopo i quali torna immediatamente il buio, ma che almeno per un istante hanno illuminato il paesaggio, e lo hanno illuminato tutto intero. A me sembra che parlare di “fiesta del suono”, di “festosa esplosione delle possibilità della musica” sia un modo appropriato per cogliere lo spirito della musica del novecento nel suo insieme, senza distinzione di stili, di scuole, di scelte espressive. Proprio soltanto nel secolo da poco trascorso le tensioni espressive seguendo mille vie anche molto differenti si sono orientate ad una esplorazione del mondo sonoro nella sua totalità e nella sua globalità.

Non si è trattato solo di mettere in questione il linguaggio della tonalità; anzi, si può dire che questa messa in questione possa essere considerata come una delle tante vie all’interno di un movimento di riappropriazione musicale che riguarda l’intero universo sonoro. Diventano oggetto di interesse musicale i rumori della città e della campagna, il canto degli uccelli, lo scrosciare della pioggia o lo scorrere dei ruscelli. Gli strumenti della nostra antica tradizione a loro volta vengono considerati secondo una nuova luce, si esplorano nuove possibilità di emissione del suono, nuove tecniche per il loro impiego. Cresce inoltre l’interesse per gli strumenti di altre tradizioni culturali e per gli strumenti della musica popolare sotto ogni cielo. Strumenti che avevano una portata marginale – pensate alle

percussioni nell'orchestra classica – assumono una nuova importanza.

A questa festa straordinaria non partecipano soltanto natura e cultura; in primo piano vi è anche la scienza e la tecnica. L'acustica fa passi giganteschi e li fa insieme al progredire degli apparati di elaborazione e di produzione elettronica – eccoci dunque a quelle meraviglie che sono i sintetizzatori. Nello stesso tempo si perfezionano sempre più gli strumenti informatici per il dominio di questi apparati; ed anzi lo strumento informatico tende a sostituire, per ciò che concerne la sintesi del suono, i sintetizzatori *hardware* di una volta. Infine si ha uno straordinario perfezionamento delle tecniche di registrazione e di campionamento del suono, che possono naturalmente essere applicate anche alla voce ed agli strumenti tradizionali con risultati fino a poco tempo fa letteralmente impensabili.

Si tratta di un processo che ha investito sia la musica da concerto che la musica da consumo. Ed anzi per molti versi la musica da consumo ha anticipato la musica da concerto – ad esempio, nell'elettronica applicata agli strumenti. Penso agli organi hammond, alla chitarra elettrica, ai sintetizzatori a tastiera.

È come se ad una tavola poveramente imbandita, anche se assai bene ordinata, comparissero all'improvviso delle nuove e ricche portate – e la festa che cominciava a languire, si ravvivasse e riprendesse con una vivacità straordinaria.

Una festa del suono – abbiamo detto. *Una festosa esplosione delle possibilità della musica.*

Sarebbe tuttavia un errore, ed un errore che a mio parere si continua a commettere, il ritenere che questa festosità sia spensierata. Dobbiamo invece subito aggiungere che essa è tormentata e controversa.

Vorrei quasi dire che quella inquietudine della musica di cui abbiamo parlato a suo tempo viene manifestata in modi diversi in tutto il corso del Novecento dai suoi tre attori principali: l'ascoltatore, l'interprete, il compositore.

L'ascoltatore ai tempi del novecento storico protestava vivacemente. Oggi l'ascoltatore non protesta più, qualunque cosa gli si faccia sentire; e tuttavia il dubbio, resta – un dubbio che è diventato taciturno. Il pubblico si tiene per sé il proprio dissenso; oppure si trova nella situazione imbarazzante di non sapere esattamente se

consente o se dissente.

Anche l'interprete è talora disorientato. Ciò è dovuto per lo più al fatto a cui alludevo in precedenza: gli strumenti di antica tradizione sono trattati secondo pratiche del tutto inconsuete, spesso estranee, sto per dire, alla loro natura. Anzi lo dico senz'altro. Ogni strumento, per il modo in cui è fatto, per la sua forma, per il modo in cui emette il suono, ha una sua *psicologia*, un suo *carattere*. Beninteso questa psicologia ora può piegare in una direzione ora nell'altra e quindi proporre "caratteri" anche molto differenti. Ma fino a che punto queste possibilità possono essere ampliate e quest'arco di diverse "psicologie" può essere esteso? Fino a che punto può resistere l'idea stessa del "suonare uno strumento" di fronte a quella del puro e semplice "produrre suoni attraverso uno strumento"? I due concetti non sono affatto equivalenti. E forse anche si dovrebbe riflettere su quanto si indebolisca il concetto di interpretazione quando vengono richieste (beninteso, del tutto legittimamente da parte del compositore) pratiche che sono contrarie alla sua natura.

L'estetica musicale ha spesso trattato il problema dell'interpretazione. Non so invece se esista una discussione che riguardi la possibile *caduta* del concetto di interpretazione in quello della semplice *abilità nel produrre suoni*. Questo problema non si pone per la musica del passato, si pone invece nettamente per una parte della musica novecentesca.

Un rapporto controverso vi è anche nei confronti del passato musicale. Il mutamento di atteggiamento nei confronti del suono, l'enfasi posta sul timbro, l'ostracismo nei confronti dell'elemento melodico che sembra talvolta essere la logica conseguenza di questa enfasi vuole indubbiamente promuovere *un rinnovamento radicale*, una sorta di ritorno alle origini pre-musicali, alla gioventù della musica, dove un linguaggio musicale forse non c'è ancora, ma il mondo sonoro è già là. Questo ritorno alle origini è, a mio avviso, un motivo assai importante e significativo – rappresenta la *tabula rasa* che anche la riflessione filosofica sulla musica deve fare. E tuttavia tanto più questo tema si fa sentire, tanto più si avverte *il peso del passato*: lo si avverte sia nei momenti più aspri della sua denuncia e del suo rifiuto, sia quando il musicista sente, al contrario, la necessità di legittimare le sue "audacie sonore" pretendendo legami con

elementi della tradizione antica, che si rivelano in realtà spesso assai fragili ed a volte puramente pretestuosi.

“Nella musica novecentesca vi è un richiamo alla gioventù della musica, ma esso avviene certamente nella piena consapevolezza di una tradizione plurimillenaria, cosicché la sua conflittualità interna è leggibile anche come una conflittualità che oscilla tra i poli della gioventù e della vecchiaia. Nel tema del nuovo, così ribadito, si risente il mito della *fontana della giovinezza*, ma intorno ad essa si aggirano, come è giusto che sia, soltanto dei *vecchi decrepiti*” (ivi).

In realtà oggi vi è la tendenza a dimenticare il fatto che elementi di conflitto sono seminati lungo tutta la storia della musica del secolo scorso, che in essa vi è invece la consapevolezza di una problematicità profonda. Erano i tempi, e parlo di una cinquantina di anni fa, in cui si parlava anche di “musica sperimentale” e questo senso dell’esperimento, della prova era particolarmente vivo, soprattutto nell’ambito della musica elettronica, nonostante la povertà dei mezzi di allora e la difficoltà di manovrarli.

Povertà di mezzi ed entusiasmo nella sperimentazione. Rammento ancora che in una trasmissione radiofonica per mostrare quali meraviglie si potessero ottenere dalle nuove tecnologie una persona particolarmente autorevole in questo campo proponeva all’ascolto un capriccio di Paganini eseguito a rovescio – cioè dalla fine all’inizio – servendosi dei famosi “beep”.

Ma quel che mi preme sottolineare di più ora è che la piena consapevolezza che ciò che si andava facendo fosse un “esperimento” poneva il *dubbio* non solo dalla parte dell’ascoltatore o dell’interprete ma anche da quella del compositore. *Si sapeva di sperimentare l’irrequietezza della musica divenuta consapevole.*

Ai nostri giorni mi sembra che si stia attraversando un periodo di incertezza, di esitazione. Talvolta sembra farsi avanti un atteggiamento nei confronti della musica della seconda metà del secolo scorso che tende a considerare queste prove come modelli, se non addirittura come capolavori inauditi. All’*Experimentum* è subentrato il *Monumentum*, e si gioca a confondere tra l’importanza storica e il valore musicale. Questo atteggiamento a me sembra implicare una deformazione che riguarda la musica del passato recente, ma anche un orientamento intellettuale che può diventare di ostacolo alla

creatività musicale.

Analogamente è singolare lo spostamento di accento che è avvenuto in rapporto alle nuove possibilità aperte dai progressi della produzione tecnica del suono. Nell'indagare in questa direzione mi sono reso conto, debbo dire, con una certa meraviglia, che anche da parte di musicisti che alla fine fanno ampio uso del calcolatore, vi sia comunque una sorta di ritegno e di sospettoso timore nell'affidarsi "troppo" ad esso.

Gli antichi entusiasmi si sono spenti, e questo è singolare perché solo ai nostri giorni le scoperte di una cinquantina di anni fa possono dare veramente i loro frutti. La mia impressione è che vi sia tra i musicisti chi dichiara già finita un'era che è appena cominciata.

Io sono invece in grado di entusiasarmi di fronte a semplici esempi dimostrativi di ciò che sanno fare gli strumenti "virtuali" assai più di quanto mi entusiasmasse molti anni fa sentire i *beep* di un capriccio di Paganini suonato al contrario. Ritengo che le possibilità aperte dall'impiego a fondo di questi nuovi mezzi, secondo le loro peculiarità e specificità, siano uno straordinario incentivo all'immaginazione musicale.

E così mi sembra assai positivo che proprio ai giorni nostri stia *ritornando il dubbio*: esso fa parte degli insegnamenti più importanti della pratica musicale novecentesca. Ciò significa in particolare la caduta dei dogmatismi nei quali la vecchia avanguardia era finita anch'essa con il ricadere – oggi è diffusa la consapevolezza che ciascuno debba e possa fare la musica che vuole senza alcuna remora. Di conseguenza prima o poi l'ascoltatore riprenderà appieno i propri diritti di primario partecipante delle vicende della musica.

Certamente, tutti sappiamo che l'ascolto non è solo vincolato all'abitudine, come per lo più si lamentava in passato, ma che esso può essere manipolato, che i mezzi di comunicazione di massa sono in grado di frastornare la capacità di giudizio – rischio ancora maggiore! Ma questo rischio deve essere corso. Ed io sono convinto che, alla fine, la cultura autentica vinca sempre.

Giovanni Piana