



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA
INDIRIZZO: FILOSOFIA TEORETICA E PRATICA
CICLO XXV

WITTGENSTEIN E HANSLICK. PER UNA VALUTAZIONE DEL FORMALISMO MUSICALE

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Giovanni Fiaschi

Coordinatore d'indirizzo: Ch.ma Prof.ssa Francesca Menegoni

Supervisore: Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Dottoranda: Alessandra Brusadin

Abstract

Obiettivo del presente lavoro è offrire una valutazione del formalismo musicale, così come è stato concepito da Eduard Hanslick nel *Bello musicale*, a partire dalle riflessioni sull'estetica e sulla musica di Ludwig Wittgenstein. Dopo una breve ricostruzione della storia del concetto di musica assoluta e del contesto storico-estetico in cui questo ha avuto origine – vale a dire l'estetica romantica della musica, rappresentata ai suoi esordi da autori come Wilhelm Heinrich Wackenroder, E. T. A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer – viene proposta una definizione di formalismo in linea con le tesi contenute nel trattato di Hanslick. A partire da questa formulazione viene avviato un confronto fra la visione della musica hanslickiana e le riflessioni sulla musica e, in generale, sull'estetica di Wittgenstein, con riguardo tanto agli scritti della prima fase della produzione del filosofo – in particolare il *Tractatus logico-philosophicus* – quanto agli scritti della seconda fase – nello specifico le *Ricerche filosofiche* e le *Lezioni sull'estetica*. Le considerazioni sulle corrispondenze e divergenze che si possono scorgere fra il pensiero di Hanslick e quello di Wittgenstein aprono la discussione a una valutazione della plausibilità della dicotomia formalismo-antiformalismo e, in particolare, a una riflessione sulla direzione verso la quale l'estetica dovrebbe tendere per essere un momento di effettiva comprensione delle opere d'arte e del nostro rapporto con esse.

Abstract

The present work aims at providing an evaluation of musical formalism, as it was intended by Eduard Hanslick in his treatise *On the Musically Beautiful*, in the light of Ludwig Wittgenstein's remarks on aesthetics and music. After a short historical introduction concerning the origins of the concept of absolute music within the framework of Romantic aesthetics and the writings of authors such as Wilhelm Heinrich Wackenroder, E. T. A. Hoffmann and Arthur Schopenhauer, I suggest a definition of formalism on the basis of Hanslick's account of music. I compare, then, Hanslick's view on music with Wittgenstein's reflections on music and aesthetics, referring to both Wittgenstein's early philosophy – especially to the *Tractatus Logico-Philosophicus* – and to the later writings – namely to the *Philosophical Investigations* and the *Lectures on Aesthetics*. The outcome of the comparison between Hanslick's and Wittgenstein's views on music leads the discussion to an evaluation of the plausibility of the dichotomy between formalism and anti-formalism, and to a reflection on the objects, aims and methods of aesthetics.

Indice

Introduzione	1
1 Musica assoluta ed estetica dello 'specificamente musicale'	5
1.1 Musica assoluta: breve storia di un concetto	5
1.1.1 Un'estetica romantica senza una musica romantica	17
1.2 Hanslick e l'estetica dello 'specificamente musicale'	24
2 Il Bello musicale di Hanslick	35
2.1 La critica all'estetica del sentimento	37
2.2 Estetica e scienze naturali, estetica e storia dell'arte	46
2.3 Forma, contenuto e argomento	53
2.4 Bellezza e logica musicale	64
2.5 Il formalismo di Hanslick	75
3 Wittgenstein e il formalismo musicale. Il <i>Tractatus</i>	81
3.1 Wittgenstein formalista? Un dibattito	81
3.2 Wittgenstein e la musica: la formazione e il repertorio	86
3.3 Analisi dell'ipotesi di un Wittgenstein formalista	91
3.3.1 Il <i>Tractatus</i> e il <i>Bello musicale</i>	101
3.3.2 “La musica ci comunica <i>se stessa!</i> ”: il caso del <i>Libro marrone</i>	108
4 Le Ricerche: la concezione dell'estetica e della filosofia	115
4.1 Wittgenstein <i>versus</i> Hanslick: la concezione dell'estetica	115
4.1.1 Comprensione musicale e contesto: la critica a una 'scienza dell'estetica'	125
4.2 Wittgenstein <i>versus</i> Hanslick: la concezione della filosofia	142
4.1.2 Per un abbandono della dicotomia formalismo-antiformalismo	147
5 Osservazioni conclusive	155
5.1 Bilancio del confronto	156
5.2 Per un formalismo plausibile	159
Bibliografia	171

Introduzione

Obiettivo del presente lavoro è offrire una valutazione del formalismo musicale, così come è stato concepito da Eduard Hanslick nel *Bello musicale*, a partire dalle riflessioni sull'estetica e sulla musica di Ludwig Wittgenstein.

La scelta di accostare al trattato del critico praghese le osservazioni sulla musica del filosofo viennese è stata dettata dal fatto che parte della recente letteratura filosofica su Wittgenstein e la musica ha esplorato le possibili corrispondenze e divergenze fra il pensiero di Wittgenstein e il formalismo di Hanslick. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che il filosofo avesse avuto una concezione della musica simile alla visione formalista del critico, mentre altri hanno contestato tale ipotesi, sostenendo l'incompatibilità dei due autori in merito ad alcuni aspetti del loro pensiero, con particolare riguardo alla loro concezione dell'estetica. Buona parte della vivacità del dibattito sul tema è dovuta alle differenze che intercorrono fra le due principali fasi della produzione filosofica di Wittgenstein, ovvero fra il primo periodo caratterizzato dalla pubblicazione del *Tractatus logico-philosophicus* e il secondo periodo incentrato sulla stesura delle *Ricerche filosofiche*. A essere interpretate in chiave formalista sono soprattutto le osservazioni sulla musica degli anni del *Tractatus*, mentre non sembrano essere conciliabili con la concezione della musica di Hanslick le considerazioni su questa forma d'arte avanzate dal filosofo nelle *Ricerche* e, in particolare, nelle *Lezioni sull'estetica*. Oggetto delle presenti riflessioni sarà la valutazione delle diverse ipotesi che sono state avanzate sul rapporto fra il pensiero di Wittgenstein e la visione della musica di Hanslick; al contempo, il confronto fra i due pensatori sarà occasione per un esame critico e argomentato delle stesse tesi del *Bello musicale*. Quali sono i punti di forza e di debolezza del formalismo hanslickiano? Le intuizioni contenute nel *Bello musicale* possono arricchire la

nostra comprensione della musica? Cosa si può salvare e cosa è opportuno, invece, abbandonare di un formalismo *à la* Hanslick? Sono questi gli interrogativi principali che animano le pagine che seguiranno.

Una discussione sul formalismo musicale non può prescindere da una chiarificazione dei termini del discorso. Per questo motivo, il capitolo primo è dedicato alla precisazione di alcuni concetti centrali della questione, vale a dire i concetti di musica assoluta e autonomia estetica. Nello specifico, si è scelto di approfondire il modo in cui tali nozioni sono state elaborate dall'estetica romantica della musica – rappresentata ai suoi esordi da autori come Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder, E. T. A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer – negli ultimi anni del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. È a questo arco temporale infatti che si fanno risalire le origini del concetto di musica assoluta, espressione con cui ci si riferisce, generalmente, alla musica strumentale priva di un testo, un titolo o un programma e non associata ad alcuna funzione, se non quella di essere oggetto di contemplazione estetica. Il primo capitolo consiste in una breve ricostruzione storica dell'evoluzione di tale concetto, dagli scritti di Hoffmann – fra cui il celebre saggio *La musica strumentale di Beethoven* – al *Bello musicale* di Hanslick. Nel trattato del critico boemo l'idea di musica assoluta si intreccia con un'estetica dello “specificamente musicale”, per usare un'espressione del musicologo Carl Dahlhaus, i cui studi sull'argomento costituiscono il punto di riferimento principale di queste prime pagine.

Nel capitolo secondo vengono esposti i punti chiave del formalismo di Hanslick. *Il bello musicale* viene presentato, in particolare, in relazione al contesto storico-estetico su cui esso si staglia, vale a dire l'estetica romantica della musica. Del trattato di Hanslick vengono messi in luce tanto gli elementi di continuità quanto quelli di rottura con una tale tradizione: se, da un lato, il critico fonda le proprie riflessioni su alcune premesse romantiche – come l'idea che la musica 'vera e

propria' sia la musica puramente strumentale – dall'altro anche se ne discosta – come nella presa di distanza da una caratterizzazione metafisica dell'esperienza musicale. Uno dei presupposti del *Bello musicale* è l'idea che l'estetica debba ispirarsi, nel metodo di indagine, alle scienze naturali; attorno a questa convinzione ruotano, come si vedrà, le tesi principali avanzate dal critico, come la tesi sulla natura della bellezza musicale. Dopo aver chiarito l'impiego da parte di Hanslick dei termini 'forma' e 'contenuto' in musica, in chiusura del capitolo viene proposta una formulazione il più precisa possibile di formalismo musicale in sintonia con le riflessioni contenute nel testo di Hanslick. È su questa definizione di formalismo che sarà incentrato il confronto fra il pensiero di Hanslick e le osservazioni sull'estetica e sulla musica di Wittgenstein.

Tale confronto prende avvio nel capitolo terzo, in cui viene analizzata l'ipotesi, avanzata da alcuni studiosi contemporanei, che il giovane Wittgenstein abbia introdotto nel *Tractatus* dei riferimenti alla musica a partire da una concezione formalista di questa. Sebbene vi siano degli innegabili punti di contatto fra il *Tractatus* e il *Bello musicale*, la formulazione di una tale ipotesi richiede, a mio avviso, cautela, dal momento che fra i due pensatori sussistono anche importanti differenze; è diversa, in particolare, la loro concezione dell'estetica. È un dibattito sull'interpretazione di un passo tratto dal *Libro Marrone* che ci introduce, invece, alla visione dell'estetica e della filosofia del periodo delle *Ricerche* e delle *Lezioni*.

A questi due testi è dedicato il quarto capitolo. Le differenze fra i due autori si fanno, ora, più evidenti. In primo luogo, la distinzione netta proposta da Hanslick nel *Bello musicale* fra un'indagine di tipo estetico e un'indagine di tipo storico-artistico – fondata sulla tesi secondo cui lo studioso di estetica deve considerare solamente la struttura di un'opera musicale, ignorando il rapporto dell'opera con il contesto in cui è inserita – non sembra essere conciliabile con l'idea di estetica che affiora nelle *Lezioni* di Wittgenstein, come si può evincere dagli argomenti

che il filosofo propone contro l'idea che i nostri giudizi estetici possano essere spiegati con la psicologia sperimentale. In secondo luogo, l'ambizione di Hanslick di perseguire una ricerca sul bello prendendo a modello il metodo empirico sembra essere molto lontana dalla concezione della filosofia sottesa alle *Lezioni* e alle *Ricerche*, la quale si caratterizza per il rifiuto di un atteggiamento filosofico di tipo teoretico.

Le considerazioni sulle principali divergenze fra il pensiero del critico praghese e quello del filosofo viennese aprono la discussione a una valutazione della validità della stessa dicotomia formalismo-antiformalismo e, in particolare, a una riflessione sull'utilità che l'impiego di dicotomie di questo genere può avere in ambito estetico. Giunti a questo punto, diversi temi si presentano come intimamente intrecciati: dalla natura di un sapere di tipo filosofico agli strumenti d'indagine dell'estetica, dall'attenzione per i casi particolari e le sfumature della nostra esperienza musicale all'imposizione di un modello teorico a tutte le opere d'arte. Alla luce della concezione della filosofia di Wittgenstein, in sintesi, si può non solo valutare il presupposto teorico del testo di Hanslick, ma anche indicare la direzione verso la quale l'estetica dovrebbe tendere per essere un momento di effettiva comprensione delle opere d'arte e del nostro rapporto con esse.

La dissertazione si conclude, infine, con il tentativo di delineare una posizione formalista in musica in linea con il percorso argomentativo presentato in questa sede. Della definizione di formalismo proposta nel capitolo secondo resta, sotto certi aspetti, ben poco. Tuttavia, vi sono ancora delle ragioni per non abbandonare del tutto l'impiego in estetica del termine 'formalismo' e di altri termini a esso connessi. È a quest'ultimo tema che sono dedicate, pertanto, le osservazioni conclusive.

Capitolo 1

Musica assoluta ed estetica dello 'specificamente musicale'

Fra le nozioni chiave per una discussione sul pensiero di Hanslick e la questione del formalismo musicale vi è sicuramente la nozione di musica assoluta, la quale è strettamente legata all'idea dell'autonomia della musica da testi, programmi, funzioni e, in alcuni casi, anche affetti. Considerata l'importanza che tale nozione riveste ai fini delle presenti riflessioni, verranno dedicate alcune battute introduttive a una breve ricostruzione delle principali accezioni con cui il concetto di musica assoluta è stato impiegato nel corso della storia dell'estetica. Il *focus* della presentazione, nello specifico, sarà l'idea di musica assoluta delineata dall'estetica romantica tra gli ultimi anni del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. A partire da questo quadro storico, verrà dato spazio alla rielaborazione del concetto di musica assoluta che Hanslick ha formulato nel suo trattato *Il bello musicale* del 1854 e, in particolare, verranno presentati i tratti principali della sua estetica dello 'specificamente musicale'. Per le considerazioni sull'estetica romantica e sul pensiero di Hanslick seguirò, perlopiù, quanto è stato scritto dal musicologo e studioso di estetica Carl Dahlhaus nel suo influente testo *L'idea di musica assoluta*, del 1978.

1.1 Musica assoluta: breve storia di un concetto

Dahlhaus definisce la musica assoluta come la “musica strumentale sprovvista di testo, autonoma, non legata a funzioni o programmi 'extramusicali’”¹. In altre parole, 'musica assoluta' è la musica che non è accompagnata da un testo –

¹ Dahlhaus 1988a, p. 8.

com'è il caso, invece, della musica vocale – o, per esteso, da un titolo e che non adempie ad alcuno scopo – pratico o morale – se non quello di essere oggetto di contemplazione estetica; non è assoluta nemmeno la musica strumentale a cui è associato un programma, vale a dire un testo che narra una vicenda o la storia psicologica di uno o più personaggi o, in generale, a cui sono associate delle suggestioni – letterarie, pittoriche, immaginative – che ne determinano il significato. Una tale concezione della musica sottende l'idea che si possa, sotto certi aspetti, tracciare una distinzione fra ciò che è parte della musica e ne contraddistingue la sua natura peculiare, e ciò che, invece, non è parte di essa, e appare quindi come un mero accompagnamento: un testo, un titolo o qualsiasi altra associazione 'extramusicale'.²

Uno dei punti più rilevanti messi in luce da Dahlhaus in merito a una tale visione dell'arte dei suoni è che 'musica assoluta' non sia un “sinonimo atemporale”³ di musica priva di un testo, un programma o una funzione ma rifletta una concezione della musica che ha avuto origine e si è sviluppata in un determinato contesto storico, geografico e socio-culturale. Detto altrimenti, il termine non descrive in maniera neutrale un certo modo di presentarsi della musica, ma porta con sé specifiche categorie estetiche, maturate in seguito a una particolare riflessione sulla musica da parte di scrittori, filosofi, musicisti e critici o dello stesso pubblico che partecipa ai concerti⁴. Lungi dall'essere, dunque, un “sinonimo atemporale”, l'idea di musica assoluta “rappresentava il perno delle

2 Per una discussione di alcune delle difficoltà a cui si va incontro nel tentativo di fornire una definizione di musica assoluta si veda Kivy 1990, pp. 14-29.

3 Dahlhaus 1988a, p. 8.

4 In merito al modo in cui il comportamento di un ascoltatore durante un concerto rivela le sue implicite convinzioni estetiche, spesso non riconosciute in maniera consapevole, scrive Dahlhaus: “Chi pensa che non si possa pretendere da lui di sottoporsi alla seccatura di leggere il programma letterario di un poema sinfonico di Franz Liszt o di Richard Strauss prima di un concerto, che desidera che a un concerto di Lieder la sala sia oscurata, tanto che non sia possibile leggere i testi stampati sul programma, chi pensa che sia superfluo imprimersi nella mente a grandi tratti prima della rappresentazione l'azione drammatica di un'opera cantata in una lingua che non conosce – chi dunque, in altre parole, tratta con sprezzante noncuranza la parte che spetta alla parola nella musica da concerto o d'opera, prende una decisione di estetica musicale” (*ivi*, p. 7).

concezioni sulla natura della musica in una certa epoca storica”⁵, vale a dire negli anni tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e in seguito, con sfumature diverse, lungo tutto il corso dell'Ottocento sino ai giorni nostri. Anche la diffusione del concetto di musica assoluta è avvenuta entro determinati limiti geografici, essendo esso radicato soprattutto “nella cultura musicale mitteleuropea”, mentre non sembrava essere particolarmente influente, ad esempio, “nella cultura operistica italo-francese dell'Ottocento”⁶. Infine, nella stessa Mitteleuropa di fine Settecento e inizio Ottocento la musica assoluta presentava dei limiti per quel che riguarda la sua popolarità, dal momento che i generi musicali che meglio la rappresentano e che erano considerati dei modelli – sinfonie, sonate, quartetti e, in generale, musica da camera – erano in realtà una piccola parte della produzione musicale che aveva luogo in quella determinata area geografica e in quel determinato periodo storico. Scrive, a tale proposito, Dahlhaus:

La diffusione universale della musica assoluta nel Novecento non deve far dimenticare il dato di fatto storico che, dal punto di vista sociologico – a differenza di quello estetico –, la musica sinfonica e da camera costituivano mere *'enclaves'* in una cultura musicale seria costituita di opere, romanze, pezzi virtuosistici e da salotto.⁷

Pur non essendo, ai suoi esordi, musica fruita dal grande pubblico, la musica puramente strumentale esercitò un'influenza tale sulle pratiche e sul sapere musicali da divenire, nel giro di qualche decennio, un modello per la cultura musicale occidentale o, quantomeno, oggetto di accesi dibattiti sulla natura della musica. La musica assoluta e le categorie estetiche a essa correlate si diffusero, infatti, ben oltre i limiti storici e geografici sopra delineati.

La definizione fornita da Dahlhaus rispecchia anche il modo corrente di intendere la musica assoluta. In tempi più recenti Andy Hamilton caratterizza

5 *Ivi*, p. 8.

6 *Ivi*, pp. 8-9.

7 *Ivi*, p. 9.

questo genere musicale in termini simili a quelli del musicologo tedesco, richiamandosi cioè alla musica affrancata da un testo e precisandone, in aggiunta, alcuni aspetti:

La *musica assoluta* è pura, oggettiva e in sé compiuta (*self-contained*) – vale a dire non subordinata alle parole (canzone), al dramma (opera), a un programma letterario o addirittura all'espressione delle emozioni. (È importante sottolineare che non tutta la musica non-assoluta è musica con, o per, un testo – ad esempio, la musica militare o rituale.)⁸

L'osservazione racchiusa fra parentesi, in chiusura della citazione, è volta a precisare che la musica assoluta è, sì, musica strumentale – ma non tutta la musica strumentale è, a sua volta, musica assoluta. Il discrimine fra i due generi è dato dalla funzionalità: come già osservato, la musica assoluta non è legata ad alcuna funzione, se non l'essere oggetto di un'esperienza puramente estetica, mentre esiste musica strumentale che è concepita o impiegata per soddisfare uno scopo non primariamente estetico. In altre parole, mentre la musica strumentale può avere una funzione, la musica assoluta si caratterizza per non essere destinata ad alcun uso pratico. Come sottolinea Hamilton, molta musica impiegata in ambito militare è musica strumentale in quanto priva di un testo ma è dotata di una funzione specifica, com'è il caso di una marcia, il cui scopo è regolare il passo di una sfilata o, nell'antichità, era incitare i soldati alla battaglia.⁹ Altri esempi di musica strumentale non assoluta possono essere la musica sacra, che in alcuni casi funge da ispirazione alla preghiera o invocazione della divinità pur non essendo associata ad alcun testo, certa musica per la danza o alcune colonne sonore impiegate in ambito cinematografico, le quali devono la loro ragion d'essere al contributo che forniscono alla realizzazione del film. In sintesi, ciò che caratterizza maggiormente la musica assoluta è il suo essere *ab-*

⁸ Hamilton 2007, p. 67.

⁹ Oltre a ciò, l'esecuzione di una marcia conferisce, fra le altre cose, anche solennità a una celebrazione e, nel caso di determinati brani musicali, comunica significati simbolici, legati, ad esempio, all'esaltazione del sentimento patriottico. È la varietà delle situazioni a determinare i diversi scopi a cui un'opera musicale può adempiere o i diversi ruoli che essa può assumere.

solata, ovvero il suo essere *sciolta da* una funzione e il suo presentarsi, quindi, come *autonoma*¹⁰.

La seconda considerazione che si può ricavare dalla definizione proposta da Hamilton riguarda ciò *da cui* la musica assoluta può essere sciolta. Se da un lato, come abbiamo visto, la musica assoluta si contraddistingue per essere autonoma, dall'altro questa formulazione, se non è resa più precisa, rischia di rendere fumoso il nostro discorso, dal momento che ciò da cui la musica può esser vista come indipendente può in realtà variare. La musica puramente strumentale è generalmente intesa come affrancata da funzioni e da un testo, ma anche, in alcuni casi, come affrancata dagli affetti o, come scrive Hamilton, “dall'espressione delle emozioni”. In altre parole, i diversi modi in cui il concetto di autonomia può essere applicato alla riflessione estetico-musicale danno origine, di fatto, alle diverse sfumature con cui la nozione di musica assoluta può

10 Non è possibile tracciare una distinzione netta tra musica strumentale dotata di una funzione e musica non funzionale; è necessario piuttosto affidarsi al contesto in cui l'opera è inserita e al modo in cui essa è, a seconda dei casi, fruita. Alcuni esempi sembrano non dare adito a dubbi: si pensi alla differenza che intercorre fra la Quinta sinfonia di Beethoven – un esempio classico di musica assoluta – e i 38 Valzer, Ländler ed Ecoissaise op. 18 (D145) di Schubert, specificamente pensati per la danza – un esempio di musica strumentale ma non assoluta. In altri casi, tuttavia, è molto più difficile discriminare fra musica funzionale e musica priva di una funzione. La distinzione, inoltre, anche nei casi più evidenti non è data una volta per tutte: la Quinta sinfonia di Beethoven può diventare un accompagnamento per la danza, mentre i Valzer op. 18 di Schubert possono essere ascoltati come se fossero privi di una specifica funzionalità. Infine, a volte è proprio il delicato rapporto tra funzionalità e non funzionalità a fornire al compositore un'occasione particolare di elaborazione artistica. Parte del fascino di certe opere, infatti, sta nella trasformazione di un genere da funzionale a non funzionale. Si pensi, a titolo di esempio, alle Mazurche per pianoforte op. 6 e op. 7 di Chopin; composte a partire da musica generalmente intesa per la danza, esse vengono private, da parte di Chopin, degli elementi che le rendono un efficace accompagnamento per i movimenti del corpo (come la regolarità dei periodi musicali e del fraseggio), diventando, così, oggetto per la contemplazione, ovvero per un tipo di ascolto finalizzato all'opera in sé, pur mantenendo tuttavia l'apparenza di musica funzionale. L'attenzione viene spostata, quindi, dall'ambito meramente coreutico a una riflessione più intima e sofisticata sul valore che il genere della Mazurca assume nei ricordi di Chopin; ma le Mazurche op. 6 e op. 7 possono anche esser viste come una riflessione sulle stesse nozioni di funzionalità e contemplazione (l'osservazione può essere estesa a tutta la musica assoluta derivata dalle forme per la danza). A ciò si può aggiungere che se una di queste Mazurche fosse inserita nella colonna sonora di un film e impiegata quindi per conferire un certo carattere a una scena, essa acquisterebbe nuovamente una specifica funzionalità. Non si può non ammettere, in conclusione, una certa flessibilità nella categorizzazione dei brani musicali in brani volti o meno ad adempiere a uno scopo; ciononostante, alla luce di un esame attento del contesto socio-culturale in cui l'opera si colloca ed è impiegata, si può mantenere valida, a mio avviso, la suddetta distinzione.

essere intesa. Come si è visto, la musica può essere autonoma nei confronti di un testo o un programma, nei confronti di uno scopo 'esteriore', ma anche nei confronti della nostra dimensione morale ed etica, della nostra sfera emozionale o, ancora, di altre forme d'arte (poesia, letteratura, pittura, scultura, e così via). È probabilmente nel tentativo di conferire ordine a questo vasto panorama di possibilità che Hamilton delinea due sensi principali del termine 'autonomia' in relazione alla musica.¹¹ Nel primo senso, l'autonomia è intesa come l'indipendenza della musica “dal non-artistico”, il quale include la già menzionata indipendenza “dall'espressione emozionale” e, in generale, come indipendenza dalla sfera sociale (“autonomia sociale”)¹²; nel secondo senso, invece, l'autonomia è intesa come l'indipendenza della musica “dalle altre arti”¹³, la quale è resa possibile dal fatto che la musica è in grado di sussistere come una forma d'arte a sé stante anche senza venir associata con le altre forme d'arte, in particolare – come si vedrà nel corso dei primi due capitoli – con le forme d'arte rappresentazionali o con “i modelli retorici e letterari”¹⁴. Quest'ultimo impiego del termine può essere riassunto, per utilizzare uno slogan, come “autonomia di una sola arte”, contrapposto all'ideale dell’“autonomia dell'arte in generale”¹⁵. Le due accezioni individuate da Hamilton possono essere sottoscritte separatamente: si può sostenere, ad esempio, l'autonomia della musica dalle altre arti senza per questo sostenere che essa sia autonoma da un contesto sociale, oppure si può difendere l'“autonomia dell'arte in generale” senza però negare la possibilità di un connubio fra la musica e altre forme d'arte. In relazione a quest'ultimo caso, si pensi alla musica a programma dell'Ottocento, ispirata all'idea che musica e poesia conducano, entrambe, a una dimensione puramente estetica – e dunque staccata dal contesto quotidiano delle nostre azioni – e che una loro unione non diminuisca ma rafforzi l'esperienza estetica.¹⁶ Nel *Bello musicale* di Hanslick,

11 Cfr. Hamilton 2007, pp. 84-85.

12 *Ivi*, p. 84.

13 *Ivi*, p. 85.

14 *Ibidem*.

15 Cfr. *ibidem*.

16 Cfr. *ivi*, p. 69.

come si vedrà, si possono riconoscere invece entrambe le tesi delineate da Hamilton, dal momento che il critico boemo da un lato propone un'estetica dello 'specificamente musicale' ('autonomia di una sola arte'), dall'altro esclude, dalla sua indagine estetica, ogni considerazione riguardante il rapporto dell'opera con il contesto non artistico ('autonomia dell'arte in generale').

Ora, secondo la ricostruzione storica offerta da Dahlhaus il concetto di musica assoluta nasce con l'estetica romantica della musica, vale a dire con le riflessioni di autori come Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder ed E. T. A. Hoffmann e di filosofi come Arthur Schopenhauer, fra gli ultimi anni del Settecento e i primi dell'Ottocento¹⁷. Esso nasce, in altre parole, in seno alla letteratura e alla filosofia del Romanticismo tedesco.¹⁸ In questo contesto

17 L'arco temporale a cui si fa risalire, generalmente, la produzione filosofica e letteraria dell'estetica romantica della musica si estende dagli ultimi tre anni del Settecento fino ai primi due decenni dell'Ottocento. *Gli sfoghi del cuore di un monaco innamorato dell'arte* e *Le fantasie sull'arte per amici dell'arte* di Wackenroder-Tieck sono stati infatti pubblicati, rispettivamente, nel 1797 e 1799, la recensione di Hoffmann della Quinta sinfonia di Beethoven è del 1809, mentre *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer è stato pubblicato per la prima volta nel 1819.

18 Come mette in luce Dahlhaus, le origini del concetto di musica assoluta non coincidono pienamente con la comparsa, in letteratura e filosofia, dell'espressione 'musica assoluta'. Questa, infatti, sembra esser stata conosciuta per la prima volta solo nel 1846 da Richard Wagner ed è entrata nell'uso comune solo a partire dal 1854, quando Hanslick diede avvio, con *Il bello musicale*, al dibattito intorno al rapporto tra forma e contenuto nella musica strumentale. Dovettero passare, quindi, all'incirca quarant'anni da quando Wackenroder, Tieck, Hoffmann e Schopenhauer introdussero il concetto. Il significato dell'espressione 'musica assoluta' ha subito diversi slittamenti nel corso degli anni, assumendo diverse connotazioni a seconda degli autori e dei periodi storici, prima che esso si stabilizzasse, come si è visto, nell'idea di una musica affrancata da testi, programmi o funzioni. Per una panoramica delle diverse accezioni si veda Dahlhaus 1988a, pp. 25-49. In questa sede è sufficiente ricordare la differenza di impiego dell'espressione nei testi di Wagner e nel testo di Hanslick. I testi del compositore tedesco in cui l'espressione 'musica assoluta' assume un ruolo centrale per la sua teoria della musica sono *L'opera d'arte del futuro* (1849) e *Opera e dramma* (1851), in cui “con accento polemico Wagner chiama 'assolute' tutte quante le 'arti parziali' staccate dall'opera d'arte totale” (*ivi*, p. 26). La musica strumentale, nello specifico, è assoluta perché “avulsa dalle sue radici che stanno nella lingua e nella danza” (*ivi*, p. 27) e per questo è vista da Wagner come una forma d'arte incompleta, priva di legami con la realtà. Lo sfondo teorico su cui si staglia questa tesi è il progetto del compositore di “far rivivere la tragedia greca nel dramma musicale” e dunque il desiderio di tornare “al paradigma estetico-musicale di origine antica” (*ibidem*). Hanslick, per contro, fa propria l'espressione wagneriana di 'musica assoluta' – “ciò che la musica strumentale non può fare, non deve essere considerato possibile per la musica in quanto tale; infatti essa soltanto è *musica pura e assoluta*” (Hanslick 2007, p. 51, corsivo mio) – ma la inserisce in un contesto teorico diverso, in cui non trova spazio né il desiderio di ristabilire l'antico modello estetico-musicale dell'unione di musica e parola né la nozione di opera d'arte totale. L'obiettivo del

l'esperienza musicale era vissuta con un *pathos* particolare, che portava ad associare la “musica 'affrancata' da testi, programmi o funzioni con l'espressione o l'intuizione dell'assoluto”¹⁹. Alla luce delle considerazioni sopra proposte in merito alla nozione di autonomia, colpisce subito, quindi, la particolare connotazione che la musica assoluta assume negli scritti di questi autori: la musica è autonoma in quanto è sciolta da un testo o programma e non adempie ad alcuno scopo pratico, tuttavia essa non è autonoma rispetto alla dimensione emozionale della nostra esperienza. Al contrario, l'autonomia della musica strumentale nei confronti della parola – con il suo carico concettuale – e di una funzione – con il suo riferimento ad attività pratiche – è proprio ciò che permette a questa forma d'arte di essere l'espressione dell'assoluto', o di suscitare in chi ascolta quel “desiderio nostalgico e infinito”²⁰ enfatizzato da Hoffmann²¹.

Un certo tipo di espressività è dunque, in questo caso, il correlato dell'autonomia della musica da testi e funzioni, della sua indeterminatezza concettuale o, ancora, della sua non rappresentazionalità. Il sentimento che raffinati ascoltatori quali erano i poeti e gli scrittori romantici provavano durante un concerto era legato alla concezione che essi avevano della musica: è grazie alla loro convinzione che la musica non si riferisce ai fenomeni – oggetti, eventi – che essa diviene veicolo di una conoscenza non razionale e di tipo superiore della realtà. Per Hoffmann la musica strumentale autonoma – *in primis* la produzione sinfonica di

critico praghese è piuttosto la difesa della peculiarità della musica strumentale a scapito della musica vocale; la musica assoluta, cioè affrancata da testi, programmi o funzioni è la vera e propria musica nonché l'unico oggetto dell'indagine estetica. A differenza di Wagner, dunque, per Hanslick la caratteristica della musica strumentale di essere sciolta dalla danza e dalla parola è un pregio anziché un difetto. L'espressione 'musica assoluta' compare, in realtà, nel *Bello musicale* solamente una volta; mentre il concetto che essa esprime è senza dubbio un elemento chiave del trattato, l'impiego dell'espressione è stato enfatizzato più dalla ricezione del testo di Hanslick che dall'autore stesso.

19 Dahlhaus 1988a, p. 9.

20 Hoffmann 1985, p. 5.

21 In realtà, per l'estetica romantica la musica assoluta è anche, in parte, affrancata dagli affetti, se questi sono intesi come i sentimenti determinati (gioia, dolore, ecc.) di cui facciamo esperienza nella vita quotidiana, e che erano al centro delle riflessioni dell'estetica del sentimento o della sensibilità. Da questo punto di vista, la metafisica romantica della musica si pone in contrasto con l'estetica del sentimento, perché ai sentimenti 'terreni' oppone un sentimento sublime (cfr. Dahlhaus 1988a, pp. 67-86). Il punto verrà affrontato più nel dettaglio nel secondo capitolo.

Beethoven – conduce nell'“ignoto regno romantico degli spiriti”²²; per Wackenroder, essa “rappresenta i sentimenti umani in una maniera soprannaturale”²³; mentre per Schopenhauer la musica è “direttamente immagine della volontà stessa”²⁴ ed esprime “l'in sé di ogni fenomeno”²⁵: per questi autori la musica riesce, cioè, a esprimere un qualcosa che si colloca oltre la dimensione effimera della nostra esistenza terrena. È a questa capacità dell'arte dei suoni di cogliere l'essenza del mondo, della nostra vita o del nostro sentire che Dahlhaus si riferisce quando parla di una “metafisica romantica”²⁶ della musica assoluta. Connessa alla metafisica romantica vi è anche l'idea che la musica sia un linguaggio con cui l'essere umano riesce a provare sentimenti, a esprimere intuizioni o a conoscere aspetti dell'esistenza in un modo che le parole non sono in grado di descrivere; la musica diventa un momento fondamentale per l'esperienza umana perché con essa si può esprimere ciò che le parole non possono dire. Compare sulla scena, cioè, il tema romantico dell'ineffabilità:

Se da principio, nel Settecento, per i teorici di estetica che si ispiravano al senso comune, la musica strumentale era stata un 'piacevole rumore' *inferiore* alla lingua, nella metafisica romantica dell'arte essa fu proclamata una lingua *superiore* alla lingua.²⁷

L'indeterminatezza semantica della musica, in altri termini, da punto di debolezza diviene il maggior punto di forza di quest'arte.

Per Dahlhaus il principio di autonomia della musica assoluta è nato in opposizione a una serie di atteggiamenti tipicamente borghesi: l'estetica del sentimento (a cui la metafisica romantica della musica oppone il sentimento sublime o la rappresentazione di sentimenti *in abstracto*), una “teoria estetica di impronta moral-filosofica” e la “dottrina dell'utilità” (alle quali viene opposta la

22 Hoffmann 1985, p. 25.

23 Wackenroder 1993, p. 113.

24 Schopenhauer 2006, p. 523.

25 *Ivi*, p. 521.

26 Dahlhaus 1988a, p. 25.

27 *Ivi*, p. 15.

contemplazione disinteressata del bello)²⁸. Se a ciò si aggiunge l'autonomia, già sottolineata, della musica da testi, programmi o funzioni si ottiene uno schizzo dei fattori principali che portarono gli autori romantici sopra menzionati ad accordare alla musica puramente strumentale un valore elevato. Scrive a tale proposito Dahlhaus:

In nome del principio di autonomia la musica puramente strumentale, fino allora mera ombra e forma deficitaria della musica vocale, fu elevata a dignità di paradigma estetico musicale, a *quintessenza* di ciò che è la musica. Ciò che fino allora era apparsa una deficienza della musica strumentale, la sua mancanza di concetti e di oggetto, le fu ascritto a merito.²⁹

In altri termini, è in quel determinato momento storico che si assiste a un cambiamento senza precedenti nella storia del pensiero musicale. Le nozioni di autonomia e compiutezza si sposano con la musica strumentale moderna – in particolare con Haydn, Mozart e Beethoven – e danno vita a un ribaltamento della gerarchia delle forme d'arte:

Si può parlare senza esagerazione di un 'cambio di paradigmi', di un capovolgimento dei concetti estetici basilari. E un conformista come Sulzer deve aver sentito come un paradosso irritante questo voler innalzare la musica strumentale ad altezze addirittura incommensurabili.³⁰

Gli elogi che vengono rivolti alla musica sprovvista di un testo, un titolo o un programma e affrancata da una funzione rappresentano un elemento di novità per la storia dell'estetica musicale. La musica strumentale, in realtà, esisteva già da tempo e non è stata, quindi, la sua comparsa a motivarne una tale apologia; ciò che la rese un modello per tutta la musica fu la nuova *consapevolezza* che si iniziò ad acquisire in quegli anni di questo genere musicale. “Quel che importa”, scrive il musicologo, “non è che [la musica strumentale] esista, ma il valore che

28 Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

29 *Ivi*, p. 13.

30 *Ibidem*.

le è attribuito”³¹. Detto altrimenti, è stata l'introduzione di una diversa e nuova prospettiva sulla musica a determinare una sorta di rivoluzione nel modo di concepire l'arte dei suoni. Il desiderio di conferire dignità sulla base della sua *autonomia* a un genere che fino ad allora era stato considerato di secondaria importanza sarà uno dei temi centrali, come si vedrà, del pensiero di gran parte dei filosofi, scrittori o critici che hanno seguito Wackenroder, Hoffmann o Schopenhauer, primo fra tutti Hanslick, il quale interpreterà queste premesse romantiche in maniera originale³².

Oltre a sottolineare il 'cambio di paradigma', nell'*Idea di musica assoluta* il musicologo tedesco mette in evidenza la nuova tendenza dei Romantici a considerare la musica strumentale come il genere in cui si mostra, come si è visto, la “quintessenza” della musica:

“L'idea di 'musica assoluta' [...] consiste nella convinzione che la musica strumentale, proprio per il fatto che è priva di concetti, oggetto e scopo, esprime con purezza e limpidezza l'essenza della musica.”³³

L'osservazione apre, quindi, la discussione sulla portata del concetto di musica assoluta a questioni di tipo ontologico. La musica strumentale autonoma non viene solo esaltata ma viene elevata a musica 'vera e propria', mentre la musica vocale è vista come un connubio impuro di arte dei suoni e arte della parola. Per comprendere a fondo questo capovolgimento di valori è importante aver chiaro qual è il modello che l'estetica romantica ha scalzato dal trono. Dahlhaus

31 *Ibidem*.

32 Scrive, a tale proposito, Dahlhaus: “Ai suoi inizi la teoria della musica strumentale non è una teoria autonoma ma una difesa che si basa ancora sulle categorie dell'avversario. Nel 1739 Johann Mattheson definisce la 'instrumental-music' come 'discorso sonoro o linguaggio dei suoni'; ciò non è altro che un tentativo di giustificazione fondato sull'argomento che 'in realtà' musica strumentale e musica vocale sono essenzialmente la stessa cosa. [...] Le prime difese della musica strumentale, non ancora autonome e che seguivano il modello della musica vocale, si basavano sulle formule e sui *topoi* della dottrina degli affetti e dell'estetica del sentimento; invece [...] lo sviluppo di una teoria indipendente della musica strumentale fu contrassegnato dalla tendenza ad opporsi alla categorizzazione sentimentale della musica, quale 'lingua del cuore', o almeno a trasformare gli affetti concreti in sentimenti 'in abstracto', indeterminati, ideali” (*ivi*, p. 12).

33 *Ivi*, p. 13.

individua questo modello nella concezione musicale che, a partire dall'antica Grecia, è stata in vigore in Europa sino al Settecento, vale a dire nell'idea che l'arte dei suoni sia, essenzialmente, *unione* di musica e parola. Se a noi, oggi, può sembrare “naturale, come fosse prestabilito nella natura della cosa” che la musica sia “un fenomeno sonoro e nient'altro”, questo è invece “un teorema che ha origini storiche e non conta più di due secoli”³⁴. Prosegue, quindi, il musicologo:

Il concetto più antico di musica, contro il quale l'idea di musica assoluta dovette farsi valere, era l'idea derivata dall'antichità e mai posta in dubbio fino al Seicento che, come aveva formulato Platone, la musica constasse di *harmonia*, *rhythmos* e *logos*. Per *harmonia* si intendevano relazioni sonore regolate, disposte in un sistema razionale, per *rhythmos* l'ordinamento temporale della musica, che nell'antichità comprendeva la danza e le forme ordinate di movimento, e per *logos* la lingua come espressione del raziocinio umano.³⁵

Un contenuto di tipo concettuale, dunque, era parte di ciò che nell'antichità era chiamato 'musica'; questa era intesa primariamente nel suo legame con altre attività umane, in particolare con la danza e con il pensiero razionale. Da questo punto di vista, “la musica priva della lingua appariva dunque musica ridotta, sminuita nella sua essenza: forma deficitaria o mera ombra di ciò che è veramente musica”³⁶. Ancora nel Settecento la musica strumentale era considerata un genere di secondaria importanza, adatto solamente all'intrattenimento o allo svago, in quanto mero piacere dei sensi. E quando Richard Wagner, verso la metà dell'Ottocento, propone la propria idea di opera d'arte totale richiamandosi alla concezione della musica di origine antica, egli non fa altro che restaurare l'idea che la musica strumentale sia un forma d'arte minore.

34 *Ivi*, p. 14.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

1.1.1 Un'estetica romantica senza una musica romantica

L'estetica romantica si fa portatrice, dunque, non solo di nuove teorie sulla musica ma anche, e soprattutto, di nuovi valori. Questi, anche se nati principalmente a partire da riflessioni di tipo filosofico o letterario, furono fin da subito messi in relazione con un determinato repertorio, il quale, in parte, li giustificava. Contrariamente a quanto la dicitura 'estetica romantica' potrebbe suggerire, tuttavia, l'oggetto di riferimento di autori come Tieck, Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer non era la musica romantica – la quale si sarebbe sviluppata qualche anno più tardi³⁷ – ma il repertorio classico, in particolare la produzione sinfonica e cameristica nata e diffusa in area austro-tedesca. I sostenitori dell'autonomia della musica strumentale si ispiravano, nei loro scritti, alla musica a loro contemporanea – la Quinta sinfonia di Beethoven, al centro delle riflessioni di Hoffmann, è del 1808 – o di poco precedente – com'è il caso della musica di Haydn e Mozart.

Si tratta del noto 'paradosso' messo in luce da Dahlhaus: nella storia dell'estetica

37 Com'è prevedibile, fornire una definizione univoca di musica romantica è un compito molto difficile, se non addirittura impossibile. Come sottolinea Andrew Bowie, spesso la 'musica romantica' viene caratterizzata in contrasto con la 'musica classica'; mentre quest'ultima fa dell'“equilibrio all'interno delle forme musicali” il proprio cavallo di battaglia, la prima predilige il principio “dell'espressività soggettiva individuale” (Bowie 2009, p. 244), mettendo in crisi i valori legati a una compiuta organizzazione formale. La musica romantica sostituisce alle grandi architetture classiche la frammentazione dei materiali, ai finali con un carattere conclusivo (cadenze perfette) finali aperti o ambigui (cadenze sospese) e a convenzionali passaggi modulanti enfaticizzati cromatismi. Questa caratterizzazione, tuttavia, non coglie pienamente la varietà delle opere musicali che hanno animato Settecento e Ottocento. Già all'interno della produzione di Beethoven, generalmente annoverato fra i classici, si trovano elementi del Romanticismo, mentre alcuni brani per pianoforte di Schumann presentano un equilibrio e un rispetto per la forma che richiamano lo stile classico (per questi esempi e, in generale, su questo punto cfr. *ivi*, p. 244 e pp. 251-254). È per questo motivo che Renato Di Benedetto presenta diversi ordini di ragioni per cui, forse, è preferibile parlare di un'età classico-romantica, evidenziando gli elementi di continuità fra la musica di Haydn, Mozart e Beethoven e le opere di autori come Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt e Wagner (cfr. Di Benedetto, pp. 17-20). Volendo però differenziare queste due 'epoche' della musica, per Di Benedetto si può leggere nella musica classica una “visione umanistica del mondo”, secondo cui “l'uomo è sempre al centro, causa e fine della sua opera, che resta attivamente e positivamente inserita nel contesto sociale che la vede nascere” (*ivi*, p. 21), e nella musica romantica, per contro, una volontà a superare l'umano e a ricercare il 'poetico' (*ibidem*).

della musica si incontrano un'estetica romantica che prende a oggetto delle proprie riflessioni la musica classica e una musica classica priva di un'estetica musicale ben definita o codificata; in altre parole, si assiste al paradosso “di un'estetica romantica della musica senza una *pratica* romantica della musica (da Wackenroder/Tieck sino a Schopenhauer) e una *pratica* classica della musica senza un'estetica classica della musica”,³⁸ e questo perché nel Settecento e Ottocento “la riflessione e la pratica compositiva divergevano ampiamente”.³⁹ Emblema di questo scarto è la celebre caratterizzazione di Hoffmann della musica strumentale autonoma come “la più romantica di tutte le arti”⁴⁰, riferendosi, com'è noto, alla musica di Beethoven, oggi considerata il simbolo del classicismo in musica.⁴¹ Pertanto, la filosofia della musica romantica non deve essere associata in maniera approssimativa alla musica romantica. Se da un lato è vero che compositori come Schumann, Mendelssohn e Liszt per le loro opere si ispiravano a scrittori e poeti del primo Ottocento, dall'altro gli autori che fungono da riferimento negli scritti di Wackenroder, Hoffmann o Schopenhauer sono quelli del classicismo viennese di Settecento e Ottocento.

Può essere utile aprire, inoltre, una breve parentesi in merito a un altro scarto che sussisteva fra teoria e prassi musicale tra Settecento e Ottocento, e a cui nel precedente paragrafo si è solo accennato. Si tratta dello scarto che si creò fra l'esaltazione della musica puramente strumentale a opera di alcuni intellettuali e l'effettiva presenza della musica priva di un testo, un titolo o programma narrativo nelle abitudini musicali del pubblico a essi coevo. Come ha sottolineato

38 Müller 2003, p. 328, corsivo mio; cfr. anche Bowie 2009, p. 247.

39 Dahlhaus 1988b, p. 86.

40 Hoffmann 1985, p. 3.

41 Il punto è sottolineato anche in Bowie 2009, p. 244. Di Benedetto osserva che è la stessa caratterizzazione di Hoffmann della musica strumentale moderna come 'romantica' che ha contribuito, intorno agli anni Trenta dell'Ottocento, alla nascita dell'idea di un'epoca 'classica' della musica. Haydn, Mozart e Beethoven sono visti come i compositori che hanno scritto la musica 'vera e propria', che ne hanno colto l'essenza: sono quindi “i musicisti per eccellenza, coloro i quali hanno sviluppato in sommo grado l'intrinseca, specifica qualità della musica” (Di Benedetto 1991, p. 18.). Parallelamente, in quegli anni si è sviluppato anche il concetto di una 'scuola romantica', “nella quale si identificano i moderni, i novatori, i progressisti” (*ibidem*). Il termine 'romantico' inizia, in tal modo, ad acquisire “un secondo significato” (*ibidem*), designando un periodo storico, uno stile e un atteggiamento estetico.

Dahlhaus, Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer elogiavano la musica puramente strumentale, considerandola un veicolo per una conoscenza di livello superiore della realtà e conferendole lo *status* di musica 'vera e propria'; non solo, essi vedevano nella musica assoluta il culmine del progresso della tecnica artistica e musicale e la meta della storia dell'estetica. A tanta importanza accordata a questo genere, tuttavia, all'epoca non corrispondeva, come si è visto, altrettanta popolarità. Se, oggi, nei cartelloni delle sale da concerto vi sono in gran parte opere di musica strumentale – dai concerti alle sinfonie, dalle *ouverture* ai quartetti e alle sonate – non era lo stesso nei primi anni dell'Ottocento. Il repertorio dominante, sia a teatro sia nelle sale da concerto, ruotava attorno all'opera, della quale venivano eseguiti arie, finali e cori, e alla corposa produzione di musica sacra. Questo scarto è messo in luce anche dallo storico della musica Renato Di Benedetto:

Malgrado gli scrittori romantici avessero proclamato con tanta enfasi la superiorità della musica strumentale, fu [...] la musica corale il genere nel quale principalmente volle esprimersi, riconoscersi, celebrarsi la società tedesca di quell'età che pure si suol definire romantica (o perlomeno della sua prima stagione). L'attività strumentale continua certamente a fiorire, ma al paragone della capillare diffusione delle società di canto corale [...], più lenta, e limitata – per evidenti ragioni economiche – alle maggiori città, fu la formazione delle istituzioni necessarie per mantenerne lo sviluppo.⁴²

I programmi delle diverse sale da concerto o delle *Musikfest* che avevano luogo in Germania, infatti, continuavano a prediligere la musica vocale. In particolare, la tradizione germanica sembrava riscoprire il filone del *Lied* corale o d'insieme, il quale ebbe “non solo diffusione estesissima, ma penetrazione ben profonda dentro il tessuto della società tedesca, a tutti i livelli”⁴³; veicolo di questa popolarità fu anche il fenomeno del dilettantismo, il quale si concretizzò nei cori – maschili, femminili e misti – che nascevano nelle numerose *Singverein* e

42 *Ivi*, p. 54.

43 *Ivi*, p. 51.

Singakademie. Vi era, certo, spazio anche per la musica strumentale ma questa tendeva a essere “sempre più appannaggio di musicisti professionisti”⁴⁴; anche le sinfonie erano note e apprezzate ma non occupavano l'intera scena pubblica:

La composizione dei programmi rispecchiava le abitudini d'un pubblico non ancora assuefatto ad audizioni soltanto strumentali: concerti e sinfonie (queste ultime di regola smembrate nei loro movimenti) si mescolavano ad arie, duetti, cori, pezzi di bravura strumentali o vocali, senz'alcuna preoccupazione di omogeneità di genere o di stile (fra le pochissime eccezioni, bisogna ricordare i viennesi *Concerts spirituels*, attivi, fra il 1819 e il 1848, nei quali venivano eseguite, oltre a brani di musica sacra, soltanto sinfonie, e integralmente).⁴⁵

La recensione di Hoffmann alla Quinta sinfonia di Beethoven e *Il mondo* di Schopenhauer possono essere visti, quindi, come dei testi in parte controcorrente per il loro tempo, perché in essi l'attenzione è focalizzata su una musica che allora era fruita e apprezzata solamente da pochi e sicuramente in misura minore rispetto alla musica vocale. Nonostante la carica innovativa e originale dell'estetica romantica della musica, il gusto del pubblico e di alcuni studiosi di estetica faticava ad abbandonare le consuete abitudini e guardava con sospetto la musica priva di un testo:

Nell'Ottocento, nonostante Haydn e Beethoven, la diffidenza verso la musica assoluta, emancipata dalla lingua, non era ancora scomparsa in numerosi teorici di estetica, ad esempio in Hegel e più tardi in Gervinus, Heinrich Bellermann ed Eduard Grell. Si accusava la musica strumentale di 'artificiosità', cioè di deviazione dalla 'naturalità', oppure di 'assenza di concetti', cioè di rinuncia al razionalismo. Il preconcetto tradizionale che la musica dovesse appoggiarsi alla lingua, alle parole, per non decadere a rumore, piacevole sì, ma che non tocca il cuore né impegna l'intelletto, oppure per non diventare un linguaggio di spiriti, impenetrabile, era profondamente radicato.⁴⁶

44 *Ivi*, p. 47.

45 *Ivi*, p. 55. Secondo Di Benedetto, “anche la svolta dell'ultimo Beethoven, il suo distacco dal sinfonismo assoluto verso la concezione sinfonico-corale della Nona sinfonia e della Missa Solemnis, andrebbe giudicato tenendo presente lo sfondo dell'imponente movimento corale che attraversò tutti i paesi di lingua tedesca” (*ivi*, p. 50).

46 Dahlhaus 1988a, p. 16.

È anche per questo motivo, forse, che le osservazioni di Hegel sulla musica sono generalmente considerate di stampo conservatore, così come lo erano, a quanto pare, i suoi gusti musicali⁴⁷. Nelle pagine dedicate alla musica della sua *Estetica*⁴⁸, Hegel menziona soprattutto compositori e opere di musica vocale, sia questa sacra o profana, come Händel, Gluck, Palestrina, Lotti, Durante, Pergolesi, Bach⁴⁹ e in particolare Rossini, da Hegel molto apprezzato. Anche Haydn e Mozart sono menzionati soprattutto in rapporto alle loro opere di musica vocale, con l'eccezione di un rapido richiamo alle sinfonie di Mozart⁵⁰. In particolare, è nota l'assenza nell'*Estetica* di ogni riferimento sia alla musica che alla figura di Beethoven, di cui Hegel non poteva ignorare né la produzione musicale né il valore simbolico che il compositore andava sempre più acquisendo all'epoca.⁵¹

Non si può dire che Hegel assegni all'interno del proprio sistema delle arti un posto modesto alla musica; questa è inclusa, con pittura e poesia, fra le arti romantiche. Al pari dei suoi contemporanei Hoffmann e Schopenhauer, anche

47 Sull'esperienza musicale di Hegel cfr. Cantillo 1897, pp. 111-115 e Sallis 2011, pp. 369-374.

48 Cfr. Hegel 2007, pp. 991-1071. Il testo di Hegel a cui si fa riferimento nelle presenti riflessioni è l'edizione del 1836-38 a cura di Heinrich Gustav Hotho, il quale raccolse una serie di appunti di Hegel stesso e degli studenti che frequentarono le lezioni del filosofo sull'estetica tra il 1817 e il 1829. Questa edizione si caratterizza, tuttavia, per un massiccio intervento da parte del curatore; per un'analisi rigorosa del pensiero di Hegel sulla musica è opportuno riferirsi, invece, alle edizioni dei singoli corsi tenuti dal filosofo. Un tale approfondimento esula, tuttavia, dagli intenti del presente lavoro ed è pertanto nella consapevolezza dei limiti dell'edizione di Hotho che vengono proposti, in questa sede, alcuni estratti.

49 Come sottolinea John Sallis, Hegel era fra il pubblico che assistette alla celebre esecuzione della *Passione secondo Matteo* di Bach diretta da Mendelssohn nella *Singakademie* di Berlino l'11 marzo 1829 (cfr. Sallis 2011, pp. 372-373). L'esecuzione di Mendelssohn è generalmente ritenuta un momento importante della storia della musica, perché segnò l'inizio della *Bach-Renaissance*, esprimendo, fra le altre cose, l'entusiasmo che la cultura tedesca provava per la riscoperta della musica sacra antica (cfr. Di Benedetto 1991, p. 101).

50 Cfr. Hegel 1997, p. 1031.

51 "Hegel frequentò anche i concerti del *Konzertmeister* di Berlino Karl Möser che, nel programma del suo *Englischen Hause*, inserì musica di Haydn, Mozart e soprattutto di Beethoven per il quale nutriva un interesse particolare. Proprio a Berlino nel 1827 vennero rappresentate con successo la *Missa Solemnis* e la *Nona Sinfonia*. Appare dunque giustificata la perplessità che sorge in diversi studiosi di estetica musicale hegeliana sull'assenza di ogni riferimento da parte di Hegel all'opera o alla personalità di Beethoven" (Cantillo 1987, p. 113). Cfr. anche Hamilton 2007, p. 75 e Sallis 2011, p. 371.

Hegel ritiene che sia la musica assoluta – a cui il filosofo si riferisce come la “musica autonoma”⁵² e che contrappone alla “musica d'accompagnamento”⁵³ o vocale – la forma d'arte che esprime la quintessenza della musica stessa, in quanto “libera” dalla parola:

La musica di accompagnamento ha fuori di lei quello che deve esprimere, pertanto nella sua espressione si richiama a qualcosa che non appartiene a lei come musica, ma appartiene ad un'arte estranea, alla poesia. Ma se la musica vuole essere puramente musicale deve allontanare da sé questo elemento ad essa non peculiare, e, nella sua libertà, che solo ora è completa, sciogliersi intieramente dalla determinatezza della parola.⁵⁴

La musica che non è di accompagnamento è la musica strumentale, ovvero la musica “che si serve di singoli strumenti o di tutta un'orchestra ed esegue quartetti, quintetti, sestetti, sinfonie e così via, facendo a meno di testi e di voci umane”⁵⁵. Un tale genere musicale presenta una sua peculiare espressività – “un sentire in genere più astratto” – ma consiste soprattutto in un gioco di richiami fra suoni. In un passo dell'*Estetica* che ricorda la descrizione dell’“arabesco vivente” o sonoro di Hanslick⁵⁶, si legge:

La cosa principale, però, restano i movimenti armonici e melodici puramente musicali, nel loro andirivieni e nel loro salire e scendere, ed il procedere più ostacolato, difficile, profondo, incisivo, oppure più facile e fluente, l'elaborazione di una melodia secondo tutti i lati dei mezzi musicali, l'accordo artistico degli strumenti nel loro contemporaneo risuonare, succedersi, sostituirsi, cercarsi, ritrovarsi, ecc.⁵⁷

Nei confronti della musica puramente strumentale, tuttavia, essere un dilettante o essere un intenditore di musica può determinare una notevole differenza.⁵⁸

52 Hegel 1997, p. 1064.

53 *Ibidem*.

54 *Ivi*, p. 1065.

55 *Ivi*, p. 1066.

56 Cfr. Hanslick 2007, pp. 61-62.

57 Hegel 1997, p. 1066.

58 Cfr. *ibidem*.

Questa considerazione di Hegel sembra essere, in realtà, più di una semplice constatazione, dal momento che sembra sottendere una differenza di valore: il filosofo non sembra essere incline, infatti, a considerare la musica assoluta come depositaria di significati elevati, ma sembra considerarla degna di interesse solo da un punto di vista tecnico. Questo è quanto si può evincere dal seguente passo:

Particolarmente nel nostro tempo la musica, sciogliendosi da un contenuto già per sé chiaro, è ritornata nell'elemento a lei proprio, pur perdendo, così, grandemente in potenza sull'intero interno, in quanto il godimento che essa può offrire si rivolge solo ad uno dei lati dell'arte, cioè al semplice interesse per il lato puramente musicale della composizione e dell'abilità tecnica in esso usata, lato che viene ad interessare solo l'intenditore e riguarda di meno l'interesse artistico universalmente umano.⁵⁹

È in queste righe che si può intravedere, forse, quella diffidenza da parte di Hegel nei confronti della musica assoluta a cui accenna Dahlhaus.

Si può osservare, in chiusura, che mentre le tesi di Hoffmann e Schopenhauer, pur con i loro limiti, offrirono ai lettori dell'epoca una nuova prospettiva sulla musica e contribuirono, così, a modificare in parte la nostra concezione di essa – rendendo degno di interesse non solo tecnico, ma anche artistico e “universalmente umano” un repertorio allora in ombra e rilevando in esso numerosi e nuovi significati – le riflessioni di Hegel sono rimaste su di un terreno più sicuro, al riparo dagli slanci entusiastici di Hoffmann o metafisici di Schopenhauer, ma forse per questo anche meno fecondo per i compositori della generazione seguente. A titolo di esempio, si pensi all'influenza che gli scritti di Hoffmann, in particolare i racconti dedicati alla figura del *Kapellmeister* Johannes Kreisler, ebbero su Schumann⁶⁰ e all'influenza che *Il mondo* di Schopenhauer ebbe su Wagner⁶¹.

59 *Ivi*, p. 1003.

60 Cfr. Rostagno 2007. I *Kreisleriana* di Schumann sono stati composti in seguito alla lettura dei racconti di Hoffmann; dal momento che la scelta del titolo della raccolta ha preceduto la composizione, per Antonio Rostagno si può affermare che “l'ispirazione hoffmanniana” è stata “un elemento determinante e attivo fin dall'inizio del processo creativo” (*ivi*, p. 46).

61 Cfr. Hamilton 2007, p. 76 e Dahlhaus 1988a, pp. 32-33.

1.2 Hanslick e l'estetica dello 'specificamente musicale'

Il concetto di 'musica assoluta' acquista, nel *Bello musicale* di Hanslick, una tale centralità che l'intero testo può essere definito come una “teoria della musica assoluta”⁶² che si regge sulle fondamenta gettate, circa quindici anni prima, dagli scritti di Hoffmann.

In particolare, l'idea comune a molti autori romantici che la musica puramente strumentale sia la musica 'vera e propria', il genere musicale che, per eccellenza, esprime l'essenza dell'arte dei suoni, nel trattato del critico boemo è una delle premesse fondamentali. Come si legge nel seguente passo del *Bello musicale*, la musica strumentale affrancata da testi, titoli o programmi proprio per la sua purezza e assolutezza è ritenuta il luogo in cui cercare l'essenza e la natura più intima della musica:

Abbiamo scelto di proposito come esempi frasi di musica strumentale. Infatti solo ciò che si può dire della musica strumentale vale per la musica come tale. Quando si ricerca una caratteristica generale della musica, qualcosa che ne determini l'essenza e la natura, i limiti e le tendenze, non ci si può basare che sulla musica strumentale. Ciò che la musica strumentale non può fare, non deve essere considerato possibile per la musica in quanto tale; infatti, essa soltanto è musica pura e assoluta.⁶³

In una nota del capitolo secondo, Hanslick rende esplicito il dibattito in cui l'osservazione sopra riportata mira a inserirsi. Si tratta della disputa, a cui si è già accennato in precedenza, sulla superiorità della musica vocale o strumentale:

Gervinus ha ripreso, nel suo *Händel e Shakespeare* (1868), la discussione sulla superiorità della musica vocale o di quella strumentale; ma dichiarando che la musica vocale è musica vera e genuina, mentre quella strumentale è 'un prodotto artistico privo di ogni interiorità e puramente esteriore', ovvero un mezzo fisico per eccitazioni fisiologiche, egli dimostra, pur con tutto lo sfoggio del suo acume, che si può essere un dotto ammiratore di Händel e nello stesso tempo

62 Cfr. Dahlhaus 1988a, p. 117.

63 Hanslick 2007, p. 51.

incorrere in strani errori sull'essenza della musica.⁶⁴

Hanslick impiega, dunque, il concetto di musica assoluta a partire da alcune delle categorie estetiche già messe in campo dall'estetica romantica; allo stesso tempo, tuttavia, egli non ripropone *in toto* la metafisica romantica ma in parte se ne discosta, conferendo così al concetto di musica assoluta un'accezione diversa – quella con cui esso è, oggi, generalmente impiegato.

La differenza principale che sussiste fra gli scritti di Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer e il trattato di Hanslick consiste nell'abbandono, da parte del critico, di ogni caratterizzazione metafisica dell'esperienza musicale. Nel suo trattato la musica puramente strumentale viene opposta non solo alla musica accompagnata da un testo o programma ma anche all'idea che lo scopo della musica sia l'espressione dell'"assoluto"⁶⁵. La musica non conduce più a una dimensione superiore – “un regno degli spiriti” lontano dall'ordinaria esperienza umana, l'“in sé” dei fenomeni – ma resta ancorata alla dimensione terrena e trova la propria dignità nella prassi musicale stessa. Nel *Bello musicale*, in altre parole, non trova più spazio il tema della trascendenza (mentre ci sarà ancora posto, come si vedrà, per il tema dell'ineffabilità). Ciò che Wackenroder e Hoffmann proponevano con la loro concezione della musica assoluta era, come si è visto, un'esperienza musicale che mirava all'espressione di un sentimento che andava oltre i suoni stessi. Per questo, Dahlhaus osserva che per l'estetica romantica la musica assoluta “comprendeva un *sovrappiù* in cui si intuiva la sua essenza” ed essa “non si esauriva”, quindi, “nell'essere forma e struttura”⁶⁶ – come sostiene, invece, Hanslick, per il quale non è necessario uscire dalla dimensione strettamente musicale per comprendere la grandezza, ad esempio, di una sinfonia. L'elemento spirituale è presente già nell'atto di configurare artisticamente i suoni: la rilevanza della musica per le nostre vite è giustificata semplicemente dalla struttura dell'opera, vale a dire dai suoni posti in

64 *Ivi*, pp. 118-119.

65 Cfr. Dahlhaus 1988a, pp. 78-79.

66 *Ivi*, p. 78.

connessione fra loro in maniera artistica. Il contributo innovativo del trattato di Hanslick risiede proprio in questo: nell'idea che il bello musicale – e, per esteso, ogni opera genuinamente musicale – consista “unicamente nei suoni e nella loro artistica connessione”⁶⁷, vale a dire negli elementi *specificamente musicali*. Per questo, la posizione delineata dal critico praghese nel suo trattato potrebbe esser definita, seguendo Dahlhaus, come “un'estetica dello 'specificamente musicale’”⁶⁸.

Nell'estetica dello specificamente musicale hanslickiana, l'atteggiamento antimetafisico si intreccia con il proposito di delineare i confini fra le diverse forme d'arte. In questo il critico raccoglie l'eredità lasciata dal saggio di G. E. Lessing *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia* pubblicato nel 1766⁶⁹, all'epoca al centro di un acceso dibattito fra studiosi. Hanslick dichiara esplicitamente di ammirare questo saggio:

Lessing ha distinto con meravigliosa chiarezza il modo con cui la storia di Laocoonte può essere trattata da un poeta e quello con cui può essere trattata da un pittore o da uno scultore. Il poeta, attraverso il linguaggio, ci dà un Laocoonte determinato storicamente e individualmente; il pittore e lo scultore invece raffigurano un vecchio con due giovani (di età, di aspetto, costume determinati) avvinghiati da terribili serpenti e con nel volto, nell'atteggiamento e nei gesti, l'espressione della pena per la morte che si avvicina.⁷⁰

Se al confronto fra pittura, scultura e poesia si aggiunge l'arte dei suoni, allora quest'ultima appare in tutta la sua peculiarità, ovvero nel suo essere una forma d'arte che non è in grado di rappresentare alcunché. Prosegue infatti Hanslick: “Del musicista Lessing non dice nulla. E si capisce bene perché: questi non può in nessuna maniera raffigurare Laocoonte”⁷¹. La caratteristica della musica di

67 Hanslick 2007, p. 61.

68 Dahlhaus 2009, p. 87.

69 Cfr. Lessing 2000.

70 Hanslick 2007, pp. 111-112.

71 *Ivi*, p. 112. Sul dibattito intorno alla specificità della musica nella seconda metà dell'Ottocento si veda Kivy 2009, pp. 67-74, in cui il filosofo americano mette in luce il legame fra il *Laocoonte* di Lessing e il saggio di August Wilhelm Ambros *I confini della musica e della poesia* (1855), con cui Ambros risponde in maniera critica al *Bello musicale*

non poter rappresentare nulla della natura o di un individuo – né l'aspetto fisico, né il carattere morale né, come si vedrà nel prossimo capitolo, le sue emozioni – è, per Hanslick, ciò che contraddistingue maggiormente questa forma d'arte. Questa considerazione acquista, però, nel trattato anche un carattere normativo. La non rappresentationalità deve essere non solo riconosciuta ma anche rispettata dal compositore; un'opera d'arte genuinamente musicale non può mirare alla rappresentazione ma deve limitarsi all'elaborazione e valorizzazione dei mezzi puramente musicali, ovvero i suoni e il modo in cui essi possono essere combinati fra loro. Il critico boemo ritorna più volte sulla necessità di dover delimitare l'ambito della musica da quello delle altre forme d'arte, in particolare dalle arti rappresentazionali; è il caso, ad esempio, delle riflessioni sull'impossibilità della musica di rappresentare la figura di Oreste dell'*Ifigenia* di Gluck:

Trattando del contenuto e della capacità di esibizione della musica, ci si deve riferire solo alla musica puramente strumentale. Nessuno potrà dimenticare quanto detto ora e perciò non ci potrà obiettare, come esempio, la figura di Oreste nell'*Ifigenia* di Gluck. Questo Oreste non è opera del compositore; sono le parole del poeta, la figura e la mimica dell'attore, i costumi e le decorazioni del pittore che ci presentano Oreste in maniera completa. Quello che il musicista aggiunge è forse la cosa più bella di tutte, ma è proprio l'unica che non ha niente a che fare col vero Oreste: ossia il canto.⁷²

Nel genere dell'opera, in altri termini, vi sono degli elementi non propriamente musicali, come il testo, la mimica, i costumi e la scenografia. Dal momento che Hanslick vuole concentrare la propria ricerca solamente su ciò che è 'specificamente musicale', l'opera non si presta a essere un buon oggetto di indagine: la musica vocale non consente, a suo avviso, di delineare un confine rigoroso fra musica e testo. Lo studioso di estetica, allora, dovrà prendere in considerazione solo i generi in cui non compare altro che ciò che è

di Hanslick.

72 Hanslick 2007, p. 111.

'specificamente musicale', vale a dire la musica strumentale assoluta:

Il concetto di 'musica' non si adatta del tutto a un brano musicale composto sulle parole di un testo. In una composizione vocale l'efficacia dei suoni non è mai puntualmente separabile da quella delle parole, dell'azione e dello scenario, da poter valutare esattamente la portata delle singole arti. Dobbiamo rifiutare anche pezzi con determinati titoli o programmi quando si tratta del 'contenuto' della musica.⁷³

Il *Bello musicale* si contraddistingue per un carattere spiccatamente polemico, e alla luce di queste considerazioni appare piuttosto chiaro quale possa essere il bersaglio delle critiche di Hanslick. Fra i generi che egli disapprova vi sono infatti l'opera e la musica a programma⁷⁴, come sottolinea l'autore stesso nella Prefazione del suo testo:

Mentre preparavo la seconda edizione giunsero le sinfonie a programma di Liszt, che

73 *Ivi*, pp. 51-52. Se, tuttavia, l'intento non è quello di avviare un'indagine di tipo estetico ma, ad esempio, quello di godere meramente dell'effetto creato dall'unione della musica con un testo, allora l'ascolto del genere operistico, del *Lied* o della musica sacra è, per Hanslick, ineccepibile. La citazione sopra riportata prosegue, infatti, così: "L'unione con la poesia allarga il potere della musica, ma non i suoi limiti" (*ivi*, p. 52; credo che si possa interpretare l'espressione 'il potere della musica' come un riferimento da parte dell'autore all'*effetto* che la musica ha sugli ascoltatori, riprendendo la terminologia sulla musica dell'*Estetica* di Hegel). In altre parole, sembra che Hanslick non abbia nulla da obiettare sul risultato piacevole di un buon connubio fra musica e poesia; ma l'estetica non si occupa degli effetti della musica, siano essi piacevoli o spiacevoli. L'indagine sul bello, per il critico, deve avere piuttosto come oggetto l'*essenza* della musica – secondo una concezione scientifica dell'estetica su cui ci si soffermerà nel prossimo capitolo – e non può che risiedere, per un teorico della musica assoluta, che nella musica strumentale.

74 La musica a programma può essere definita come "la musica strumentale con un significato narrativo o descrittivo (ad esempio, musica che si propone di rappresentare una scena o una storia)" (Scruton 2001, p. 396). Affinché una musica sia veramente costruita su un programma, tuttavia, non è sufficiente che essa sia una rappresentazione di qualcosa; la musica deve "derivare il suo movimento e la sua logica dal soggetto che tenta di descrivere" (*ivi*, p. 397). In questo risiede, per Scruton, la differenza fra un poema sinfonico di Liszt come *Il Tasso* – esempio di musica a programma nel senso proprio del termine – e un pezzo di Couperin come *Le tic-toc-choc* (cfr. *ibidem*). Dahlhaus è, invece, molto più cauto nel fornire una definizione, e precisa che "la musica a programma non è un fenomeno sempre uguale, ma muta nel corso della storia", perché mutano non solo "i mezzi compositivi" con cui si cerca di "descrivere, caratterizzare o raccontare in musica [...]" ma muta anche l'estetica, cioè le idee di fondo" su cui questo genere musicale si fonda (Dahlhaus 1988a, p. 137). I poemi sinfonici di Liszt, ad esempio, sono da considerarsi musica a programma non descrittiva ma 'poetica' (cfr. Di Benedetto, pp. 151-152).

smentiscono meglio di quanto sia mai accaduto prima il significato autonomo della musica, presentandola all'orecchio dell'ascoltatore solo come un mezzo per evocare immagini.⁷⁵

Accanto a Liszt e ai suoi poemi sinfonici è menzionato Wagner, il 'nemico' storico di Hanslick:

Ora abbiamo anche il *Tristano e L'Anello del Nibelungo* di Richard Wagner con la sua teoria della melodia infinita, ossia la mancanza di forma elevata a principio, il fumo dell'oppio suonato e cantato per il culto del quale è stato aperto un tempio a Bayreuth.⁷⁶

Liszt e Wagner sono i nomi principali contro i quali le critiche di Hanslick sono rivolte, ma nel suo trattato egli mette in discussione, in generale, tutta la musica che, ai suoi occhi, si presenta come 'contaminata' da elementi 'extramusicali'.

Con la sua visione della musica, quindi, Hanslick in parte segue i suoi predecessori romantici, restando fedele al credo dell'autonomia della musica da testi, programmi e funzioni, e in parte ne prende le distanze. A dividere il critico praghese da Hoffmann, Wackenroder e Schopenhauer è la diversità di opinioni in merito alla portata metafisica della musica, come si è già visto; oltre a ciò, sembra esservi una profonda differenza fra Hanslick e gli autori romantici anche in merito all'idea, sopra presentata, che le arti debbano essere considerate nella loro pluralità e che l'estetica della musica sia intrinsecamente diversa dall'estetica della pittura, della scultura o della poesia. In relazione a quest'ultimo punto, infatti, Hoffmann era di tutt'altro avviso rispetto ad Hanslick. Sebbene la musica fosse l'arte in grado di esprimere al meglio la trascendenza – “quel paradiso”, “quel regno lontano che spesso ci avvolge di strani presagi” – questa non era appannaggio esclusivo dell'arte dei suoni ma era accessibile, per così dire, anche alle altre forme d'arte, in particolare alla poesia:

⁷⁵ Hanslick 2007, pp. 34-35.

⁷⁶ *Ivi*, p. 35. Rientra fra gli attacchi di Hanslick anche il tentativo, messo in atto da diversi critici, di associare a posteriori un programma a opere di musica assoluta per spiegarne il significato (cfr. *ivi*, p. 122).

Quel regno lontano che spesso ci avvolge di strani presagi e dal quale discendono a noi magiche voci, destando tutti i suoni sopiti nel nostro petto angusto e facendoli balzar su lieti e gioiosi in raggi di fuoco, così che noi siamo partecipi delle beatitudini di quel paradiso, in quel regno poeta e musicista sono gli adepti strettamente congiunti di un'*unica chiesa*, perché il mistero della parola e del suono è uno, e la suprema consacrazione lo dischiude loro.⁷⁷

Poeta e musicista non sono rivali ma “strettamente congiunti” in “un'*unica chiesa*”; spogliando l'osservazione di Hoffmann dei suoi connotati religiosi, si può affermare che per lo scrittore tanto la musica quanto la poesia tendono a un'*unica estetica*. Dahlhaus parla a tale proposito del carattere “poetico” dell'arte nell'estetica romantica:

Il vocabolo 'poetico' non significa affatto una dipendenza della musica dalla poesia, ma indica una sostanza comune a tutte quante le arti che, secondo le concezioni di Tieck e Hoffmann, trova addirittura nella musica – nella musica strumentale – la sua manifestazione più pura.⁷⁸

Ora, il contrasto fra questi due diversi modi di intendere l'estetica – vale a dire, da un lato, la visione romantica dell'estetica come di una meta comune a cui tendono le diverse forme d'arte e, dall'altro, la visione hanslickiana della specificità dei diversi materiali artistici e, di conseguenza, dell'intrinseca diversità dell'estetica di ciascuna arte – è colto anche dallo stesso Hanslick nel *Bello musicale*:

La servile dipendenza delle estetiche speciali dal supremo principio metafisico di un'estetica generale sta venendo sempre più meno di fronte alla persuasione che ogni arte vuol essere conosciuta nelle sue proprie particolarità tecniche e compresa in se stessa. [...] Le leggi della bellezza in ogni arte sono inseparabili dalle caratteristiche particolari del suo materiale e della sua tecnica.⁷⁹

Ogni materiale – i suoni, i colori, la pietra e così via – determina un tipo diverso

77 Hoffmann 1985, p. 25, corsivo mio.

78 Dahlhaus 1988a, p. 75.

79 Hanslick 2007, pp. 37-38.

di estetica al punto che una differenziazione si impone. E se la critica di Hanslick all'idea di un'“estetica generale” è presentata, nel corpo principale del testo, in termini impersonali, in una nota a margine l'autore si focalizza su di un nome ben preciso, vale a dire “R. Schumann” – il compositore, che fu anche critico e fondatore della rivista *Neue Zeitschrift für Musik* – il quale “ha recato grosso danno con la sua proposizione 'L'estetica di un'arte è la medesima di un'altra, soltanto il materiale è diverso’”.⁸⁰ Schumann è considerato, in altre parole, come il rappresentante di una tradizione estetica che, secondo Hanslick, deve essere superata.

Come abbiamo visto, dunque, l'idea che l'essenza della musica risieda nella musica puramente strumentale è il punto di partenza comune delle riflessioni di Wackenroder, Hoffmann, Schopenhauer e Hanslick. Tuttavia, le implicazioni di una tale presa di posizione nei confronti di questo genere musicale sono state diverse. Da una concezione metafisica dell'arte dei suoni si è passati, nel giro di qualche decennio, a una visione più disincantata e tecnica della musica, com'è quella di Hanslick.

Prima di affrontare, nel prossimo capitolo, una lettura di tipo più analitico del *Bello musicale* di Hanslick, un ultimo punto richiede di essere precisato. L'estetica dello 'specificamente musicale' che si è cercato di delineare in queste pagine è stata spesso interpretata, nel corso degli anni, come un'estetica di tipo formalista. *Il bello musicale* è infatti generalmente ritenuto “il *locus classicus* del formalismo musicale”⁸¹. La ragione di una tale classificazione risiede, da un lato, nell'enfasi che il critico boemo ha posto sugli aspetti formali dell'arte dei suoni e, dall'altro, sulla ricezione che il *Bello musicale* ha avuto nei decenni immediatamente successivi alla pubblicazione della prima edizione⁸². Tuttavia, se il termine 'formalismo' è impiegato, in relazione all'estetica di Hanslick, in modo impreciso, esso rischia di creare dei fraintendimenti.

Se con 'formalismo' ci si riferisce, infatti, alla tesi secondo cui “la forma, intesa

80 *Ivi*, p. 117.

81 Rothfarb 2011, p. 168.

82 Per una panoramica della ricezione del *Bello musicale* nell'Ottocento si veda Rothfarb 2011.

come opposta al contenuto, al significato, alla rappresentazione o a uno scopo estrinseco, è l'elemento primario del valore estetico”⁸³, allora la visione della musica proposta da Hanslick nel suo trattato non è pienamente descrivibile come formalista. Un punto su cui Hanslick insiste con decisione, infatti, è che in musica forma e contenuto non sono opposti ma coincidono: “in musica noi vediamo contenuto e forma, materia e configurazione, immagine e idea fusi in un'oscura e inscindibile unità”⁸⁴. La frase, celeberrima, con cui Hanslick riassume in maniera provocatoria le proprie tesi sull'arte dei suoni – “contenuto della musica sono *forme sonore in movimento*”⁸⁵ – e nella quale Philip Alperson vede “la caratterizzazione classica della posizione formalista in musica”⁸⁶, è infatti tanto affascinante quanto ingannevole. Una prima, istintiva parafrasi della citazione che faccia leva sull'idea che “la musica è solo forma” – per utilizzare uno slogan – può essere fuorviante, dal momento che presuppone quella distinzione tra forma e contenuto in musica che invece non è attribuibile al pensiero di Hanslick. Scrive, a tale proposito, Dahlhaus:

La frase sulle “forme sonore in movimento”, tanto spesso citata quanto spesso fraintesa, è il centro intorno al quale Hanslick raggruppa gli aforismi e le digressioni che compongono il suo trattato *Il bello musicale*, ed era intesa come una sfida all'estetica del sentimento, che Hanslick proclamò “marcita”. La tesi fu formulata, non senza ragione, come un paradosso, un *quid pro quo* di concetti contrastanti: vi si afferma, della forma, che è lei a essere il contenuto, ossia il suo perfetto contrario. Il fatto che nella discussione da essa scatenata (una controversia che non sembra si sia mai chiusa) quest'affermazione provocatoria sia stata appiattita nel banale enunciato che la musica è solamente forma, e che questa forma è un evento sonoro vuoto, senza espressione, non può comunque essere imputato a Hanslick.⁸⁷

Alla luce di queste considerazioni, allora, la domanda che ci si pone è se si può

83 Hamilton 2007, p. 71.

84 Hanslick 2007, p. 110.

85 *Ivi*, p. 61.

86 Alperson 2004, p. 260.

87 Dahlhaus 2009, p. 82. Anche per Hamilton, Hanslick “sembra identificare forma e contenuto, piuttosto che considerarli come opposti, nel modo in cui si suppone li considerino i formalisti” (Hamilton 2007, p. 88). Cfr. anche Distaso 2007, p. 16.

ancora affidare ad Hanslick il ruolo di 'padre' del formalismo in musica. A mio avviso, vi sono delle buone ragioni per rispondere a tale domanda affermativamente, prima fra tutte il fatto che non vi è un'unica definizione di formalismo, ma diverse posizioni, le quali, partendo da interrogativi diversi, enfatizzano prospettive diverse sulla musica⁸⁸. Così, se con 'formalismo' si intende la tesi secondo cui la musica ha, sì, un contenuto, ma non sulla base di un modello rappresentazionale – vale a dire, la tesi secondo cui la musica è solo forma perché non ha un contenuto di tipo rappresentazionale – allora Hanslick può essere annoverato fra i formalisti. Quest'ultimo punto sarà chiarito nel corso del secondo capitolo, il cui obiettivo sarà, appunto, quello di delineare in maniera argomentata la visione formalista della musica del critico praghese.

88 Per una riflessione sulle diverse fisionomie che può assumere il formalismo musicale si veda Mazzoni 2010, pp. 37-52. Augusto Mazzoni individua, nello specifico, tre principali versioni di formalismo, le quali si oppongono rispettivamente al contenutismo, all'espressionismo e al referenzialismo. Come si vedrà nel corso del prossimo capitolo, la posizione formalista di Hanslick si presenta, a mio avviso, come opposta principalmente al referenzialismo, e, in parte, all'espressionismo ma non al contenutismo.

Capitolo 2

Il Bello musicale di Hanslick

Mentre Hanslick era ancora in vita sono state pubblicate dieci edizioni del *Bello musicale*.¹ È innegabile quindi che il trattato del critico boemo sia stato accolto con grande interesse nell'ambiente musicale di Vienna, città in cui egli viveva e scriveva.² Fra le ragioni di un tale successo si possono annoverare, senza dubbio, la fluidità della prosa e la capacità di Hanslick di proporre stimolanti intuizioni in maniera concisa e accattivante³, come pure la ricchezza dei temi presi in considerazione in relazione alla musica – dall'estetica del sentimento alla fisiologia, dall'acustica all'opera, solo per menzionarne alcuni – e, ancora, il punto di vista tecnico con cui un 'uomo del mestiere' trattava le questioni estetiche.⁴

Il teorico della musica Lee Rothfarb include fra le ragioni del successo del *Bello musicale* il carattere per certi versi controcorrente con cui il testo si presentava

-
- 1 In questa sede è stata adottata la traduzione italiana di Leonardo Distaso (cfr. Hanslick 2007) tratta dalla quindicesima edizione (1922), la quale è una ristampa dell'ottava edizione (1891), considerata la versione definitiva con l'autore in vita. Le citazioni dei termini in tedesco sono tratte da Hanslick 1980. Sulla storia editoriale del testo e, in particolare, sulle modifiche di carattere sostanziale che Hanslick ha di volta in volta apportato cfr. Tedeschini Lalli 1993.
 - 2 Sulla biografia di Hanslick cfr. Distaso 2007.
 - 3 La prosa scorrevole e il linguaggio non eccessivamente tecnico che caratterizzano il testo di Hanslick possono trarre, però, anche in inganno. Se da un lato l'accessibilità' del *Bello musicale* è stata un ottimo veicolo per le idee di Hanslick perché ne ha permesso un'ampia diffusione, dall'altro si è rivelata, col tempo, un'arma a doppio taglio, consentendo facili fraintendimenti. Hanslick non è sempre chiaro nel presentare le proprie idee e l'immediatezza di alcune tesi del *Bello musicale* può invitare, a volte, a un'altrettanta immediatezza nel giudizio di tali tesi, con il rischio che il lettore si senta legittimato a pronunciare una sentenza poco meditata. Le conseguenze dello stile del *Bello musicale*, pertanto, vanno considerate con cautela.
 - 4 Fra gli autori menzionati nel primo capitolo, sembra che solo Hoffmann, al pari di Hanslick, avesse una buona conoscenza tecnica della musica, oltre che dell'opera e del teatro (si pensi, a titolo di esempio, al saggio *Poeta e compositore* (1818), in cui Hoffmann discute questioni specifiche riguardo al rapporto fra musica e libretto nell'opera; cfr. Hoffmann 1985, pp. 19-37).

sulla scena musicale viennese dell'epoca⁵. Come si è visto nel capitolo primo, l'estetica della musica precedente ad Hanslick tendeva a focalizzarsi sull'espressività musicale, proponendo riflessioni o teorie volte a dipingere la musica come l'arte del sentimento per eccellenza. Cosa, poi, si intendesse con 'sentimento', 'emozioni', 'affetti' o 'espressività' è una questione complessa, dal momento che vi era una notevole pluralità di prospettive. Nonostante le diverse sfumature che il legame musica-emozioni di volta in volta assumeva, tuttavia, sembra evidente la tendenza ottocentesca a considerare il mondo degli affetti, dei sentimenti e dell'espressività l'*unico* ambito proprio della musica; esprimere sentimenti e suscitarli in chi ascolta erano considerati lo scopo e la peculiarità di questa forma d'arte. Con *Il bello musicale* Hanslick, ponendosi in polemica tanto con gli slanci trascendentali della metafisica dell'estetica romantica – come si è già visto – quanto con la precedente estetica del sentimento o della sensibilità – come si vedrà nelle prossime pagine – offre un punto di vista diverso rispetto al *mainstream* dell'epoca. Scrive, a tale proposito, Rothfarb:

Un libro estremamente leggibile come quello di Hanslick, che con forza mette in discussione l'opinione, allora ampiamente accettata, che la musica incorpora ed esprime sentimenti, com'è naturale risulterebbe di grande interesse per il suo punto di vista controverso e ardito.⁶

In altre parole, buona parte del successo del *Bello musicale* era dovuta al tono critico con cui Hanslick si rivolgeva all'estetica ottocentesca. Con un testo piuttosto breve e un'agile prosa, egli riesce a mettere in discussione uno dei *topoi* più consolidati dell'estetica della musica a lui contemporanea e, allo stesso tempo, a raggiungere un pubblico vasto, che poteva includere anche chi non avesse familiarità con la filosofia⁷.

5 Cfr. Rothfarb 2011, pp. 195-197.

6 *Ivi*, pp. 196-197.

7 Fra le ragioni della popolarità del *Bello musicale*, Rothfarb individua altri quattro fattori. Il primo di questi è la brevità del testo: le circa centoventi pagine del trattato si inseriscono in un contesto di opere dedicate all'estetica molto più lunghe. È il caso, ad esempio, dell'*Estetica* (1846-1857) di F. T. Vischer, che si articola in sei volumi o dell'*Estetica* di Hegel, che nella versione curata da Hotho consiste di più di un migliaio di pagine. Il secondo

2.1 La critica all'estetica del sentimento

Nella sua polemica contro l'estetica del sentimento, Hanslick non si pone in contrasto con la metafisica romantica. Nelle loro riflessioni Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer prendevano le distanze dall'estetica del sentimento a favore dell'idea che la musica esprimesse o sentimenti elevati, lontani dal senso comune, o i sentimenti ordinari ma in una forma astratta, privi dei connotati con cui si presentano nella vita quotidiana. La critica all'estetica del sentimento o della sensibilità costituisce, quindi, assieme all'elevato valore accordato alla musica puramente strumentale, una delle premesse che Hanslick trae dall'estetica romantica e rielabora in maniera originale. Il punto è ben illustrato da Dahlhaus:

Se per estetica musicale romantica si intende l'estetica musicale dei romantici, questa, in quanto metafisica della musica strumentale, è altrettanto lontana dall'estetica del sentimento, con cui è stata continuamente confusa, quanto dal formalismo hanslickiano.⁸

Di un'estetica del sentimento o della sensibilità si trova già traccia nelle *Riflessioni critiche sulla pittura e la poesia* (1719) dell'Abbé Du Bos, il quale – restando fedele al principio dell'imitazione – vede la musica come l'arte che imita i sentimenti, allo stesso modo in cui la pittura imita i contorni e i colori della

motivo del successo è legato, per Rothfarb, ad aspetti meramente logistici: l'elevato numero di edizioni è stato reso possibile anche dal fatto che era più facile, per un editore dell'epoca, approvare la stampa di un testo breve piuttosto che di un testo articolato in diversi volumi. Un terzo elemento determinante è lo stile linguistico di Hanslick, che Rothfarb descrive come “un linguaggio conciso, chiaro e diretto [...] molto più comprensibile da un punto di vista verbale e accessibile da un punto di vista concettuale rispetto a lavori simili di altri autori” (*ivi*, p. 196). Infine, il quarto fattore individuato da Rothfarb consiste nella scelta, da parte di Hanslick, di un oggetto di indagine relativamente circoscritto. Il critico infatti prende in considerazione solamente la musica e non, come facevano i suoi contemporanei, l'intero sistema delle arti. Oltre a ciò ha giocato, probabilmente, un ruolo importante la capacità di Hanslick di cogliere il punto cruciale delle questioni più dibattute all'epoca, e avanzare delle repliche mirate e provocatorie: “Mentre Vischer, Zimmermann e Köstlin hanno esplorato sistematicamente il territorio dell'estetica in centinaia di pagine, Hanslick riesce, in un breve *pamphlet*, a focalizzare esattamente le questioni estetiche decisive e filosoficamente controverse, e a formularle in maniera incisiva e più efficace di chiunque prima di lui” (*ibidem*).

8 Dahlhaus 1988a, p. 80.

natura; ma i tratti essenziali di un'estetica che vede nell'espressione dei sentimenti la ragion d'essere della musica si ritrovano in epoche diverse, parallelamente ad altri indirizzi teorici o estetici. Per Dahlhaus, l'estetica del sentimento “è rimasta pressoché immutata [...] tra illuminismo, 'cultura della sensibilità', *Sturm und Drang*, romanticismo popolare e Biedermeier”⁹ e, si potrebbe aggiungere, essa è vitale ancora ai giorni nostri, specialmente nel modo in cui il senso comune giustifica, a volte, l'importanza della musica. Al di là delle singole accezioni, l'idea che sottostà a un'estetica del sentimento e a cui tanto i romantici quanto Hanslick si oppongono è che lo scopo della musica sia esprimere sentimenti ben definiti, di cui tutti facciamo esperienza nelle nostre vite – la gioia, la tristezza, la paura, la rabbia, la malinconia, e così via – facendoli rivivere nell'ascoltatore. Scendendo nel dettaglio, la *sensiblerie* difende ciò che è “piacevole o commovente” e lo predilige a ciò che è “grande ed elevato”¹⁰; un cantabile o un'aria, ad esempio, sono preferiti alle grandi architetture di una sinfonia o di un'*ouverture*. La semplicità delle melodie cariche di *pathos* si antepone infatti alla complessità formale e, di conseguenza, opere ampie e articolate come le fughe di Bach sono percepite come fredde e incapaci di commuovere¹¹. Il fine dell'esperienza musicale, inoltre, è visto nella *simpatia* fra individui, ovvero nella condivisione dei sentimenti che la musica suscita.

9 Dahlhaus 1988a, p. 80; cfr. anche Dahlhaus 2009, pp. 29-39.

10 Dahlhaus 1988a, p. 67.

11 Enrico Fubini associa un simile atteggiamento alla teoria degli affetti del Settecento, la quale si poneva in polemica con la musica di Bach: “Scheibe, Mattheson e poi musicisti quali Quantz, Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach e altri ancora nei loro trattati contrappongono le musiche contemporanee, quelle che 'toccano il cuore' per mezzo della melodia, alla musica di Bach, che rimane arido contrappunto, incapace di suscitare alcun effetto e quindi affetti ed emozioni” (Fubini 1995, pp. 87-88). Giorgio Pestelli individua uno spirito affine nell'estetica dello stile galante settecentesco, la quale prediligeva ciò che è “gaio, piacevole, libero, spontaneo” (Pestelli 1991, p. 8). Scrive, a tale proposito, lo storico: “Il grande equivoco che Bach fosse artificioso, scolastico, poco naturale, era appunto il sintomo di una profonda trasformazione: per la seconda edizione dell'*Arte della fuga* (1752) non si trovano in circa cinque anni più di trenta persone disposte a spendere i quattro talleri che costava; nell'*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts e des Métiers* di Diderot e D'Alembert (1752 e anni seguenti), Rousseau dedica poco più di venti righe alla voce *Contrepoint*; e alla voce *Fugue*, dopo averne descritto il funzionamento, precisa che essa in generale serve più a fare 'du bruit' che belle melodie, a sfoggiare la scienza del musicista più che carezzare l'orecchio dell'ascoltatore” (*ibidem*).

Inizialmente il compositore, nella sua attività creativa, e successivamente l'esecutore, con la sua *performance*, esprimono e comunicano sentimenti che il pubblico, a sua volta, prova in prima persona durante l'ascolto¹².

A tutto ciò la metafisica romantica della musica contrappone, come si è visto, una predilezione per il sentimento sublime, che innalza l'animo a un'esperienza non ordinaria; una passione per l'armonia anziché per la melodia e una predilezione per le grandi costruzioni formali, dall'Allegro di una sinfonia al contrappunto bachiano¹³; infine, la musica non è più associata a una dimensione di condivisione, ma è apprezzata e goduta in solitudine. Quest'ultimo punto è di particolare rilevanza, perché è anche in relazione a questo aspetto che si assiste all'affermazione di un'esperienza estetica di tipo contemplativo. Un'immagine chiara di come la dimensione della solitudine fosse preferita a quella collettiva la si può ricavare dai testi di Wackenroder. Nella *Vita di Joseph Berglinger*, così è descritto l'atteggiamento con cui il protagonista ascolta la musica:

Quando Joseph assisteva a un grande concerto, si metteva a sedere in un cantuccio, senza dar uno sguardo alla splendida folla del pubblico, e lì stava ad ascoltare con la stessa adorazione con cui sarebbe stato in chiesa, così silenzioso e immobile; non gli sfuggiva la più piccola nota e per l'intensità dell'attenzione si sentiva, alla fine del concerto, tutto stanco e indebolito. [...] Libero e leggero tutto il suo essere era circondato dalle belle armonie musicali e le più piccole sfumature e gli andirivieni delle note si imprimevano con grande facilità nella sua anima sensibile.¹⁴

12 Cfr. Dahlhaus 1988a, p. 71.

13 Cfr. Di Benedetto 1991, pp. 34-35. Di Benedetto riconosce l'espressione di questa predilezione per l'armonia in due tecniche compositive del classicismo. La prima di queste è l'"accompagnamento obbligato", ovvero la prassi di scrivere, nel dettaglio, le parti destinate all'accompagnamento della melodia, conferendo a esse maggiore importanza ed evitando di lasciarle alla discrezione dell'esecutore; la seconda è l'"elaborazione a intarsio" o *durchbrochene Arbeit*, che consiste in una ricca articolazione della melodia, la quale "non è più concepita come una singola linea continua, ma si articola, si diffrange, trasmigra da una parte all'altra", a favore di una maggiore "fungibilità delle parti" (*ivi*, pp. 34-35). Come già osservato nel capitolo precedente, è il repertorio classico il modello musicale a cui guardano autori romantici come Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer, ma è a partire da questi e simili principi compositivi che si svilupperà anche il repertorio romantico (si pensi alle sofisticate armonie delle Ballate di Chopin o delle sonate per pianoforte di Schubert).

14 Wackenroder 1993, p. 89.

Solitudine, contemplazione e sacralità si fondono in un'esperienza intensa ed estraniante. E l'oggetto di questa esperienza non sono altro che le “belle armonie musicali”, i movimenti dei suoni in tutte le loro sfumature.

L'imitazione musicale di sentimenti determinati non è, tuttavia, del tutto abbandonata dagli esponenti della metafisica romantica, ma è interpretata in un diverso modo: ciò che la musica esprime non sono emozioni 'terrene', 'afferrabili' ma sentimenti astratti, ovvero la gioia, il dolore o la malinconia nei loro tratti essenziali:

Che la musica esprimesse sentimenti o affetti 'soltanto secondo la loro forma' era, in diverse versioni e con varie accentuazioni, un luogo comune dell'estetica musicale dell'Ottocento. Una stessa premessa, la tesi dell'assenza di oggetti e concetti nei sentimenti rappresentati musicalmente, consentiva però deduzioni divergenti e contraddittorie.¹⁵

L'idea che la musica esprima emozioni prive di un riferimento alle occasioni concrete della nostra quotidianità, è sviluppata da Wackenroder nel seguente modo:

Benchè queste sensazioni [la gioia, la tristezza o qualunque altra] non siano propriamente altro che occasionali aggiunte agli avvenimenti della nostra vita abituale, pure noi troviamo tanto piacere in esse, che volentieri *stacciamo* i così detti sentimenti dalla confusa farragine e dall'intreccio dell'esistenza terrestre, nella quale sono involuppati e, facendone un ricordo prediletto, li conserviamo gelosamente. Questi sentimenti, che salgono su dal nostro cuore, ci sembrano alle volte così sublimi e grandi che noi li rinchiudiamo come reliquie in preziosi cibori.¹⁶

Le emozioni vengono “staccate” dal contesto in cui nascono e “conservate” in una forma più pura:

Per custodire dunque i sentimenti sono state fatte diverse belle invenzioni, e così sono nate tutte

15 Cfr. Dahlhaus 1988a.

16 Wackenroder 1993, pp. 112-113, corsivo mio.

le arti. Ma io ritengo la musica come la più meravigliosa di queste scoperte, poiché essa rappresenta i sentimenti umani in una maniera soprannaturale, ci mostra incorporeamente, al di sopra del nostro capo, rivestiti in nuvole d'oro di leggiadre armonie, tutti i movimenti del nostro animo; poiché la musica parla una lingua che noi non conosciamo nella vita ordinaria, l'abbiamo imparata non sappiamo dove e come, e soltanto si potrebbe credere che essa sia la lingua degli angeli.¹⁷

In maniera simile, anche se in un contesto filosofico diverso, anche Schopenhauer enfatizza l'idea che la musica esprima i sentimenti in maniera astratta; il filosofo inserisce, poi, questa intuizione all'interno del proprio sistema metafisico, mettendo in relazione la musica con l'espressione della volontà. Così si legge in un celebre passo del *Mondo*:

[La musica] non esprime mai il fenomeno, ma soltanto l'essenza intima, l'"in sé" di ogni fenomeno, la volontà stessa. Quindi non esprime questa o quella gioia particolare e determinata, questo o quell'affanno o dolore o terrore o giubilo o allegria o tranquillità d'animo; bensì *la* gioia, *l'affanno*, *il* dolore, *il* terrore, *il* giubilo, *l'allegria*, *la* tranquillità di spirito stessi, per così dire *in abstracto*, ciò che in essi è essenziale, senz'alcun accessorio, e dunque anche senza i relativi motivi.¹⁸

17 *Ivi*, p. 113.

18 Schopenhauer 2006, p. 521. Schopenhauer riprende questo punto anche nei *Supplementi al Mondo*: “[In una sinfonia] parlano [...] tutte le passioni e gli affetti umani: la gioia, la tristezza, l'amore l'odio, la paura, la speranza ecc., in sfumature senza numero, e tuttavia sempre quasi solo *in abstracto* e senza alcuna specificazione: è la loro forma pura, senza sostanza, come un puro mondo di spiriti, senza materia.” (*ivi*, pp. 1846-47). Un argomento per certi versi simile a quello di Schopenhauer è stato proposto di recente anche da Kivy. Il filosofo americano ha elaborato una teoria dell'espressività musicale secondo cui la musica è in grado di esprimere emozioni ordinarie (come la gioia, il dolore o la rabbia), ma solo nella loro forma generale; in altre parole, la musica può esprimere solamente quelle emozioni che nella vita quotidiana possono nascere anche in assenza di un oggetto intenzionale (come una vaga sensazione di tristezza che si potrebbe provare, senza una ragione apparente, al mattino subito dopo il risveglio); la musica, per il filosofo, può esprimere solo la sensazione generica che solitamente accompagna uno stato emozionale, ma non può rappresentare i motivi del sorgere dell'emozione nel soggetto. Per Kivy, a differenza di Schopenhauer, la musica è espressiva perché riproduce alcuni comportamenti standard associati alle nostre emozioni ordinarie, come la velocità o la lentezza dei nostri gesti, le inflessioni o il timbro della nostra voce. Per questo, un brano musicale può ritrarre la gioia solo in maniera vaga, mentre non potrà mai ritrarre la gioia che un genitore può provare, ad esempio, alla laurea del proprio figlio (cfr. Kivy 1990, pp. 173-201).

L'arte dei suoni, cioè, a differenza di pittura, scultura e poesia è l'espressione diretta delle nostre emozioni, non mediata dalla rappresentazione; per questo, essa non esprime il modo in cui questi sentimenti si presentano, concretamente, nelle nostre vite, ma ne dà un'immagine pura e diretta¹⁹: “la musica dà il nocciolo intimo, precedente a ogni formazione, ovvero il cuore delle cose”²⁰.

Alcuni aspetti della critica all'estetica del sentimento proposta da Hanslick nel *Bello musicale*, dunque, erano stati in qualche modo già anticipati dall'estetica romantica. In Hanslick, però, lo stile è più asciutto, il tono più polemico e qualsiasi riferimento alle emozioni o al sentimento è ridimensionato, sia esso un sentimento determinato – com'è per l'estetica del sentimento – o un sentimento astratto – com'è, abbiamo visto, per Wackenroder e Schopenhauer. Nel *Bello musicale* gli attacchi polemici sono rivolti non solo a un'estetica della sensibilità ma, in generale, a ogni caratterizzazione della musica in termini sentimentali.

Hanslick propone diversi argomenti contro l'estetica del sentimento. Il più noto di questi mira a dimostrare la tesi secondo cui la musica non è in grado di rappresentare o esibire (*darstellen*) alcun sentimento determinato. Premessa di questo argomento è la convinzione che le emozioni, per essere tali, richiedano “rappresentazioni (*Vorstellungen*) e giudizi (*Urteile*)”²¹:

19 L'ipotesi di Schopenhauer è discutibile; non è chiaro, ad esempio, come sia possibile identificare un sentimento *in abstracto*, quando, di fatto, il criterio con cui distinguiamo un sentimento da un altro è proprio l'esperienza, ovvero l'elemento che Schopenhauer vorrebbe escludere. L'amore per i propri figli è un'emozione diversa dall'amore che si può provare per il proprio marito o la propria moglie, per i propri genitori o per il proprio animale domestico. La distinzione fra queste diverse emozioni non è fondata unicamente sullo stato d'animo che il soggetto prova, ma anche – e soprattutto – sul contesto in cui lo stato d'animo viene vissuto, e l'insieme di pensieri e giudizi che lo accompagnano. Ancora, si pensi a titolo di esempio a come siano le circostanze a distinguere, a volte, un sentimento di vergogna da un sentimento di imbarazzo. Riflessioni di questo genere sono alla base di alcune teorie filosofiche dell'emozione contemporanee, in particolare di quelle di orientamento cognitivista, secondo cui un'esperienza emotiva si caratterizza per il giudizio che la fonda; gli stati emotivi sono, per i cognitivisti, sempre rivolti verso un oggetto, il quale è individuato dalle credenze, più o meno complesse, del soggetto. Le diverse prese di posizione in merito alla natura della componente cognitiva di un'emozione o al modo in cui i giudizi interagiscono con altre componenti dei nostri stati emotivi – come le modificazioni fisiologiche o il nostro comportamento – implicano diverse versioni della teoria cognitiva (cfr. a titolo di esempio Goldie 2000, Nussbaum 2004 e Robinson 2005). Il cognitivismo si pone in contrasto con orientamenti di tipo riduzionista, sia esso psicologico o fisiologico.

20 Schopenhauer 2006, p. 523.

21 Hanslick 2007, p. 46. Per utilizzare una terminologia contemporanea, condizione necessaria

I sentimenti non esistono isolati nell'anima [...]. Al contrario, essi dipendono da presupposti fisiologici e patologici, sono condizionati da rappresentazioni, giudizi, ossia da tutto l'insieme del pensiero intellettuale e razionale, a cui si contrappone volentieri il sentimento. [...] Solo in base a una certa quantità di rappresentazioni e giudizi – che nel momento di una forte commozione sono forse inconsci – il nostro stato d'animo può concentrarsi in quel determinato sentimento. Il sentimento della speranza è inseparabile dalla rappresentazione di uno stato futuro più felice rispetto a quello presente. La malinconia confronta una felicità passata con il presente. [...] Un sentimento determinato (una passione, un'affezione) non esiste come tale senza un reale contenuto storico, il quale può essere esposto soltanto mediante concetti.²²

Per Hanslick, come si è visto, la musica è concettualmente indeterminata; non potendo, quindi, l'arte dei suoni esibire né rappresentazioni né giudizi, se ne deve concludere che “l'esibizione di un determinato sentimento o affetto (*die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affektes*) non è assolutamente in potere della musica”²³:

Ora, se, come tutti ammettono, la musica intesa come 'linguaggio indeterminato' non può tradurre concetti, non è dunque irrefutabile, da un punto di vista psicologico, dedurre che essa non possa esprimere neppure sentimenti determinati? Ciò che rende determinati i sentimenti è precisamente il loro nocciolo concettuale.²⁴

Gli unici aspetti del nostro sentire che la musica è in grado di rappresentare sono, per il critico, le sensazioni comuni a tutte le emozioni: il crescere o decrescere dell'intensità, l'irruenza o la dolcezza con cui proviamo un'emozione. La musica può rappresentare solo queste componenti degli stati emotivi, le quali, prese per sé sole, non sono però sufficienti per determinare un sentimento:

per il sorgere di un'emozione in un soggetto è la presenza di una componente cognitiva, vale a dire di un giudizio espresso dal soggetto sull'ambiente, sia questo esterno – costituito da oggetti, avvenimenti, persone, ecc. – o interno – costituito dai nostri pensieri, emozioni, ecc.

22 Hanslick 2007, p. 46.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

Se si astrae da esso [dall'apparato concettuale che determina un'emozione] rimane un vago moto dell'animo o tutt'al più la sensazione di un generico benessere o malessere. L'amore non può essere concepito senza la rappresentazione della persona amata [...]. Non il modo con cui si manifesta il moto dell'animo, ma il suo nocciolo concettuale e il suo reale contenuto storico fanno sì che esso sia amore. A seconda della sua dinamica esso può essere dolce o tempestoso, lieto o doloroso, ma rimane pur sempre amore. Questa considerazione dimostra da sola come la musica possa esprimere solo i diversi aggettivi che accompagnano il sostantivo, ma non questo, non l'amore stesso.²⁵

La musica, in altre parole, può cogliere solo un sentire di tipo generico²⁶; e in questa genericità può esser vista la versione hanslickiana della visione romantica della musica come l'espressione di sentimenti *in abstracto*. L'aconcettualità della musica, in sintesi, è la premessa da cui si sviluppano diversi argomenti in merito al rapporto fra questa forma d'arte e le nostre emozioni: dalla concezione di un sentimento elevato e trascendente, all'idea di sentimenti astratti e, infine, alla capacità della musica di rappresentare solo la 'dinamica' dei sentimenti, ma non i sentimenti stessi.

In un altro degli argomenti avanzati nel *Bello musicale*, Hanslick difende l'idea che l'elemento fondamentale di un'esperienza musicale genuina non debbano essere i sentimenti suscitati in noi dalla musica durante l'ascolto, ma l'opera musicale stessa. Il brano musicale non è un mero *mezzo* per suscitare sentimenti; se così fosse, qualsiasi altro mezzo potrebbe sostituire il brano e adempiere ugualmente – se non, addirittura, in maniera migliore – allo scopo di provocare emozioni in chi ascolta:

La musica suscita in alto grado gioia e dolore; sta bene. Ma la vincita di un grosso premio alla lotteria o la malattia mortale di un amico non li suscita in grado forse ancora maggiore? Poiché non ci si decide ad annoverare una vincita alla lotteria o un bollettino medico fra le *ouvertures*, così non è altrettanto lecito considerare le emozioni effettivamente suscitate come una specificità

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Hanslick concede alla musica la capacità di rappresentare la “dinamica” dei nostri sentimenti, vale a dire “il movimento di un processo psichico secondo le sue diverse fasi: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo”, precisando che “il movimento è solo una proprietà, un momento del sentimento e non il sentimento stesso” (*ivi*, p. 48).

estetica della musica o di un determinato pezzo musicale.²⁷

Detto altrimenti, Hanslick rifiuta di giustificare l'importanza che la musica ha per noi sulla base dei sentimenti specifici, che essa può suscitare. Il rifiuto di includere nell'estetica della musica una trattazione dei sentimenti che essa provoca in chi ascolta è strettamente legato all'idea che la nostra fruizione della musica debba essere intenzionale, ovvero rivolta all'opera d'arte in quanto oggetto insostituibile. Questo è il nucleo teorico di uno degli argomenti più discussi di Hanslick, a cui ci si riferisce, colloquialmente, come l'argomento del 'sigaro fine' o del 'bagno caldo':

Sprofondati in un dormiveglia in poltrona questi entusiasti si lasciano trasportare e cullare dalle vibrazioni dei suoni invece di esaminarle con sguardo acuto. Il crescere, il diminuire, il tripudiare o lo sfumare dei suoni li getta in un indefinito stato d'animo che essi sono così ingenui da credere puramente spirituale. Essi costituiscono il pubblico 'più riconoscente' e quello sicuramente più adatto a screditare la dignità della musica. L'elemento estetico del piacere spirituale manca al loro ascoltare; un sigaro fine, una piccante ghiottoneria, un tiepido bagno sono per loro, inconsciamente, pari a una sinfonia. Dal comodo e spensierato starsene sprofondati in poltrona degli uni, alla pazzesca esaltazione degli altri, il principio è sempre lo stesso: il piacere provocato dall'aspetto elementare della musica.²⁸

Le emozioni che la musica suscita, in altri termini, per Hanslick non sono l'elemento fondamentale di un'esperienza musicale propriamente estetica e artistica, ma meri 'effetti collaterali' provocati nell'ascoltatore. Come si può notare, affiora fra le righe l'idea di un'esperienza estetica di tipo contemplativo, la quale è, nella sostanza, molto simile a quella descritta da Wackenroder – anche se, nel testo del critico boemo, spogliata dell'accento religioso.

Ora, a motivare questi argomenti non vi è solo la crociata di Hanslick contro l'estetica del sentimento ma anche, come vedremo, la convinzione che l'estetica della musica debba ispirarsi alle scienze naturali e fondarsi su principi oggettivi e

27 Hanslick 2007, p. 42.

28 Hanslick 2007, p. 90.

incontrovertibili. Per il critico le reazioni emotive che un soggetto prova nei confronti della musica non offrono una tale oggettività; al contrario, i sentimenti suscitati dalla musica mostrano di esser governati dall'arbitrarietà: “noi non vogliamo disprezzare i forti sentimenti che la musica sveglia dal loro sonno e tutti quegli stati d'animo dolci o dolorosi nei quali essa ci culla come in sogno”, si legge nel *Bello musicale*, “noi protestiamo soltanto contro la pretesa antiscientifica di servirsi di tali fatti come principi estetici”²⁹. La critica all'estetica del sentimento di Hanslick, dunque, è ben lontana dalla tensione verso l'infinito o dai sentimenti *in abstracto* dei romantici, avendo le proprie radici nell'idea che l'estetica debba avvicinarsi il più possibile alle scienze naturali.

2.2 Estetica e scienza, estetica e storia dell'arte

Esattamente in apertura del *Bello musicale* – nel terzo capoverso del primo capitolo – Hanslick dichiara il proprio intento di condurre un'indagine estetica – ovvero “un'indagine sul bello” – il cui metodo è ispirato alle scienze naturali:

Se non vuol divenire affatto illusoria, l'indagine sul bello dovrà avvicinarsi al metodo delle scienze naturali quel tanto da provare a cogliere le cose stesse in carne e ossa e di ricercare che cosa vi sia in esse di permanente e oggettivo, prescindendo dalle mille e diverse mutevoli impressioni.³⁰

²⁹ *Ivi*, p. 42.

³⁰ Hanslick 2007, p. 37. Scrive, a tale proposito, Rothfarb: “Le radici del *pamphlet* di Hanslick risiedono nello slittamento [...] avvenuto verso la metà del secolo da modi di pensiero dominati dalla metafisica speculativa a modi di pensiero focalizzati sul materialismo e le scienze naturali. Di conseguenza, Hanslick si figura una scienza della musica modellata sulla chimica e la fisiologia. La sua rilevanza duratura come studioso di estetica della musica si fonda, in gran parte, sul modo in cui egli combinò elementi di entrambe le correnti. Per Hanslick la musica è sia fisica (materiale) che spirituale (metafisica). La musica ha origine nel materiale, grezzo, della natura (suono). Attraverso l'elaborazione artistica, il materiale grezzo diventa suono musicale dotato di 'contenuto ideale' (*geistiger Inhalt*), il quale si manifesta nelle miriadi di relazioni tematiche e armoniche che costituiscono la forma musicale” (Rothfarb 2011, p. 194). Alcune considerazioni sul 'contenuto spirituale' della musica saranno proposte nel prossimo paragrafo.

Hanslick si pone, nella sua indagine estetica, un duplice obiettivo, vale a dire individuare tanto gli elementi della nostra esperienza musicale che non mutano nel corso della storia – ciò che è “permanente” – quanto gli elementi che possono essere identificati in maniera incontrovertibile – ciò che è “oggettivo”. Il resto, vale a dire gli aspetti della nostra esperienza che cambiano, si trasformano o sono legati a circostanze occasionali devono essere, pertanto, esclusi dall'indagine. “Le mille e mutevoli impressioni” sono tutto ciò che è arbitrario: un elenco potenzialmente – e intrinsecamente – illimitato di sensazioni, emozioni, immagini, associazioni, idee e situazioni che accompagnano la prassi, l'ascolto e la fruizione della musica. Poco importa, per Hanslick, se questi aspetti contingenti siano piacevoli e gratificanti; la loro natura sfuggente non consente di includerli in una ricerca estetica 'scientifica' e li obbliga a un posto marginale. L'attenzione dello studioso di estetica deve essere rivolta, pertanto, a nient'altro che l'oggetto dell'esperienza estetica, vale a dire all'opera d'arte, mentre gli aspetti legati al soggetto dell'esperienza o alle circostanze in cui l'opera si colloca devono essere trascurati³¹. Nello stesso capoverso, Hanslick afferma che ciò che lo spinge nella sua impresa è il desiderio di giungere a conoscere la natura della bellezza in musica nel modo più 'oggettivo' possibile, emulando quanto si propongono di ricercare studiosi di altri ambiti:

L'impulso verso una conoscenza il più possibile oggettiva delle cose, che nella nostra epoca muove tutti i campi del sapere, deve toccare necessariamente anche l'indagine sul bello. Questa potrà seguirlo soltanto se abbandona un metodo che parte dal sentimento soggettivo per ritornare di nuovo al sentimento, dopo una poetica passeggiata lungo tutta la periferia dell'oggetto.³²

Il *focus* della ricerca, dunque, non sarà la componente 'soggettiva' dell'esperienza – il sentimento, in tutte le sue sfumature – ma l'oggetto, le cui proprietà, per

31 Una distinzione netta fra soggetto e oggetto dell'esperienza, come quella proposta in alcuni luoghi del *Bello musicale* da Hanslick, è discutibile. Come si vedrà, parte del contributo di Wittgenstein alla valutazione della questione del formalismo risiede nell'aver messo in discussione proprio questa distinzione.

32 Hanslick 2007, p. 37.

Hanslick, sono sotto gli occhi di tutti e possono, dunque, soddisfare i requisiti di un'estetica che si ispira alle leggi della scienza. A proposito dell'opportunità di considerare o meno in un'interpretazione di un brano le emozioni provate dal compositore durante la sua stesura, scrive il critico:

Ciò che deve essere tenuto fermo è che alla ricerca scientifica intorno all'effetto di un tema si presentano in maniera invariabile e oggettiva solo questi fattori musicali [gli intervalli eccedenti, il tremolare dei timpani, il cromatismo, ecc.] e non il presunto stato d'animo dell'autore al momento della composizione.³³

Gli stati d'animo, infatti, siano essi del compositore, dell'esecutore o dell'ascoltatore, non presentano caratteristiche tali da essere considerati da un punto di vista 'scientifico':

Così l'effetto della musica sul sentimento non possiede né la necessità, né l'esclusività, né la costanza che un fenomeno dovrebbe presentare per poter costituire la base per un principio estetico.³⁴

I requisiti che un fenomeno dovrebbe presentare per poter essere annoverato fra i principi di una 'buona' estetica sembrano essere, dunque, principalmente tre: la *necessità*, l'*esclusività* e la *costanza*. Se, al contrario, si propone come principio estetico qualcosa che non soddisfa questi criteri, allora esso è da considerarsi "antiscientifico"³⁵.

Come già accennato in chiusura del paragrafo precedente, per Hanslick i sentimenti e, in generale, tutte le reazioni di tipo emotivo alla musica cadono inevitabilmente nel lato 'antiscientifico' dell'indagine. Il punto sembra essere di notevole importanza per l'autore, dal momento che lo si trova precisato già nella Prefazione del testo:

³³ *Ivi*, p. 66.

³⁴ *Ivi*, p. 42.

³⁵ *Ibidem*. Sul metodo 'scientifico' di Hanslick e le conseguenze che esso ha sull'economia generale del *Bello musicale* cfr. Pryer 2007.

Gli avversari passionali hanno fantasticato di una mia polemica contro tutto ciò che sia sentimento, mentre ogni lettore imparziale e attento non farà difficoltà a riconoscere che io protesto solo contro la falsa ingerenza dei sentimenti nella *scienza*, ossia io combatto contro quei visionari dell'estetica che con la pretesa di insegnare qualcosa al musicista, non fanno che interpretare i loro sogni da fumatori d'oppio sonoro. [...] Il richiamo al sentimento, come spesso accade, non consente di ricavare leggi musicali.³⁶

Da questo passo si evince come l'intento di Hanslick non sia *negare* un legame fra la musica e la nostra sfera emotiva, quanto piuttosto distinguere chiaramente i limiti e le potenzialità dell'estetica della musica – il punto è ancora più chiaro se si considera la motivazione principale alla base del *Bello musicale*, vale a dire il tentativo di minare il terreno fin troppo sicuro su cui l'estetica del sentimento si muoveva. Se l'estetica richiede delle *leggi*, allora tali leggi non potranno in nessun modo essere ricavate dalla sfera delle nostre emozioni. Questa concezione dell'estetica è, ovviamente, discutibile, ma il punto è fondamentale per comprendere quanto errata sia l'attribuzione ad Hanslick di una teoria che rifiuti un qualsiasi rapporto fra la musica e le emozioni³⁷. Sembra che Hanslick sia disposto a includere nella 'scienza dell'estetica' i sentimenti, ma solo qualora questi presentino la necessità, l'esclusività e la costanza già menzionate. Le nostre reazioni a un brano musicale, tuttavia, cambiano nel corso del tempo; c'è differenza, ad esempio, nel modo in cui Mozart era recepito dai suoi contemporanei e nel modo in cui, invece, è sentito dal pubblico di un'epoca successiva. Anche uno stesso individuo, nel contesto di una stessa epoca, può avere con la musica di Mozart un rapporto mutevole, provando prima certe

36 *Ivi*, pp. 33-34. Riferimenti a un'indagine estetica di tipo 'scientifico' e, nello specifico, all'impossibilità di conciliare le esigenze metodologiche con gli aspetti emozionali della nostra esperienza musicale sono presenti lungo tutto il testo (cfr., a titolo di esempio, *ivi*, p. 45, 66, 70, 87, 89, 98, 99).

37 “La ricezione di Hanslick trasformò e, con ciò, distorse l'argomento sulla restrizione del dominio dell'estetica a questioni riguardanti la forma in un argomento che guarda con diffidenza o respinge ogni affermazione sulle proprietà affettive ed emotive della musica” (Rothfarb 2011, p. 213).

sensazioni all'ascolto delle sue opere, poi altre³⁸. Questa arbitrarietà è indice, per il critico boemo, che il rapporto fra la musica e le nostre emozioni non è di tipo causale, ma è continuamente in balia della circostanza e del momento:

In generale il rapporto di un pezzo musicale coi sentimenti che suscita non è assolutamente causale, poiché questo stato d'animo varia a seconda del diverso punto di vista delle nostre esperienze e impressioni musicali.³⁹

Ora, è per ragioni simili a quelle con cui Hanslick esclude il mondo delle emozioni dalla ricerca estetica, che egli esclude anche tutti i riferimenti alla storia dell'arte e, in generale, al contesto storico-culturale in cui un'opera d'arte di inserisce. Nel *Bello musicale* il critico si dice consapevole che “da non molto tempo si è cominciato a considerare le opere d'arte in rapporto con le idee e gli eventi del tempo in cui sono state prodotte”⁴⁰. Egli sembra ammettere che in musica vi sia un'effettiva relazione fra le opere e il contesto storico-culturale in cui esse sono inserite; la musica, prosegue, è un'attività dello spirito umano e come tale è connessa con altre attività dello spirito umano: “con i prodotti contemporanei dell'arte poetica e raffigurativa, con le competenze letterarie, sociali e scientifiche del suo tempo, e infine con le esperienze e le convinzioni individuali dell'autore”; appare “legittima e meritoria”, pertanto, “la considerazione e dimostrazione” del rapporto fra “i singoli musicisti e le opere musicali” e le altre attività spirituali⁴¹. La considerazione del rapporto fra musica e contesto è, per Hanslick, “legittima e meritoria” ma non 'scientifica', per usare la sua stessa terminologia. L'attenzione per i fattori storici, culturali, politici ed economici che influenzano un'opera d'arte non è infatti necessariamente scorretta; il problema è che essa si rivela arbitraria e difficile da individuare con certezza:

38 Cfr. Hanslick 2007, p. 42.

39 *Ivi*, pp. 41-42.

40 *Ivi*, p. 70.

41 *Ivi*, pp. 70-71.

Confrontare le diverse visioni del mondo di Bach, di Mozart e di Haydn e ricondurre a queste il contrasto delle loro composizioni può apparire impresa molto attraente e meritoria, ma è infinitamente complicata e tanto soggetta a conclusioni sbagliate quanto più esattamente vorrà presentare il nesso causale. Il pericolo di esagerazioni è molto grande quando si accoglie questo principio.⁴²

Ancora una volta, dunque, l'esperienza concreta viene trascurata a favore dei principi di necessità, esclusività e costanza. Sono questi ultimi che devono guidare l'indagine estetica; una considerazione del contesto storico, sociale o culturale in cui l'opera si colloca è invece appannaggio dello storico dell'arte:

Per quanto, da un punto di vista metodologico, appaia necessaria la relazione tra storia dell'arte ed estetica, ognuna di queste due scienze deve difendere la sua essenza più propria e mantenerla pura da una promiscua contaminazione con l'altra. Se lo storico, nell'abbracciare a grandi linee un fenomeno artistico, può scorgere in Spontini 'l'espressione dell'impero francese' e in Rossini quella della 'restaurazione politica', l'estetologo deve soffermarsi unicamente sulle opere di questi uomini ricercando che cosa in esse sia bello e perché. La ricerca estetica non sa né vuol sapere nulla circa le relazioni personali e l'ambiente storico del compositore; ascolterà e crederà solo ciò che l'opera stessa esprime.⁴³

Hanslick sembra essere consapevole che la sua insistenza sulla scientificità dell'indagine estetica, e, in generale, la sua convinzione che la musica possa essere separata dal mondo e considerata solo nella sua 'purezza' estetica stridano con l'esperienza effettiva che si ha della musica. Il critico tenta di ricomporre il suo quadro teorico proponendo una rigorosa divisione delle competenze, assegnando allo studioso di estetica il compito di giudicare gli aspetti propriamente estetici, e allo storico il compito di analizzare il contesto in cui l'opera si colloca. Una strategia, quest'ultima, che sembra essere tuttavia nient'altro che un mero *escamotage*⁴⁴.

In effetti, la dichiarazione di Hanslick che un'indagine sul bello debba ispirarsi

42 *Ivi*, p. 71.

43 *Ibidem*.

44 Una valutazione più dettagliata di questo punto sarà presentata nel quarto capitolo.

alle scienze naturali e la sua determinazione a voler separare ciò che è immutabile da ciò che, invece, è contingente, non sono immuni, anche nel *Bello musicale*, da ambiguità. Prima fra tutte, è ambigua la seguente precisazione che Hanslick inserisce nel corso del terzo capitolo:

Così il 'fondamento filosofico della musica' dovrebbe innanzitutto ricercare quali necessarie determinazioni spirituali siano collegate con gli elementi musicali e in che rapporto stiano reciprocamente. La doppia esigenza di una ossatura strettamente scientifica e di una casistica quanto mai ricca rende il compito molto difficile, ma non insormontabile, a meno che non ci si proponga l'ideale di una scienza 'esatta' della musica sul modello della chimica o della fisiologia!⁴⁵

Hanslick sembra fare un passo indietro, ammettendo che i principi estetici devono, sì, rispettare i criteri di necessità, esclusività e costanza, ma devono anche essere in parte 'accomodati', adattati alla peculiarità dell'oggetto in esame; la stessa nozione di esattezza perde, ora, autorevolezza al punto da esser indicata fra prudenti virgolette. Questa precisazione di Hanslick sembra essere il sintomo di un'incertezza che percorre l'intero testo. L'insicurezza che affiora di tanto in tanto è dovuta al fatto che Hanslick sembra non essere in grado di mantener fede al rigore 'scientifico' da lui stesso richiesto. Per usare un'espressione di Anthony Pryer, Hanslick ha eretto delle “barriere teoretiche [...] formidabili” contro la maggior parte degli elementi che compongono la nostra esperienza estetica, le quali si rivelarono tuttavia troppo severe anche per il loro stesso ideatore. Pryer si riferisce, nello specifico, alle conseguenze ontologiche del pensiero di Hanslick, ma il punto messo in luce dal filosofo può essere esteso anche ad altri aspetti del testo:

È nei tentativi circoscritti, creati *ad hoc* da Hanslick per fuggire, *all'interno della teoria stessa*, dalla prigione ontologica che egli ha creato per se stesso – suggerendo che i legami fra gli elementi musicali non sono dopo tutto aperti alla scienza, che il contenuto della musica può esser

45 Hanslick 2007, p. 67.

colto solo musicalmente e mai graficamente, [...] che le forme sono compiute anziché vuote, e così via – che vediamo chiaramente che persino l'Hanslick teorico convinto cercò di evitare le conseguenze contro-intuitive della sua nozione teoretica restrittiva dell'oggetto musicale.⁴⁶

In sintesi, sembra che l'insistenza di Hanslick sui requisiti di un'estetica 'scientifica' non coincida con la sensibilità che il critico aveva per quest'arte, con la vasta conoscenza della musica nelle sue sfumature, con la padronanza delle diverse tecniche dell'arte dei suoni: dalla composizione all'esecuzione, dall'interpretazione alla critica. *Il Bello musicale* si apre con la dichiarazione che si dovrà “ricercare” ciò che in musica è “permanente e oggettivo, prescindendo da mille diverse e mutevoli impressioni”; ma le pagine che seguono a questa dichiarazione non sono altro che una presentazione e un'analisi di tali innumerevoli sfumature dell'arte dei suoni. La ricchezza dei contenuti, l'elevato numero degli esempi, la perspicacia con cui Hanslick presenta nel dettaglio i diversi repertori fanno pensare più a un studioso attento alle “mille e diverse mutevoli impressioni” che a uno studioso che, diligentemente, cerca di escluderle dal proprio lavoro.

2.3 Forma, contenuto e argomento

Come lo stesso Hanslick precisa nella Prefazione, *Il Bello musicale* ha un duplice obiettivo⁴⁷. Il primo scopo è di carattere polemico e si articola in una serie di argomenti, già menzionati nel paragrafo precedente, contro l'estetica del sentimento. Il critico dichiara infatti che la sua ricerca “si rivolge principalmente e soprattutto contro l'opinione generale diffusa che la musica debba 'esibire sentimenti’”⁴⁸. Il secondo scopo del *Bello musicale* è, invece, di carattere positivo – una sorta di *pars construens* del testo – e consiste nella difesa argomentata

46 Pryer 2007, p. 2.

47 Un “principio *negativo*” che “si contrappone” a un principio “*positivo*” (*ivi*, p. 34).

48 *Ibidem*.

della tesi secondo cui “la bellezza di un brano è *specificamente musicale*, essa cioè è insita nei suoni senza relazione con una cerchia di pensieri esterni alla musica”⁴⁹. Relativamente al secondo obiettivo, l'indagine di Hanslick si focalizza, quindi, sulla natura del bello della composizione musicale e sulla questione del rapporto tra forma e contenuto in musica, proponendo a tal fine una chiarificazione dei concetti di forma (*Form*), contenuto (*Inhalt*) e argomento (*Gegenstand*) o materia (*Stoff*). Sebbene i due obiettivi del *Bello musicale* non siano separabili nettamente, per quanto possibile nelle pagine che seguono mi concentrerò soprattutto sul contributo 'positivo' del testo. È nelle nozioni di bellezza e logica musicale infatti che si possono trovare, a mio avviso, gli spunti più interessanti per comprendere la posizione formalista di Hanslick⁵⁰.

Prima di esporre le tesi di Hanslick sulla bellezza musicale, è opportuno dedicare alcune righe alla chiarificazione dei concetti di forma e contenuto così come sono stati impiegati dal critico nel suo trattato; una tale delucidazione è un imprescindibile punto di partenza anche per una formulazione della posizione formalista di Hanslick. Nello specifico, è nel capitolo settimo del *Bello musicale* che Hanslick si propone di dissipare la confusione che circonda l'uso dei concetti di contenuto, argomento o materia in relazione alla musica:

Ciò che ha generato, e tuttora genera, tanta mancanza di chiarezza a riguardo è la confusione tra i concetti di *contenuto*, *argomento* e *materia*, in quanto ognuno usa un'espressione diversa per lo

49 *Ibidem*.

50 La scelta di porre in secondo piano le implicazioni che gli argomenti di Hanslick contro l'estetica del sentimento suggeriscono è stata dettata, pertanto, dalla volontà di enfatizzare alcuni aspetti del testo piuttosto che altri e non dalla convinzione che essi non meritino adeguata attenzione. Al contrario, è noto come l'intento polemico di Hanslick nel *Bello musicale* abbia ispirato nel corso degli anni un importante confronto di opinioni; per il dibattito specifico sul rapporto fra musica ed emozioni a partire dalle tesi di Hanslick rimando alla letteratura filosofica contemporanea sul tema, in particolare ai testi pubblicati negli ultimi cinquant'anni in area anglosassone e analitica, peraltro numerosi. Fra quanti hanno proposto una rivalutazione in chiave contemporanea di alcuni argomenti di Hanslick cfr. Kivy 1989, 1990, 2007 e 2009 e Zangwill 2001 e 2004; altri testi coinvolti nel dibattito sulla validità delle tesi del *Bello musicale* sono, a titolo di esempio, Davies 2003, Levinson 1990, Matravers 2003, Robinson 2005, Scruton 1997.

stesso concetto, oppure mette in relazione la stessa parola con idee diverse.⁵¹

In apertura del capitolo Hanslick cerca di chiarire la contrapposizione che si è venuta a creare fra quanti sostengono e quanti, invece, rifiutano l'idea che la musica abbia un contenuto⁵². Il critico sottolinea come alla base di queste due opposte prese di posizione vi sia, in realtà, un fraintendimento. Quanti sostengono che la musica non abbia un contenuto tendono a considerare, proprio per questo motivo, la musica come una forma d'arte vuota, priva di profondità; quanti, al contrario, difendono l'idea che la musica abbia un contenuto, tendono a cercare in essa un contenuto determinato (la rappresentazione di un oggetto, l'espressione di un concetto), facendo, inoltre, comunemente coincidere il suo contenuto con la rappresentazione di un sentimento. La scelta che sembra porsi, dunque, è fra il discredito della musica – “un semplice trastullo dei sensi”⁵³ – o l'attribuzione a essa di sofisticati significati, la cui validità è però spesso discutibile. La convinzione di Hanslick è che la risposta corretta alla domanda se la musica possieda o meno un contenuto si collochi al di fuori della contrapposizione sopra delineata. Parte della confusione, per Hanslick, nasce da un atteggiamento di tipo dogmatico che egli attribuisce a quanti sostengono che la musica debba avere un contenuto:

Essi combattono la teoria della mancanza di contenuto (*Inhaltlosigkeit*) nella musica non come una lotta di un'opinione contro un'altra opinione, ma come quella di un'eresia contro un dogma. Il punto di vista contrario appare loro un'indegna mancanza di comprensione, come un rozzo e sacrilego materialismo. “Ma come! L'arte che ci innalza e ci entusiasma, alla quale tanti nobili spiriti hanno dedicato la loro vita e che può servire le più alte idee, dovrebbe essere offesa dalla bestemmia della mancanza di contenuto, dovrebbe essere un semplice trastullo dei sensi, un vuoto insieme di suoni?”⁵⁴

51 *Ivi*, p. 109.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*.

Per Hanslick, invece, è possibile una terza via. Nella concezione del critico, la musica *presenta* e, allo stesso tempo, *non presenta* un contenuto. La chiave per comprendere la questione risiede, come si vedrà a breve, nella chiarificazione dei termini impiegati. La musica *non* ha un contenuto se con questo termine si intende un contenuto di tipo rappresentazionale; tuttavia, il fatto che la musica non abbia un contenuto di tipo rappresentazionale non significa che essa sia “un vuoto insieme di suoni”. Per Hanslick, infatti, la musica ha un contenuto dal momento che i suoni, plasmati e organizzati in maniera intenzionale da una mente artistica, si presentano come un prodotto dello spirito: “il comporre”, scrive il critico, “è un lavoro dello spirito su un materiale spiritualizzabile”⁵⁵.

Ora, nel capoverso immediatamente successivo al passo sopra citato, Hanslick introduce la sua distinzione fra i concetti di contenuto e argomento. Con 'contenuto' (*Inhalt*) egli intende “ciò che una cosa contiene, ciò che tiene in sé”⁵⁶. È in questo senso, piuttosto stretto, che il critico individua la principale accezione del termine. Di conseguenza, l'unico candidato a essere il vero e proprio contenuto della musica sono “le note di cui consta un pezzo musicale e che, in quanto parti di esso, lo costituiscono in un tutto”⁵⁷. La mancanza di chiarezza che si rileva, talvolta, nei dibattiti sulla natura della musica è dovuta, per Hanslick, al fatto che con il termine 'contenuto' si intende non “ciò che una cosa contiene”, ma piuttosto qualcosa di simile all'argomento (*Gegenstand*) – inteso anche come materia (*Stoff*) o soggetto (*Sujet*) – su cui un'opera verte:

Generalmente si scambia il 'contenuto' con l'argomento', che si contrappone, quale idea o ideale, ai suoni, i quali sarebbero l'elemento materiale' della composizione.⁵⁸

Il contenuto, in questa accezione, è cioè l'oggetto di cui un'opera d'arte tratta, o, ancora, il soggetto rappresentato; come già anticipato, si potrebbe parlare, a tale

55 *Ivi*, p. 64.

56 *Ivi*, pp. 109-110.

57 *Ivi*, p. 110.

58 *Ibidem*.

proposito, di un contenuto rappresentazionale. “La musica non ha, in realtà, un contenuto inteso in questo senso”, scrive Hanslick, “né una materia nel senso dell'oggetto trattato”⁵⁹. La nebbia inizia, quindi, a dissolversi. La musica, per Hanslick, non è una forma d'arte in grado di rappresentare alcunché; e questo è, per il critico, un punto inequivocabile. L'arte dei suoni non tratta, perché non è in suo potere, di alcun argomento, non raffigura nessun oggetto e non esibisce o esprime nessun concetto⁶⁰. Per Hanslick, inoltre, la presenza di un contenuto – inteso come argomento – implica la possibilità di una parafrasi: se un'opera rappresenta un soggetto allora dovrebbe essere possibile fornire una descrizione di tale soggetto, indicandone, quantomeno, i tratti essenziali. Ma se ci viene chiesto qual è il soggetto rappresentato da un brano musicale, noi non siamo in grado di indicare nulla. Hanslick afferma che “della musica non si può dare una 'descrizione verbale', così come accade per un quadro”⁶¹, lasciando in tal modo intendere che il paradigma che egli adotta nella sua chiarificazione concettuale è la rappresentazione pittorica. E aggiunge:

La questione del 'che cosa' del contenuto musicale dovrebbe poter essere espressa a parole, se il pezzo avesse realmente un 'contenuto' (un 'argomento'). Infatti un contenuto indeterminato, che ciascuno può immaginare diverso, che si può solo sentire e non riprodurre a parole, non è più un contenuto nel senso che abbiamo detto.⁶²

Fra le righe di quest'ultima citazione affiora, a mio avviso, ancora una volta l'ambizione di Hanslick di condurre l'indagine estetica sul modello delle scienze

59 *Ibidem*.

60 La non concettualità o non rappresentazionalità della musica era stata enfatizzata già da Hoffmann nel suo saggio sulla Quinta sinfonia di Beethoven: “L'avete voi mai sospettata questa essenza caratteristica della musica, poveri autori di composizioni strumentali, che vi affaticavate penosamente a rappresentare sentimenti determinati, o perfino avvenimenti? Come mai vi è potuto venire in mente di trattare plasticamente quest'arte, che è proprio l'opposto della plastica? Le vostre aurore, i vostri temporali, le vostre *batailles des trois empereurs*, ecc., erano ridicolissimi errori, puniti con completo e ben meritato oblio” (Hoffmann 1985, p. 3). Il passo mette in luce, ancora una volta, la continuità fra Hanslick e l'estetica romantica a lui precedente.

61 Hanslick 2007, p. 110.

62 *Ibidem*.

naturali, focalizzando l'attenzione solo su ciò che è incontrovertibile o 'oggettivamente' evidente, e lasciando da parte tutto ciò che sfugge a tale criterio. Dal momento che la struttura dei suoni di cui è composta un'opera è l'unico elemento in merito al quale vi può essere totale accordo fra interpreti, sarà solo di questi che l'estetica intesa come scienza dovrà occuparsi:

La musica consiste di una serie di suoni (*Tonreihen*) e di forme sonore (*Tonformen*), che non hanno altro contenuto (*Inhalt*) che se stesse. Esse richiamano alla memoria [...] l'architettura e la danza che ci presentano relazioni belle prive di un contenuto determinato. Ognuno può caratterizzare e definire l'effetto di un pezzo musicale secondo la propria individualità; ma il 'contenuto' del pezzo non è altro che le forme sonore udite, perché i suoni non solo sono ciò attraverso cui la musica si esprime, ma anche la sola cosa espressa.⁶³

“Contenuto della musica”, in altre parole, “sono *forme sonore in movimento (tönend bewegte Formen)*”⁶⁴.

In sintesi, per Hanslick la musica è dotata, sì, di un contenuto ma questo non è da intendere allo stesso modo del contenuto di un'opera pittorica⁶⁵, vale a dire come la rappresentazione di un qualche soggetto; in particolare, non è da intendersi come la rappresentazione di un sentimento – tesi a cui Hanslick ha opposto, come si è visto, diversi argomenti. In quest'ottica, la dicotomia insita nella

63 *Ibidem*. La concezione hanslickiana della musica è stata estremamente influente per l'affermazione dell'analisi formalista, ovvero quel tipo di analisi dell'opera musicale che considera esclusivamente i suoni nelle loro relazioni. Una definizione più dettagliata di analisi formalista è fornita da Rothfarb: “Al rischio di semplificare eccessivamente [...] con analisi formalista si intende, in questa sede, le spiegazioni della musica basate sull'evidenza interna e relative al disegno strutturale che nasce da relazioni funzionali tra elementi musicali, in primo luogo configurazioni di altezze (*pitch*) (successive e simultanee) e organizzazione temporale di quelle configurazioni, ma includendo anche altre caratteristiche dell'opera musicale, come il timbro, il registro e la tessitura, dal momento che esse interagiscono con i toni e sono complementari a essi e al ritmo. Nella sua versione pura, l'analisi formalista è fondata sull'assunzione che l'opera esiste oggettivamente, indipendentemente dalla nostra attività mentale – anche se la comprendiamo solamente attraverso una tale attività (scoperta e interpretazione) – e che il suo principale contenuto, nonché ciò che garantisce valore estetico ed eternità, è l'articolazione dei principi di organizzazione. Tutto il resto – biografia, psicologia, storia culturale e intellettuale – è secondario” (Rothfarb 2011, p. 168).

64 *Ivi*, p. 61.

65 Com'è ovvio, oggetto delle riflessioni di Hanslick sono i dipinti raffigurativi e non l'arte astratta, che all'epoca ancora non esisteva.

proposta di Hanslick, più che la generica dicotomia tra forma e contenuto, sembra essere quella tra un'estetica della forma e un'estetica della rappresentazione⁶⁶. La musica non rappresenta alcunché, dunque, ma non per questo, sottolinea Hanslick, è una forma d'arte vuota: al contrario, è dotata di un contenuto spirituale. A esser precisi, affermare che la musica *possiede* un tale contenuto è ancora un'imprecisione: sarebbe più appropriato affermare, infatti, che la musica è essa stessa contenuto. Contenuto musicale sono, infatti, le stesse configurazioni ordinate di suoni di cui la musica consiste – “una serie di suoni e di forme sonore”. Il concetto di forma lo si può intendere, dunque, in questo caso, come struttura, combinazione di elementi⁶⁷. Per Hanslick, ciò che rende la struttura o forma di un'opera musicale non un mero assemblaggio di suoni ma una vera e propria *idea musicale* – “spirito che si plasma interiormente”⁶⁸ – è il fatto di essere il prodotto intenzionale di una mente creativa: “In quanto creazione di uno spirito che pensa e sente, una composizione musicale ha quindi in alto grado la facoltà di essere essa stessa piena di spirito e sentimento”⁶⁹. Scrive, a tale proposito, Augusto Mazzoni: “Tale idea musicale [...] è frutto di un'immaginazione compositiva, immaginazione non liberamente fantastica ma strettamente musicale, cosicché costituisce un contenuto di ordine spirituale e non meramente sensuale”⁷⁰. Ed è unicamente nella struttura compositiva che questa spiritualità è presente in musica: “Questo contenuto spirituale lo esigeremo in ogni opera d'arte musicale, ma non lo ricercheremo in alcun altro momento di essa se non nella *struttura musicale* stessa”⁷¹.

66 Devo lo spunto per questa osservazione a Mazzoni, il quale parla di “un'estetica della forma” e “un'estetica della rappresentazione” in relazione all'estetica di Kant (cfr. Mazzoni 2010, p. 49).

67 Per Zangwill, il termine 'forma' può assumere, fra le diverse accezioni con cui è impiegato in estetica, anche quella di struttura, ovvero “l'organizzazione (*arrangement*) degli elementi di un'opera in relazione gli uni agli altri” (Zangwill 2009, p. 291).

68 Hanslick 2007, p. 63.

69 *Ivi*, p. 64.

70 Mazzoni 2010, p. 67.

71 Hanslick 2007, p. 64. Per Leonardo Distaso, nel trattato di Hanslick le idee musicali, i temi e i motivi “sono essi stessi contenuto dell'opera ed espressione di quel pre-linguistico e spirituale che costituisce il pensiero stesso del compositore: *pensiero in suoni* (o *idee puramente musicali*) che si realizza nella partitura e nell'esecuzione” (Distaso 2007, p. 20).

Alla luce di queste considerazioni, appare chiaro come una sintesi del pensiero di Hanslick nella formula che 'la musica non ha un contenuto', se non ulteriormente precisata possa risultare fuorviante⁷². È l'unione, infatti, e non la separazione di forma e contenuto a essere difesa nel trattato di Hanslick. La peculiarità dell'arte dei suoni risiede proprio in questo, che di essa è impossibile indicare una forma indipendentemente dal contenuto e viceversa:

Del *contenuto* di un'opera d'arte si può propriamente parlare solo là dove questo contenuto si contrapponga a una *forma*. I concetti di 'contenuto' e 'forma' si condizionano e si integrano a vicenda. Dove non appaia una forma separabile con il pensiero dal contenuto non esiste nemmeno un contenuto indipendente. In musica noi vediamo contenuto e forma, materia e configurazione, immagine e idea fusi in un'oscura e inscindibile unità. [...] In musica non c'è alcun contenuto opposto alla forma, perché quest'arte non ha una forma al di fuori del contenuto.⁷³

Una tesi di questo genere ha senso se l'elemento di paragone su cui si fonda la proposta di Hanslick, come già accennato, sono le arti visive e letterarie, le quali si presentano, ai suoi occhi, come l'emblema delle arti rappresentative. In pittura, scultura, poesia e prosa letteraria non si assiste, secondo il critico, a una tale fusione di forma e contenuto; osservando diversi dipinti raffiguranti, ad esempio,

Dahlhaus interpreta, invece, la nozione di forma impiegata da Hanslick sullo sfondo della filosofia di Wilhelm von Humboldt e Jacob Grimm: “per forma [Hanslick] intendeva la forma interna, l'*energeia* dei filosofi del linguaggio come Wilhelm von Humboldt e, specialmente, Jacob Grimm, a cui egli si richiama. [...] Hanslick sostiene [...] che la forma non solo è espressione, manifestazione dello spirito, ma è proprio spirito. [...] La forma, dunque, è essenza che si rende manifesta e non il contrario, ovvero la semplice manifestazione di un'essenza che si dovrebbe cercare al di fuori della musica, nelle emozioni e nei programmi. Ma di una forma che concepisce come spirito ed essenza Hanslick può dire sensatamente, e senza contraddizioni interne, che è un 'contenuto' che appare, o si realizza, nel materiale sonoro” (Dahlhaus 2009, pp. 82-83; cfr. anche Dahlhaus 1967). Rothfarb riconosce, invece, nelle tesi di Hanslick sul contenuto spirituale nella musica l'eredità del pensiero di Hegel: “Di Hegel, vediamo il ruolo del *Geist* (mente, spirito) nella prospettiva idealista di Hanslick, non nel noumeno o Spirito metafisicamente trascendente di Hegel, ma nel contenuto musicale manifesto, umanamente spirituale, una spiritualità (*Geistigkeit*) evidente in quello che Hanslick chiama lo 'specificamente musicale” (Rothfarb 2011, p. 195).

72 Cfr. par. 1.2 del presente lavoro.

73 Hanslick 2007, p. 112.

San Giorgio che lotta contro il drago, si possono indicare San Giorgio e il drago come i soggetti comuni ai dipinti. Lo stesso vale per i soggetti letterari:

Della caratteristica della musica di possedere forma e contenuto non separati si discostano nettamente le arti poetiche e figurative, che possono raffigurare in forma diversa lo stesso pensiero o lo stesso avvenimento. Ispirati dalla storia di Guglielmo Tell, Florian scrisse un romanzo storico, Schiller un dramma e Goethe ne iniziò un'elaborazione in forma di epopea. Il contenuto è dovunque lo stesso, narrabile in prosa e riconoscibile; solo la forma è diversa. Afrodite che nasce dal mare costituisce lo stesso contenuto di innumerevoli opere d'arte figurative o plastiche che sono inconfondibili per la diversa forma.⁷⁴

Detto altrimenti, per Hanslick il contenuto di un dipinto può essere descritto a parole, mentre nel caso della musica ciò non è possibile: “se si volesse indicare a qualcuno il 'contenuto' di un motivo bisognerebbe *suonargli il motivo stesso*”⁷⁵.

Ora, le riflessioni di Hanslick sul rapporto tra forma e contenuto in musica non si esauriscono nella distinzione fra contenuto (*Inhalt*) e contenuto rappresentazionale (*Gegenstand*). Il critico praghese arricchisce la propria trattazione aggiungendo un'ulteriore osservazione in merito all'impiego dei termini 'forma' e 'contenuto' in musica. Oggetto d'esame sono stati, fino a questo punto, i temi o le singole frasi musicali; ma se il *focus* della discussione viene spostato sull'intera composizione musicale, allora la dicotomia forma-contenuto può assumere un senso ancora diverso. Scrive, a tale proposito, Hanslick:

74 *Ibidem*. Nelle sue argomentazioni, Hanslick sembra dare per scontata la possibilità di separare forma e contenuto in relazione alle forme d'arte rappresentazionali. Se, da un lato, una tale separazione è possibile, dal momento che si possono effettivamente distinguere una figura umana e un drago in tutti i dipinti che ritraggono San Giorgio, dall'altro una tale concezione della rappresentazione pittorica fa trasparire una certa superficialità. Un'obiezione che si può opporre alla tesi di Hanslick, infatti, è che il contenuto dei diversi dipinti in cui è rappresentato San Giorgio che lotta contro il drago sia, in realtà, diverso in ogni dipinto, perché forme diverse veicolano contenuti diversi. È sufficiente, a volte, la variazione di un dettaglio affinché si modifichi il messaggio che l'opera comunica (si veda, a tale proposito, quanto osserva Wittgenstein nelle *Lezioni sull'estetica*; cfr. LC, pp. 95-107). Anche nel caso delle arti figurative, in altri termini, è possibile riconoscere un'unione di forma e contenuto; Hanslick non sembra, tuttavia, cogliere la questione in maniera così sottile.

75 Hanslick 2007, p. 113.

Per quanto riguarda composizione intera, soprattutto di una certa ampiezza, si suole certo parlare di forma e contenuto. Ma questi concetti sono usati non nel loro originario senso logico, ma già in un'accezione specificamente musicale.⁷⁶

Nel caso dell'analisi di un'opera in tutta la sua lunghezza, con il termine 'forma' (*Form*) si può intendere “l'architettura delle singole parti e gruppi connessi fra loro, nei quali consiste il brano”, vale a dire la costruzione dell'opera secondo i diversi generi musicali. Abbiamo così la forma “di una sinfonia, di una sonata, di un'aria, di un coro”, in cui i diversi elementi sonori si compongono fra loro e le diverse parti sono considerate “nella loro successione, nel loro contrasto, nella ripetizione ed elaborazione”⁷⁷. Il contenuto (*Inhalt*), invece, consiste nel tema o nei temi principali che compongono l'opera: “per 'contenuto' si intendono i temi elaborati in questa architettura”⁷⁸; questi sono gli elementi cardine del brano, perché con il loro profilo armonico e melodico dettano le linee guida dell'intera costruzione. In relazione a composizioni intere, dunque, sembra valere una distinzione tra forma e contenuto simile a quella applicata alle arti figurative, alla poesia o alla prosa letteraria; nel caso della musica, tuttavia, il contenuto di una composizione musicale rimane, comunque, *sui generis*, e la terminologia adottata si presenta come peculiare dell'arte dei suoni: “non si parla più di contenuto nel senso di 'argomento’”, scrive Hanslick, “ma solo di un contenuto musicale [...] in un significato artistico applicato”⁷⁹.

Dahlhaus spiega queste considerazioni di Hanslick in merito al tema principale di una composizione alla luce della controversia fra il critico praghese e i sostenitori di un'estetica del sentimento:

Una frase di Johann Jakob Engel, citata da Hanslick, esprime con la massima pregnanza l'opinione contro cui Hanslick rivolge la sua polemica: 'Una sinfonia, una sonata, eccetera,

76 *Ibidem*.

77 *Ibidem*.

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*. Secondo questa accezione, dunque, le opere musicali prive di un tema determinato, come possono essere certi preludi o certe fantasie, possono essere definite opere “senza contenuto” (*ivi*, p. 114).

devono contenere l'esposizione di una passione, la quale, però, si inflette in molteplici sentimenti'. Il tema da 'esporre', il 'soggetto' di un'opera musicale, quello, dunque, che tiene assieme le sue parti componenti, è, secondo Engel, un affetto. Hanslick invece dichiara che il tema, il centro intorno a cui si riuniscono e con cui si rapportano tutti i dettagli di un'opera, è la struttura sonora stessa esposta all'inizio di un movimento, e non il sentimento che si esprime in essa. [...] I temi, chiamati 'contenuto' sia da Hanslick che da Engel, non vengono forniti alla musica dall'esterno, come affetti o programmi, ma sono la musica stessa.⁸⁰

Dopo aver illustrato questa seconda accezione della dicotomia, Hanslick ribadisce che una tale separazione tra forma e contenuto è possibile solo se si prendono in considerazione opere nella loro lunghezza; se si considerano, invece, i singoli temi musicali allora forma e contenuto sono, come già visto, inscindibili⁸¹.

Infine, verso la conclusione del capitolo settimo Hanslick riprende l'idea che la musica, pur essendo priva di un contenuto rappresentazionale, non è però una forma d'arte vuota, un mero solletico dell'orecchio:

Per quanto riguarda il problema del contenuto della musica bisogna stare attenti soprattutto a considerare la parola 'contenuto' in senso elogiativo. Dal fatto che la musica non ha un contenuto (oggetto) non ne segue che essa sia priva dell'elemento spirituale. [...] La musica è un gioco, ma non un gioco vuoto.⁸²

Come già osservato, dalla prospettiva di Hanslick, ciò che conferisce un 'contenuto spirituale' alla musica – che la rende, potremmo dire, un oggetto rilevante per la nostra esperienza – è il fatto che essa non è un mero, casuale assemblaggio di suoni, ma un'elaborazione artistica del materiale sonoro. L'osservazione di Hanslick che “la musica è un gioco, ma non un gioco vuoto” richiama alla mente l'apologia della musica strumentale messa in atto dall'estetica romantica. Nel *Bello musicale* si può riscontrare, infatti, la stessa

80 Dahlhaus 2009, pp. 88-89. La frase di Engel citata da Hanslick si trova in chiusura del primo capitolo (cfr. Hanslick 2007, p. 43).

81 *Ivi*, p. 113.

82 *Ivi*, pp. 114-115.

ambizione che muoveva, qualche decennio prima, gli autori romantici; si sente risuonare in sottofondo il discorso avviato da Tieck, Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer sulla dignità della musica strumentale. Se, oggi, è opinione comune che la musica priva di un testo, un titolo, un programma o una funzione possa essere dotata di un elevato significato spirituale, al pari delle arti visive e letterarie, negli anni tra Settecento e Ottocento – come si è visto – questo non era ancora un fatto da tutti accettato. Da questo punto di vista, *Il bello musicale* è una prosecuzione del tentativo romantico di conferire dignità a questo genere musicale sulla base della sua autonomia dalla sfera letteraria e da scopi pratici o morali. La strategia del critico boemo, tuttavia, è diversa da quella degli autori che l'hanno preceduto: essa non consiste nell'esaltazione di determinate peculiarità espressive della musica – si pensi all'“anelito infinito” di Hoffmann – ma nel porre in primo piano il materiale stesso con cui la musica è composta, riconoscendo nella sua rielaborazione artistica una componente spirituale. L'atto creativo è, dunque, di per sé sufficiente a conferire importanza spirituale e culturale alla musica, senza che vi sia la necessità di associare quest'ultima ad altre forme d'arte.

2.4 Bellezza e logica musicale

Le osservazioni contenute nel capitolo settimo del *Bello musicale* dovrebbero aver gettato un po' di luce sulla terminologia hanslickiana. Così equipaggiati, possiamo ora rivolgere l'attenzione al capitolo terzo, in cui il critico presenta alcune delle sue tesi più conosciute. È in queste pagine, infatti, che egli si esprime in merito alla natura della bellezza musicale e che propone la nota analogia fra la musica e l'arabesco.

Di che natura è il bello musicale per Hanslick?

Esso è un bello *specificamente musicale*. Con ciò intendiamo un bello che, senza dipendere e

senza aver bisogno di alcun contenuto esteriore, consiste unicamente nei suoni e nella loro artistica connessione. Le ingegnose combinazioni di suoni belli, il loro concordare e opporsi, il loro sfuggirsi e raggiungersi, il loro crescere e morire, questo è ciò che in libere forme si presenta all'intuizione del nostro spirito e che piace come bello.⁸³

Nel suo testo Hanslick si occupa, principalmente, della bellezza⁸⁴. Sullo sfondo delle sue tesi si trova l'idea che l'arte sia solo arte bella; parlare di musica equivale, quindi, a parlare di musica bella. Nella trattazione di Hanslick della bellezza musicale affiorano temi riconducibili all'estetica kantiana, come l'idea che il bello sia senza scopo e riguardi solamente la forma: “il bello è in generale senza scopo; esso è pura *forma* che può essere applicata agli scopi più diversi a seconda del *contenuto* con il quale è riempita, ma che in sé non ha altro scopo che se stessa”⁸⁵. Un'opera bella, inoltre, è per Hanslick sempre dotata di un contenuto spirituale: “non riconosciamo alcuna bellezza”, scrive il critico, “senza una partecipazione dello spirito”⁸⁶. Per questo non è possibile incontrare, in musica, opere belle ma 'vuote' o insignificanti:

Non c'è niente di più sbagliato e di più usuale dell'opinione secondo la quale si può distinguere 'musica bella' con o senza contenuto spirituale. In tal modo si dà un senso troppo ristretto al concetto di bello musicale in quanto si immagina da un lato la forma artistica come composta da qualcosa di a sé stante, e dall'altro un'anima che, come elemento indipendente, si riversa in essa, dividendo così le composizioni in bottiglie di Champagne vuote e piene. Lo Champagne

83 Hanslick 2007, p. 61.

84 Per Alpers, il 'bello musicale' delineato da Hanslick presenta cinque caratteristiche principali: in primo luogo, esso consiste nei suoni e nel modo in cui questi sono posti in relazione fra loro; in secondo luogo, è un bello autonomo; terzo, è un bello storico, sia nel senso che “non si riferisce né dipende da eventi, condizioni o fatti personali, storici o politici”, sia nel senso che “la bellezza musicale può esistere in ogni stile musicale”, sebbene, per Hanslick, “alcuni stili” siano “più inclini ad accogliere la bellezza musicale di altri” (Alpers 2004, p. 261); quarto, il bello musicale riguarda le opere musicali intese come oggetti ideali; infine, la bellezza specificamente musicale è artificiale, non essendo essa presente spontaneamente in natura ma essendo piuttosto una creazione dello spirito umano (cfr. *ivi*, pp. 260-262).

85 Hanslick 2007, p. 38-39. Per un confronto fra Hanslick e Kant in merito al formalismo musicale cfr. Mazzoni 2010, pp. 69-81.

86 Hanslick 2007, p. 63.

musicale però ha la caratteristica di crescere con la bottiglia.⁸⁷

All'idea che il bello musicale sia dotato di un contenuto spirituale – o, più precisamente, che il bello musicale sia esso stesso spirito – è correlata l'idea che la bellezza non dipenda da alcun contenuto esteriore: rappresentazioni, concetti e qualsiasi altra associazione a linguaggi non musicali. Questi ultimi non solo non sono necessari affinché si dia un'opera musicale bella ma anche rendono 'impura' una bellezza che dovrebbe essere “specificamente musicale”. Il bello musicale consiste – e, per Hanslick, *deve* consistere – unicamente “nei suoni e nella loro artistica connessione”, ovvero nella configurazione dei suoni in accordi, dissonanze, temi, figure ritmiche e melodiche, e nel gioco di presentazione, ripresa e variazione di queste figure. In quest'arte combinatoria hanno un ruolo fondamentale, per Hanslick, melodia, armonia, ritmo e timbro; questi elementi hanno pari importanza, agli occhi del critico, sebbene portino con sé funzioni diverse:

Il materiale con il quale il compositore crea e la cui ricchezza non si può immaginare più grande, è la totalità delle *note* con la loro insita possibilità di formare melodie, armonie e ritmi diversi. La melodia domina quale figura fondamentale della bellezza musicale, mai esaurita e inesauribile; con mutamenti, inversioni, rinforzi infinitamente vari l'*armonia* offre basi sempre nuove; l'unione di entrambe è mossa dal ritmo, vena pulsante della vita musicale, ed entrambe sono colorate dal fascino di molteplici *timbri*.⁸⁸

Questi sono, dunque, i colori della tavolozza del musicista. Una volta chiariti i mezzi di cui si serve il compositore, Hanslick prosegue introducendo il concetto di 'idea musicale':

Se ora si chiede che cosa si debba esprimere con questo materiale sonoro rispondiamo: *idee musicali*. La compiuta manifestazione di una idea musicale è già un bello autonomo, è scopo a se stessa e non un mezzo o un materiale per l'esibizione di sentimenti e pensieri. Contenuto della

87 *Ivi*, p. 65.

88 *Ivi*, p. 61.

musica sono *forme sonore in movimento*.⁸⁹

Come abbiamo visto, per il critico si può parlare di un'*idea* musicale solo nel momento in cui una configurazione di suoni è espressione di un contenuto spirituale; in questo senso un'*idea* musicale è “compiuta”. Se così non fosse, la musica sarebbe un'arte fredda e sterile, lontana dalla sfera umana intellettuale ed emotiva. Ora, l'*idea* – già in parte analizzata nel paragrafo precedente – che contenuto della musica siano “forme sonore in movimento”, al pari di altre tesi del *Bello musicale* è stata avanzata, da Hanslick, in relazione alla sua critica all'estetica del sentimento. Ed è alla luce di quest'ultima che bisogna intenderla se si vuole comprenderla pienamente. La formulazione è pensata, infatti, in contrasto con ciò che l'estetica del sentimento assumeva fosse il contenuto dell'arte dei suoni, vale a dire sentimenti esibiti, o il suo scopo, ovvero la rappresentazione di tali sentimenti. Insistendo sull'importanza della struttura di un brano musicale, Hanslick vuole ridimensionare l'enfasi posta, a suo avviso eccessivamente, sul lato espressivo della musica:

Il sentimento che compenetra un brano viene considerato generalmente come il contenuto mentre l'*idea* è vista come il suo elemento spirituale; le serie determinate di suoni, composte in maniera artistica, vengono considerate invece come pura forma, come immagine, come veste sensibile di quel soprasensibile. Ma proprio il lato 'specificamente musicale' è la creazione dello spirito artistico con cui lo spirito intuente si unisce nella piena comprensione. L'elemento spirituale della composizione si trova in queste concrete immagini sonore e non nella vaga impressione totale di un sentimento astratto. La pura forma (costruzione sonora), contrapposta al sentimento come presunto contenuto, è invece il vero contenuto della musica, è la musica in quanto tale; mentre il sentimento suscitato non può essere chiamato né contenuto né forma, ma effetto reale.⁹⁰

Hanslick ci invita, quindi, a rivolgere l'attenzione alla “costruzione sonora” di un'opera musicale, costituita da “concrete immagini sonore” – le configurazioni dei suoni – evitando di sopravvalutare quello che per il critico è solo l’“effetto”

89 *Ibidem*.

90 *Ivi*, p. 91.

che la musica produce nel nostro sentire. La struttura musicale acquista un ruolo, dunque, di primo piano⁹¹, e la bellezza 'specificamente musicale', così intesa, si connota come autonoma. Per valutare se un brano sia bello o meno non è necessario raccogliere informazioni circa la biografia del compositore, la storia editoriale del brano o il contesto politico in cui esso è stato composto; la bellezza, se è presente, è già nella struttura dell'opera.

Per illustrare la tesi secondo cui la musica bella è dotata di un contenuto pur non rappresentando nulla, Hanslick propone l'analogia con l'arabesco:

In quale modo la musica possa darci forme belle senza il contenuto di un sentimento determinato ce lo mostra alla lontana già l'ornamento nell'arte figurativa: l'*arabesco*. Noi vediamo le linee curve che ora si abbassano dolcemente, ora audacemente si innalzano, si incontrano e si allontanano, si corrispondono in archi piccoli e grandi, sono apparentemente incommensurabili, ma sempre ben proporzionate, si contrappongono o si fanno riscontro: insieme di piccole unità singole che pure costituisce un tutto. Ora immaginiamo un arabesco non morto e immobile, ma che nasca davanti ai nostri occhi in una continua autoformazione. Come si rincorrono le linee marcate e quelle sottili, come si innalzano da una piccola curva a una superba altezza per poi abbassarsi ancora, allargarsi e riunirsi per sorprendere continuamente l'occhio in un sapiente alternarsi di quiete e tensione!⁹²

Il paragone fra musica e arabesco non era nuovo ai lettori di Hanslick. Già Kant, nella *Critica del Giudizio*, aveva accostato la musica ai disegni alla greca⁹³. A

91 Cfr. *ivi*, p. 64.

92 *Ivi*, pp. 61-62.

93 “I disegni alla greca, il fogliame in cornici, o su carte da parati, etc. di per sé non significano niente: non rappresentano niente, alcun oggetto sotto un concetto determinato, e sono bellezze libere. Si può annoverare nella medesima specie anche ciò che in musica ha il nome di fantasie (senza tema), anzi tutta la musica senza testo” (Kant 2004⁴, p. 219). Per un commento del ruolo dell'analogia fra musica e disegno alla greca in Kant, mi affido alle parole di Piero Giordanetti: “[Per Kant] la musica è rilevante solo in quanto costituita da una molteplicità ordinata di sensazioni; non ci si può meravigliare se essa condivide la libertà della sua bellezza con uccelli, fiori, disegni alla greca, fogliami delle cornici e tappezzerie. Con il termine 'musica' Kant non intende alludere a una composizione musicale determinata, né a un'opera specifica, ma all'unificazione molteplice di sensazioni; è rilevante esclusivamente il fatto che fiori, uccelli come il colibrì, l'uccello del paradiso o il pappagallo, fogliami delle tappezzerie possano esemplificare il concetto di bellezza libera e che anche una composizione armonica di suoni non riferita ad alcun tema determinato, analogamente a una composizione incentrata su un tema ma non riferentesi ad alcun testo, rappresenti il

differenza di Kant, Hanslick vuole però tener conto anche della dimensione temporale della musica, del suo svolgersi in un periodo di tempo. Ancor più che all'arabesco, quindi, la musica è paragonabile a un “caleidoscopio”, anche se essa si colloca “su un piano ideale incommensurabilmente più alto”⁹⁴. Se l'analogia con arabesco e caleidoscopio non persuade, perché può dare l'impressione di collocare sullo stesso livello arte elevata e semplice decorazione,⁹⁵ Hanslick si serve allora dell'accostamento con l'architettura, la bellezza umana o della natura, le quali hanno tutte “una bellezza primitiva di contorni e di colori (a prescindere dall'anima e dall'espressione spirituale)”⁹⁶, rinunciando però con questi esempi a dar conto dello svolgimento temporale.

Dalla trattazione che ne fornisce Hanslick, si evince che la bellezza formale non coincide con la dimensione meramente acustica dell'opera musicale. A differenza di quanto si potrebbe, a una prima analisi, dedurre, per il critico non è sufficiente combinare fra loro dei suoni per ottenere un'opera bella; è necessario che una tale combinazione sia il prodotto dello spirito. In altri termini, il sostrato acustico sembra essere, per il critico, una condizione necessaria della bellezza ma non sufficiente. Questo punto è fondamentale per comprendere la differenza fra la

correlato oggettivo del giudizio di gusto puro. Con questo, Kant non afferma certo che la musica di Haydn o di Mozart possiede il medesimo valore estetico di una tappezzeria, dei fogliami delle cornici, di fiori e uccelli; se quindi non ci si può esimere da un sorriso quando il filosofo pone la realtà dell'esperienza musicale sul medesimo piano della contemplazione di fiori e tappezzerie, è comunque giustificato osservare che l'equiparazione di musica strumentale e bellezza libera non mira a esaurire analiticamente l'esperienza musicale; mi sembra si possa puntualizzare che Kant non ha mai perseguito questo scopo poiché non opera come critico musicale, ma come critico del principio a priori del gusto” (Giordanetti 2001, p. 143).

94 Hanslick 2007, p. 62.

95 Se l'analogia fra musica e arabesco non sembra rendere onore alla bellezza musicale, perché sembra degradare la musica alla 'mera' decorazione o richiamare alla mente nient'altro che l'immagine di carte da parati, Kivy suggerisce “di fare un viaggio in Spagna per guardare le decorazioni che adornano l'architettura moresca. Si potrebbe iniziare da Granada, con l'Alhambra” (Kivy 2009, p. 246).

96 Hanslick 2007, p. 62. Cfr. anche: “Il bello di un tema indipendente e semplice si annuncia al sentimento estetico con quella immediatezza che non sopporta altra spiegazione se non l'intima convenienza del fenomeno, l'armonia delle sue parti senza riferimento a nient'altro di esterno. Esso ci piace in sé, come gli arabeschi, come le colonne, o come i prodotti del bello di natura, come le foglie e i fiori” (ivi, p. 65). Il paragone fra musica e architettura è un luogo comune dell'estetica romantica (cfr. a titolo di esempio Hegel 1997, pp. 997-99, anche se il paragone è declinato in maniera diversa rispetto a quanto propone Hanslick).

posizione di Hanslick e quanti sostengono che la musica puramente strumentale non sia altro che 'un solletico dell'orecchio', un piacere frivolo, privo di profondità intellettuale o culturale. Così si legge nel *Bello musicale*:

Il 'tipicamente musicale' non è affatto da intendersi come pura bellezza acustica o come simmetria proporzionale – cose che sono comprese e subordinate a esso – e ancor meno si può parlare di un 'solletico alle orecchie prodotto dai suoni' o qualcosa di simile – tutte definizioni con le quali di solito si mette in evidenza la mancanza di spiritualità. Parlando della bellezza musicale non abbiamo rigettato il contenuto spirituale, ma anzi lo abbiamo postulato come esigenza. Infatti non riconosciamo alcuna bellezza senza una partecipazione dello spirito. Tuttavia avendo fatto consistere il bello musicale essenzialmente in *forme* è già sottinteso che il contenuto spirituale sta in rapporto strettissimo con queste forme sonore. Il concetto di 'forma' trova nella musica una realizzazione tutta peculiare. Le forme che i suoni producono non sono vuote, ma compiute, non sono meri contorni di un vuoto, ma spirito che si plasma interiormente.⁹⁷

Questa intuizione porta Hanslick ad affermare, con lo stile provocatorio che gli è proprio, che “Beethoven non compone certo per quello che questi estetologi chiamano orecchio, per il labirinto o il timpano”⁹⁸; al contrario, per produrre e comprendere la bellezza musicale è fondamentale l'attività della *fantasia*⁹⁹.

Infine, l'ultimo aspetto del *Bello musicale* che è interessante mettere in luce, in questa sede, è l'enfasi posta dal critico boemo sull'architettura formale di una composizione musicale. Nei passi dedicati alla descrizione della struttura di un'opera, Hanslick si serve delle nozioni, fra esse correlate, di organicità, coerenza, razionalità e compiutezza. Dahlhaus raccoglie questi concetti sotto

97 *Ivi*, p. 63.

98 *Ivi*, p. 62.

99 Cfr. *ibidem*. La facoltà con cui si percepisce il bello non è il sentimento (*Gefühl*) ma la fantasia (*Phantasie*), la quale si colloca nel mezzo fra intelletto e sentimento: “l'opera musicale nasce dalla fantasia dell'artista per la fantasia dell'ascoltatore” (*ivi*, p. 39). La fantasia si attiva a partire da sensazioni (*Empfindungen*) ma poi interagisce con intelletto e sentimento: “La fantasia, poi, non è affatto un territorio chiuso: come trae la sua scintilla vitale dalle sensazioni, così manda i suoi raggi all'attività dell'intelletto e del sentimento” (*ivi*, p. 40).

l'espressione di 'logica musicale'¹⁰⁰. Per l'analisi di queste nozioni dobbiamo riprendere, brevemente, il capitolo settimo del *Bello musicale*, focalizzando in particolare l'attenzione sulle ultime pagine, quelle con le quali il trattato si chiude.

Trattando del peculiare rapporto che si instaura tra la forma di una composizione musicale e il suo contenuto – quando a esser considerata è l'intera composizione e non una singola frase musicale – Hanslick accenna all'esistenza di “leggi formali della bellezza”. Il critico non approfondisce questa fugace affermazione, tuttavia la fa seguire da alcune riflessioni dedicate al modo in cui una composizione deve essere strutturata, lasciando così intendere che vi sia un modo di costruire l'opera musicale che meglio si presta, rispetto ad altri, a dar vita a un'opera bella. Il passo in questione è il seguente:

Poiché la composizione segue le leggi formali della bellezza, il suo procedere non si improvvisa in un vagare arbitrario e disordinato, ma si sviluppa a poco a poco in modo chiaro e organico, come dei fiori rigogliosi si sviluppano da un germoglio.¹⁰¹

Ciò che si può trarre da questa osservazione è che un'opera musicale, affinché sia bella, non deve essere costruita in modo “arbitrario e disordinato” ma seguendo una particolare legge, ovvero combinando il materiale sonoro in maniera organica. Le diverse parti della composizione – temi, variazioni, intermezzi, strofe, ritornelli ma anche, a un livello più microscopico, cadenze, modulazioni, intervalli, ecc. – sono connesse fra loro non casualmente ma secondo un piano complessivo, a favore del quale ogni singola parte contribuisce in maniera specifica. Un tale utilizzo del materiale rende l'opera omogenea, dal momento che ogni elemento richiama, in maniera diretta o indiretta, ogni altro elemento della composizione¹⁰².

100 Cfr. Dahlhaus 1988a, pp. 112-125.

101 Hanslick 2007, pp. 113-114.

102 Il carattere organico dell'opera d'arte è un altro dei luoghi comuni dell'estetica ottocentesca, in particolare la similitudine fra l'opera d'arte e un individuo vivente, *in primis* una pianta; secondo una tale concezione i singoli elementi di cui un'opera è composta sono spiegabili

Ma qual è questo “germoglio” a partire dal quale l'intero brano musicale deve essere costruito in maniera armonica? Cos'è che traccia la direzione verso la quale le diverse parti del brano devono muoversi, quasi come se seguissero il loro naturale corso?

Questo [il germoglio] è il 'tema principale' – vero materiale e contenuto (oggetto) di tutto il brano. In questo tutto è libera conseguenza ed effetto del tema, tutto è condizionato e configurato, dominato e colmato da esso.¹⁰³

Non è la prima volta che Hanslick sottolinea l'importanza del tema; questa è dovuta, ai suoi occhi, tanto al ruolo di perno dell'intera composizione che il tema principale possiede, quanto al fatto che in esso sono presenti tutti gli elementi essenziali della musica – una sorta di compendio dell'arte dei suoni. In un altro luogo del *Bello musicale*, infatti, il critico afferma che “in ogni composizione l'autonoma unità del pensiero musicale, esteticamente indivisibile, è il tema”¹⁰⁴, con 'autonoma unità' intendendo un insieme di suoni che si presenta come un “microcosmo musicale”, nel quale “le caratteristiche primitive che si ascrivono alla musica” – ritmo, melodia, armonia e timbro¹⁰⁵ – “devono sempre essere mostrabili”¹⁰⁶. Il tema, inoltre, è definito “esteticamente indivisibile” anche in un altro senso: perché in esso non è possibile distinguere, come già visto, la forma dal contenuto:

solo in relazione all'intero, alla totalità di cui sono parte (cfr. D'Angelo 1997, pp. 168-172). Nella fattispecie, si veda quanto scrive Hoffmann, paragonando la Quinta sinfonia di Beethoven alla produzione di Shakespeare: “Gli esteti dalla vista corta hanno spesso lamentato in Shakespeare la mancanza totale di intima unità e coesione, mentre all'occhio più penetrante l'opera shakespeariana appare come un bell'albero nato da un solo seme pur nella varietà di foglie, fiori e frutti; e così è anche riguardo alla musica strumentale di Beethoven” (Hoffmann 1985, p. 5); in merito alla stessa sinfonia aggiunge Hoffmann: “Alla base di ogni tempo sta un tema cantabile, semplice ma fecondo, passibile delle più diverse variazioni e abbreviazioni contrappuntistiche; tutte le altre figure e temi secondari sono intimamente legati al motivo principale, così che tutto, per opera di ogni strumento, si connette e si ordina in suprema unità” (*ivi*, p. 9).

103 Hanslick 2007, p. 114.

104 *Ivi*, p. 112.

105 Cfr. *ivi*, p. 61.

106 *Ivi*, p. 112.

Ascoltiamo un tema principale, per esempio quello della *Sinfonia in si bemolle maggiore* di Beethoven. Qual è il suo contenuto? Qual è la sua forma? Dove comincia questa e finisce quello?¹⁰⁷

Il tema, dunque, viene presentato da Hanslick come una sorta di elemento ultimo, irriducibile, dell'arte dei suoni. Nell'economia complessiva dell'architettura di una composizione, questo "nucleo ultimo"¹⁰⁸ assume la funzione di cardine, offrendo al compositore figure ritmiche e melodiche, rapporti armonici, giochi timbrici e quant'altro possa rivelarsi un interessante spunto per lo sviluppo del brano. In realtà, a esser precisi non tutti gli spunti che possono offrirsi al compositore sono per Hanslick genuinamente, 'specificamente' musicali: solamente gli elementi 'puramente' sonori devono essere presi in considerazione, dal momento che è solo grazie a essi che un'opera si costituisce come un tutto organico. Il punto è ben illustrato dal seguente passo, in cui compare, ancora una volta, il riferimento a Beethoven; il passo è interessante, inoltre, perché in esso vediamo intrecciati i due principali fili conduttori del *Bello musicale*, vale a dire l'idea che l'oggetto di studio dell'estetica debba essere unicamente la struttura di un'opera musicale e la critica all'estetica del sentimento:

Di solito si cita spesso il fatto che Beethoven, nell'abbozzare parecchie composizioni, immaginava determinati eventi o stati d'animo. Quando Beethoven, o qualche altro compositore, ha seguito questo procedimento, lo ha usato unicamente come rimedio per mantenere più facilmente l'unità musicale mediante il nesso di un evento oggettivo. Se Berlioz, Liszt o altri hanno creduto di avere più di questo nel poema, nel titolo o nell'esperienza vissuta, allora si sono illusi. Ciò che caratterizza i quattro tempi di una sonata come un tutto organicamente connesso è l'unità della disposizione musicale e non il rapporto con l'oggetto pensato dal compositore. Là dove questo ha fatto a meno di tali dande poetiche e ha composto in maniera puramente musicale, non si troverà altra unità delle parti se non quella musicale. [...] Se le frasi (*Sätze*) di

107 *Ibidem*.

108 *Ivi*, p. 113.

una composizione ci appaiono unitarie questa organicità deve avere il suo fondamento solo nelle *determinazioni musicali*.¹⁰⁹

Per il critico, in altre parole, l'organicità di un'opera è data esclusivamente dal modo in cui il materiale sonoro è organizzato; non è necessario chiamare in gioco fattori 'esterni', come testimonianze sul lavoro preparatorio dell'opera o testi letterari a cui il compositore si è ispirato.

Ora, Hanslick paragona il rapporto che sussiste fra il tema principale e il resto della composizione, la quale è costituita, come si è già detto, dallo sviluppo del nucleo tematico, al modo in cui è strutturato un ragionamento logico:

Nell'elaborazione musicale accade qualcosa di simile a uno svolgimento logico: l'assioma indipendente ci appaga al momento, ma poi il nostro spirito vuole discuterlo e svilupparlo. Il tema, come il protagonista di un romanzo, è trasportato dal compositore nelle situazioni e nei luoghi più diversi, nei casi e negli umori più mutevoli: tutto il resto, anche se contrastante, è pensato e configurato in rapporto a questo protagonista.¹¹⁰

La struttura organica di un'opera musicale bella presenta, dunque, una sua razionalità. Il tema viene sviluppato in maniera articolata e coerente, proprio come un *assioma* – ritorna, ancora, in sottofondo l'idea del tema principale come nucleo ultimo e indivisibile – viene discusso nelle sue molteplici implicazioni, con argomentazioni logiche e coerenti¹¹¹.

109 *Ivi*, p. 70, corsivo mio. La traduzione del termine 'Sätze' con 'frasi' può essere, a mio avviso, leggermente fuorviante, mentre la traduzione del termine con 'movimenti' o 'tempi' risulta, forse, più appropriata. L'organicità di cui Hanslick parla in questo passo, infatti, è relativa all'intera composizione musicale e non alla singola frase musicale.

110 *Ivi*, p. 114.

111 Dahlhaus mette in luce il legame fra l'idea di logica musicale del critico praghese e i tratti caratteristici del repertorio classico viennese o, in generale, della produzione sonatistica e sinfonica del tardo Settecento e dei primi dell'Ottocento in area austro-tedesca. L'enfasi posta da Hanslick sul tema e, soprattutto, sul suo ruolo di cardine della struttura complessiva di un brano si concilia bene con la tecnica compositiva della forma sonata, incentrata sull'elaborazione di uno o più temi principali. La forma sonata si presta, quindi, a essere uno degli esempi più adatti di composizioni che si sviluppano "a poco a poco in modo chiaro e organico, come dei fiori rigogliosi si sviluppano da un germoglio". Ciò che rende le opere in forma sonata uno degli esempi più appropriati per incarnare le tesi di Hanslick è il fatto che esse si presentano, nella maggior parte dei casi, come dotate di una notevole lunghezza.

I concetti di organicità, razionalità e coerenza sono applicati, da Hanslick, anche alla singola frase musicale:

È un fatto profondamente significativo che anche a proposito di brani musicali si parli di 'pensieri' e, come nel linguaggio, anche il giudizio esperto distingue facilmente pensieri veri da semplici modi di dire. Allo stesso modo riconosciamo il senso razionalmente compiuto di un gruppo di note chiamandolo 'frase'. E così come accade in un periodo logico, sentiamo perfettamente dove il senso è finito, benché la verità dei due tipi di periodi sia assolutamente incommensurabile.¹¹²

Una sorta di logica 'specificamente musicale' sembra pervadere, dunque, la musica in tutti i suoi strati: dalla struttura del singolo tema alle relazioni, più ampie, fra le diverse sezioni di una composizione. La fonte delle analogie sembra essere, in entrambi in casi, il linguaggio o il pensiero razionale.

Un'analisi delle conseguenze e delle diverse sfumature che la nozione di logica musicale può avere è uno degli obiettivi del presente lavoro e a tale proposito rimando, pertanto, ai capitoli successivi, in particolare alle sezioni dedicate al confronto fra il pensiero di Hanslick e le osservazioni sulla musica di Wittgenstein.

2.5 Il formalismo di Hanslick

Dopo aver presentato i punti centrali del *Bello musicale*, si è ora in grado di fornire una definizione del formalismo hanslickiano in sintonia con le tesi sostenute dal critico nel suo trattato. Per una definizione generale della questione del formalismo musicale seguirò quanto proposto da Mazzoni, il quale distingue

Questo aspetto consente di parlare propriamente di un nucleo tematico e di uno sviluppo, e rende l'operazione, da parte del compositore, di elaborazione e variazione del materiale sonoro, nonché la sua organizzazione in un tutto organico, un elemento di effettivo interesse, in grado di sostenere un ascolto di tipo contemplativo (cfr. Dahlhaus 1988a, pp. 112-120). Su questo punto si ritornerà nel corso del capitolo quarto.

112 *Ivi*, p. 63.

tre posizioni – antiespressionistica, anticontenutistica e antireferenzialistica – sulla base di tre diverse dicotomie¹¹³. Pur non avendo pretese di esaustività, una tale distinzione si rivela, a mio avviso, un ottimo strumento di chiarificazione¹¹⁴. In primo luogo, il formalismo di Hanslick non è del tutto antiespressivistica¹¹⁵. Se da un lato il critico si pone effettivamente in contrasto con quanti sostengono che la musica esprime sentimenti o stati d'animo – si pensi alla sua tesi secondo cui la musica non rappresenta sentimenti – dall'altro egli afferma con convinzione che la musica è dotata di un contenuto spirituale. Hanslick riconosce, in altre parole, una componente espressiva nella musica in quanto vede questa forma d'arte come espressione dello spirito. Questo primo punto richiede, però, due precisazioni. Innanzitutto, come già visto non è corretto attribuire ad Hanslick l'idea, peraltro decisamente controintuitiva, che la musica non abbia nulla a che fare con la nostra sfera emotiva. Anche per il critico praghese la musica può esprimere sentimenti e, persino, provarli nell'ascoltatore ma questi, in quanto meri 'effetti collaterali' dell'ascolto, non devono essere presi a oggetto dell'estetica della musica. Inoltre, se non è in potere della musica, per Hanslick, la rappresentazione di sentimenti determinati – la gioia, l'amore, la speranza, ecc. – essa può, tuttavia, esprimerne o

113 Cfr. Mazzoni 2010, pp. 38.

114 Anche la definizione proposta da Hamilton è d'aiuto per gettare un po' di luce sulla questione. Per il filosofo inglese, come già visto, nel formalismo musicale si intravedono diversi tipi di opposizioni: tra forma e contenuto, forma e significato, forma e rappresentazione o forma e un qualsiasi scopo estrinseco. In qualsiasi modo sia intesa la forma, per le posizioni formaliste essa è comunque "l'elemento primario di valore estetico" (Hamilton 2007, p. 71). Nel formalismo di Hanslick giocano, a mio avviso, un ruolo importante le dicotomie forma-rappresentazione e forma-funzionalità, mentre non sembra esservi spazio per la dicotomia forma-contenuto, anche se l'attribuzione o meno di quest'ultima al pensiero di Hanslick dipende dall'accezione con cui si impiega il termine 'contenuto'. Lo stesso si può osservare in merito alla dicotomia forma-significato e all'accezione del termine 'significato'. In un altro luogo del suo testo, Hamilton propone un'altra definizione di formalismo, questa volta in relazione non solo alla musica ma a tutte le forme d'arte. Riprendendo alcune considerazioni di Mary Mothersill, il filosofo osserva che al cuore del formalismo vi è l'idea che "nel valutare un'opera d'arte gli elementi che suggeriscono o stabiliscono un legame tra l'opera e il mondo debbano essere trascurati" (*ivi*, p. 87). Da questo punto di vista, le tesi di Hanslick sono senza dubbio formaliste.

115 Il formalismo può essere inteso "come concezione estetica che si contrappone al contenutismo. Il formalista allora è chi ritiene che la musica sia priva di qualsiasi contenuto o quantomeno chi ritiene che ogni eventuale presenza di contenuti sia da subordinare per importanza alla consistenza della forma musicale" (*ibidem*).

rappresentarne la dinamica. Pertanto, l'attribuzione ad Hanslick di un formalismo antiespressivista è da avanzare con cautela, non senza aver prima chiarito le sfumature che i concetti di espressione, rappresentazione e contenuto assumono nel *Bello musicale*.

In secondo luogo, il formalismo di Hanslick non è del tutto anticontenutistica¹¹⁶. Come già osservato, la dicotomia forma-contenuto applicata alla musica assume, agli occhi di Hanslick, due diverse connotazioni. Se si intende l'opposizione tra la forma e il contenuto come la contrapposizione della forma a un *qualsiasi* tipo di contenuto, allora la posizione di Hanslick, come si è visto, non è anticontenutistica, dal momento che la musica, secondo il critico, possiede in maniera evidente un contenuto – ovvero le configurazioni stesse di suoni, le quali non sono 'vuote' ma compiute, dotate di un contenuto spirituale. Questo, come si è visto, è il senso più letterale del termine 'contenuto' (*Inhalt*), ovvero “ciò che una cosa contiene, che tiene in sé”¹¹⁷; in altre parole, è la radice dell'idea hanslickiana che in musica forma e contenuto sono inscindibili. Se con il termine 'contenuto' si intende, invece, l'oggetto (*Gegenstand*) di cui un'opera d'arte tratta, o il soggetto che essa rappresenta, allora la posizione di Hanslick può essere definita a ragione come anticontenutistica; più precisamente, la visione del critico assume i tratti di una posizione antireferenzialistica¹¹⁸. La musica non ha alcun contenuto, infatti, se questo è inteso come contenuto rappresentazionale, dal momento che la musica, per sua natura, non rappresenta alcunché.

Fondandosi su un'idea di rappresentazione forse eccessivamente stereotipata, il punto di Hanslick potrebbe apparire banale. L'impossibilità della musica di illustrare oggetti o di rimandare in maniera inequivocabile ad aspetti

116 Il formalismo può essere definito, ancora, “come concezione estetica che si contrappone al contenutismo. Il formalista allora è chi ritiene che la musica sia priva di qualsiasi contenuto o quantomeno chi ritiene che ogni eventuale presenza di contenuti sia da subordinare per importanza alla consistenza della forma musicale” (*ibidem*).

117 Hanslick 2007, pp. 109-110.

118 Il formalismo, infine, può essere inteso anche “come concezione estetica che si contrappone al referenzialismo. Il formalista allora è chi ritiene che la musica non attui e non possa attuare alcun riferimento (rappresentativo, simbolico, semantico ecc.) o quantomeno chi ritiene che ogni eventuale riferimento sia da subordinare alla forma musicale” (*ibidem*).

rappresentabili del mondo può apparire come ovvia; similmente, la tesi secondo cui la musica non può riferirsi ad alcun oggetto o evento può apparire, in parte, errata. La musica, si può controbattere, può riferirsi al mondo, ma con modalità diverse dalla rappresentazione¹¹⁹. A mio avviso, tuttavia, il punto di Hanslick acquista senso se lo si considera alla luce del contesto storico-estetico in cui si inserisce. La valorizzazione della musica puramente strumentale, come si è cercato di mettere in evidenza, è il prodotto di diversi fattori, dall'enfasi posta da alcuni autori su determinate categorie estetiche, ai cambiamenti storici e sociali che hanno influito sul modo di fruire la musica e, in particolare, sulla nascita e sulla diffusione di un determinato repertorio, come il classicismo viennese tra Settecento e Ottocento. Detto altrimenti, la valorizzazione della musica puramente strumentale – che culmina, in Hanslick, in un'estetica dello 'specificamente musicale' – si mostra dunque come una *scelta* avvenuta all'interno di un determinato contesto. Come ha messo in luce Dahlhaus, la valorizzazione dell'aconcettualità o dell'asemanticità della musica puramente strumentale non è un dato di fatto ma il punto di arrivo di trasformazioni estetiche, culturali e sociali.

In questo senso, dunque, Hanslick è un formalista: per il critico la musica è solo forma perché non presenta alcun contenuto di tipo rappresentazionale; e perché il suo *non* essere una forma d'arte rappresentazionale è un aspetto che è consapevolmente valorizzato da Hanslick, al punto che in esso il critico vede la caratteristica essenziale della musica stessa¹²⁰. “Solo negando inesorabilmente alla musica ogni altro 'contenuto'”, scrive il critico, “se ne salva il 'contenuto spirituale’”¹²¹. L'arabesco, con il suo essere una forma d'arte non rappresentazionale, coglie allora in maniera adeguata l'intuizione di fondo della

119 Cfr. Bertinetto 2012.

120 Per Rothfarb, fra i vari modi in cui il formalismo può essere inteso vi è l'idea che “l'estetica debba concentrarsi sul *come* dell'arte, vale a dire sul come è strutturata (forma), piuttosto che su *ciò* che è strutturato (contenuto)” (Rothfarb 2011, p. 186, corsivo mio).

121 Hanslick 2007, pp. 115-116. Il gioco di parole impiegato da Hanslick è più efficace nella versione originale in tedesco: “Nur dadurch aber, daß man jeden andern 'Inhalt' der Tonkunst unerbittlich negiert, rettet man deren 'Gehalt’”.

visione della musica di Hanslick.

Capitolo 3

Wittgenstein e il formalismo musicale. Il *Tractatus*

Alcune considerazioni di Ludwig Wittgenstein sulla musica sono state interpretate in chiave formalista. In particolare, oggetto di studio di parte della recente letteratura filosofica su Wittgenstein e la musica è stata la modalità con cui si articola il rapporto fra il pensiero del filosofo viennese, con le sue numerose e acute osservazioni sulla musica, e la questione del formalismo musicale, nella fattispecie le tesi avanzate da Hanslick nel *Bello musicale*. Nei capitoli terzo e quarto del presente lavoro verranno presi in considerazione gli studi che hanno analizzato tale rapporto in maniera esplicita¹.

3.1 Wittgenstein formalista? Un dibattito

Wittgenstein era o meno un formalista? In risposta a questa domanda sono state avanzate diverse ipotesi. Hanne Appelqvist propone una lettura dell'intero *corpus* di annotazioni e osservazioni sulla musica di Wittgenstein a partire da una concezione formalista dell'arte dei suoni, e giustifica tale ipotesi sulla base della predilezione che il filosofo accordava alla musica di Brahms:

Si può ipotizzare che Wittgenstein avesse avuto una concezione formalista della musica per tutto il corso della vita, concezione a cui egli giunse grazie alla formazione nei circoli musicali brahmsiani di Vienna, e che questa concezione giocò effettivamente un ruolo importante nello sviluppo della sua filosofia del linguaggio e della mente.²

1 Cfr. Appelqvist 2005, Szabados 2006, Eggers 2011, pp. 203-227, Bertinetto 2012, pp. 61-63.

2 Appelqvist 2005, p. 515n.

In particolare, la filosofa finlandese richiama l'attenzione su una frase di Wittgenstein che compare nei *Quaderni 1914-1916* – “Una melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa”³ – e su un passo contenuto nel *Libro marrone*⁴, in cui il filosofo sembra riprendere uno degli argomenti più noti di Hanslick – l'argomento del 'sigaro fine' – con cui il critico si oppone alla tesi secondo cui lo scopo della musica è suscitare sentimenti nell'ascoltatore. La concezione formalista che Appelqvist attribuisce a Wittgenstein è di chiara derivazione hanslickiana, dal momento che consiste nell'idea che “il contenuto della musica sia qualcosa di simile a ciò che Hanslick chiamò 'forme sonore in movimento’”⁵. Per delineare la posizione formalista del critico boemo sarebbe stato più appropriato, forse, impiegare una terminologia più precisa; si può tuttavia riconoscere nella concisa osservazione di Appelqvist il riferimento alla tesi secondo cui forma e contenuto, in musica, coincidono.

Bèla Szabados, cogliendo lo spunto offerto dalla filosofa finlandese di indagare la questione del rapporto fra Wittgenstein e il formalismo musicale, in parte riprende e, in parte, rifiuta la proposta di Appelqvist. L'ipotesi di Szabados è che Wittgenstein avesse maturato le sue riflessioni sulla musica a partire da una concezione formalista solamente nella prima fase della sua produzione filosofica, ovvero negli anni che precedettero e accompagnarono la stesura del *Tractatus logico-philosophicus*, e non nella seconda, vale a dire negli anni post-tractariani, in linea con il cambiamento di prospettiva che caratterizzò la sua concezione della filosofia. Per Szabados, infatti, Appelqvist “ha sia ragione sia torto nell'affermare che Wittgenstein era un formalista musicale: ragione, se intende il primo Wittgenstein, torto, se intende il secondo”⁶; e prosegue:

L'attribuzione di un formalismo musicale durato tutta la vita oscura il ruolo che la musica ha

3 TB 4.3.1915.

4 BBB, p. 227.

5 Appelqvist 2005, p. 520.

6 Szabados 2006, p. 649.

giocato nello sviluppo della sua filosofia del linguaggio, mentre la rottura che io propongo con il formalismo musicale lo spiega.⁷

Una tesi per certi versi simile a quella di Szabados è stata formulata, in tempi più recenti, anche da Alessandro Bertinetto. Nel *Pensiero dei suoni*, le osservazioni di Wittgenstein sulla musica vengono messe in relazione con la tesi formalista secondo cui “la musica strumentale non narra, non descrive, né raffigura alcunché e va considerata come un'arte priva di contenuto e di significato: pura articolazione di strutture formali sonore nel tempo, una sorta di 'disegno in suoni’”⁸. Alla luce di questa definizione di formalismo, che Bertinetto fa risalire tanto ad Hanslick quanto, fra gli autori contemporanei, a Kivy, scrive il filosofo:

Sebbene nel suo pensiero rimanga costante l'idea che vi sia una relazione tra tema musicale e proposizione, nella prima fase della sua attività filosofica, quella del *Tractatus logico-philosophicus* e di altri scritti di poco successivi, i riferimenti del filosofo viennese alla musica non sembrano lontani dalle concezioni di Hanslick e dei formalisti contemporanei. [...] Com'è quindi possibile richiamarsi a Wittgenstein per offrire un'alternativa al formalismo musicale? La risposta è semplice: facendo riferimento agli scritti del periodo successivo al *Tractatus*, in cui emerge una diversa concezione del significato e della comprensione musicale.⁹

I punti di vista di Szabados e Bertinetto presentano, dunque, una certa affinità. Le loro proposte si differenziano solamente per l'accento posto su aspetti diversi del pensiero di Wittgenstein. Se, per Bertinetto, ciò che allontana il filosofo viennese da una posizione formalista sono, principalmente, le sue considerazioni in merito al significato linguistico contenute nelle *Ricerche* – in particolare, l'idea che il significato di un termine sia il suo uso¹⁰ – per Szabados, invece, ancor prima che le specifiche osservazioni su linguaggio e uso, è la concezione

7 *Ibidem*.

8 Bertinetto 2012, p. 49.

9 *Ivi*, pp. 62-63.

10 “Se nel *Tractatus* Wittgenstein spiega il significato come ciò che si rivela nell'applicazione dei segni, rimanendo diverso da tale applicazione, nella seconda fase della sua attività filosofica, quella delle *Ricerche filosofiche*, egli identifica il significato di un'espressione linguistica con il suo uso” (*ivi*, p. 63).

della filosofia che anima le *Ricerche* a essere incompatibile con il formalismo hanslickiano. Scrive infatti Szabados:

L'affermazione che Wittgenstein fosse un formalista lungo tutto il corso della propria vita desta immediatamente un sospetto, dal momento che trascura importanti differenze tra l'orientamento filosofico del *Tractatus* e quello delle *Ricerche filosofiche*. L'autore della prima opera era un teorico convinto, mentre l'autore della seconda riteneva il teorizzare una delle fonti profonde di errore filosofico. Dal momento che il formalismo musicale è una teoria filosofica, sostenere una tale teoria è compatibile solo con l'orientamento filosofico del primo Wittgenstein, ma non con quello del secondo.¹¹

Infine, Katrin Eggers confronta la concezione dell'estetica che ha caratterizzato la seconda fase dell'attività filosofica di Wittgenstein tanto con le tesi di Hanslick quanto con il pensiero di August Wilhelm Ambros, vale a dire uno degli avversari più agguerriti dell'estetica del critico praghese. Ciò che Eggers mette in luce è che si possono ravvisare dei punti di contatto sia tra Wittgenstein e Hanslick sia tra Wittgenstein e Ambros; in altre parole, la collocazione delle riflessioni del filosofo viennese in uno dei due 'partiti' dell'estetica musicale ottocentesca – quello dell'estetica dell'autonomia di Hanslick, da un lato, e la Scuola Neotedesca di Wagner, Liszt e Ambros dall'altro – non rende ragione della complessità del pensiero del filosofo e rivela, fra le altre cose, la sterilità di una tale divisione tra fazioni¹². In risposta all'ipotesi di Appelqvist che Wittgenstein possa essere annoverato fra i 'brahmsiani'¹³, scrive la filosofa tedesca:

Colloco agli antipodi [di alcune note citazioni di Hanslick] August Wilhelm Ambros. Scelgo Ambros non per un interesse nei confronti dello sviluppo storico o del lato polemico della disputa, quanto piuttosto perché deve essere tenuto in considerazione il fatto che gli argomenti di

11 Szabados 2006, p. 650.

12 Come la stessa Eggers suggerisce, anche Dahlhaus mette in guardia nei confronti di una rigida divisione tra correnti estetico-musicali (cfr. Dahlhaus 1967).

13 Cfr. Eggers 2011, p. 204 e 205.

Wittgenstein si possono senza dubbio assegnare, in alcuni casi, anche a questo 'lato nemico' [...].¹⁴

Il pensiero di Wittgenstein sembra sfuggire, in sintesi, alla classificazione tradizionale dell'estetica musicale in fautori del formalismo e fautori dell'antiformalismo.

Da parte mia, nelle pagine che seguono mi richiederò, sotto certi aspetti, alla proposta di Eggers, cercando di illustrare le ragioni per cui è preferibile prendere le distanze dalla dicotomia formalismo-antiformalismo, piuttosto che assecondarla. Una così radicale divisione tra fazioni, infatti, può risultare fuorviante tanto per la comprensione dell'atteggiamento di Wittgenstein nei confronti dell'estetica e della musica quanto per una più ampia indagine sul significato delle opere musicali. A differenza di quanto propone la filosofa tedesca, tuttavia, a mio avviso i motivi del distacco da una tale dicotomia non risiedono nel fatto che il pensiero di Wittgenstein non possa essere affiancato in maniera inequivocabile a una o l'altra delle due fazioni; la ragione riguarda, piuttosto, una questione di carattere più sostanziale, ovvero l'incompatibilità fra il pensiero di Wittgenstein e la concezione della filosofia e dell'estetica su cui il formalismo di Hanslick si fonda. Come si vedrà, pur essendoci delle innegabili corrispondenze fra le considerazioni di Wittgenstein e le tesi del *Bello musicale* – in particolare per quel che concerne le proposizioni in cui è menzionata la musica nel *Tractatus* – ciò che le *Ricerche filosofiche* e le *Lezioni sull'estetica* sembrano suggerire è che un atteggiamento di tipo teoretico mal si concilia con un sapere di tipo filosofico. In merito a quest'ultimo punto seguirò, quindi, quanto proposto da Szabados¹⁵.

14 *Ivi*, p. 205.

15 Cfr. Szabados 2006, pp. 652-658.

3.2 Wittgenstein e la musica. La formazione e il repertorio

“Amava tutti i Classici e i Romantici, ma soprattutto Mozart, Schubert, Bruckner, Brahms e Labor”¹⁶: così Rudolf Koder descrive le preferenze musicali di Wittgenstein. Può essere utile introdurre il discorso su Wittgenstein e il formalismo musicale rivolgendo l'attenzione ai gusti musicali del filosofo, non per creare una curiosa parentesi di carattere aneddotico ma per capire quali autori e generi musicali ha in mente Wittgenstein quando menziona quest'arte, e se le categorie estetiche che affiorano dalle osservazioni sulla musica contenute nei suoi testi siano in qualche modo riconducibili al repertorio che egli ascoltava. Quanto al grado di conoscenza che il filosofo aveva della musica, sembra che fosse piuttosto elevato e in gran parte dovuto all'ambiente musicale e artistico da lui frequentato. È anche a quest'ultimo che può essere utile dedicare, in fase introduttiva, alcune righe.

Per il giovane Ludwig gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza sono stati intrisi di musica, come riportano le sue biografie¹⁷. Un'altissima concezione di quest'arte faceva da sfondo alle frequenti riunioni musicali che si tenevano in casa Wittgenstein, in cui non solo si suonava molto ma anche si discuteva animatamente di opere, compositori e interpreti. A questi concerti, pensati per un pubblico selezionato e colto, partecipavano in qualità di esecutori anche gli stessi membri della famiglia: inizialmente la madre, che le testimonianze descrivono

16 WK, p. 93.

17 Oltre alle biografie di Ray Monk (cfr. Monk 1991) e Brian McGuinness (cfr. McGuinness 1990), una fonte di informazioni sulle abitudini musicali di Wittgenstein e della sua famiglia è la corrispondenza fra Ludwig e Koder (cfr. WK); il rapporto epistolare, che iniziò negli anni di Puchberg e si protrasse sino a pochi giorni prima della morte del filosofo, è incentrato sullo scambio di opinioni in merito a concerti, brani ed esecuzioni musicali. L'amicizia fra i due cominciò quando Wittgenstein sentì Koder suonare il pianoforte nella sua stanza e in seguito si offrì di unirsi a lui con il clarinetto (cfr. *ivi*, 93-94). Dopo che Wittgenstein ebbe lasciato Puchberg, Koder iniziò a frequentare la famiglia del filosofo a Vienna; oltre a partecipare agli incontri musicali, suonando spesso il pianoforte a quattro mani con le sorelle di Ludwig, prese per un certo periodo lezioni di pianoforte dal fratello Paul (cfr. *ivi*, 11-89). Un altro testo dedicato all'ambiente musicale di Wittgenstein è la breve ma precisa introduzione di Brian McGuinness al volume di Piero Niro, *Wittgenstein e la musica* (cfr. McGuinness 2008, pp. 9-17). Sul contesto artistico-culturale della Vienna *fin-de-siècle* si veda anche Janik e Toulmin 1975.

come una raffinata pianista, e successivamente le sorelle e i fratelli di Ludwig, primo fra tutti Paul. I generi più suonati in questi appuntamenti musicali erano cameristici, come la stessa ambientazione domestica richiedeva – erano presenti soprattutto il duo pianistico e i Lieder per voce e pianoforte – ma grazie alle trascrizioni per pianoforte a quattro mani trovavano spazio anche generi originariamente destinati a organici più ampi, come le sinfonie. Il repertorio comprendeva quasi esclusivamente autori della tradizione tedesca e austriaca, a partire dalla musica di Bach e con un'ampia predilezione per il periodo classico-romantico, ma non mancavano rappresentanti del mondo musicale allora contemporaneo, sia compositori che virtuosi. Karl, il padre di Wittgenstein, ospitava spesso musicisti di spicco del panorama viennese, i quali presentavano nel suo palazzo le novità della produzione musicale dell'epoca; è il caso, ad esempio, del Quintetto per clarinetto e archi in si minore (op. 115) di Brahms, eseguito nella Alleegasse dal Rosé-Quartett, uno dei quartetti d'archi più rinomati di allora, assieme al clarinetista Franz Steiner poco tempo dopo la sua prima esecuzione pubblica¹⁸. Fra i compositori contemporanei un'attenzione particolare era dedicata dai Wittgenstein a Josef Labor, il quale, nonostante fosse molto attivo a Vienna, faticava a distinguersi all'interno del contesto musicale della città; a lui andò per molti anni il loro supporto artistico e finanziario, consapevoli dell'atteggiamento controcorrente che così facendo essi assumevano agli occhi della comunità viennese. L'aspetto che Ludwig e i suoi famigliari apprezzavano maggiormente nelle opere di Labor era il forte legame con la tradizione musicale precedente e dunque uno stile più conservatore che di rottura, lontano dalle avanguardie, nel quale essi credevano profondamente¹⁹.

18 Cfr. Alber 2000, p. 128; la prima ebbe luogo a Berlino nel 1891, con un'esecuzione di Richard Mühlfeld e il Quartetto Joachim (cfr. *ibidem*).

19 Sullo stile compositivo di Labor si veda Alber 2000, il quale lo descrive come una “via di mezzo fra il Classico e il Romantico” (*ivi*, p. 134). Il testo di Alber si presenta anche come una veduta d'insieme delle relazioni personali e artistiche che Labor intratteneva con l'ambiente sia musicale che aristocratico del tempo; si segnala, in particolare, la conoscenza che egli fece di Hanslick, di cui seguì le lezioni di Storia della musica presso l'Università di Vienna (cfr. *ivi*, p. 121). Per quel che riguarda, invece, la menzionata tendenza conservatrice dei gusti musicali dei Wittgenstein, si precisa che costituiva un'eccezione l'atteggiamento favorevole di Paul nei confronti di alcuni autori modernisti, fra cui Maurice Ravel, Paul

Il sostegno a Labor e ad altri musicisti, l'effettiva presenza della musica fra le pareti di casa, e il valore elevato che a essa veniva attribuito contribuirono a creare, quindi, un clima artistico estremamente vivace, fonte principale della formazione musicale del giovane Wittgenstein, al punto da consentirgli di parlare di musica con cognizione di causa e sensibilità per tutto il corso della vita, pur non avendo egli mai approfondito lo studio di uno strumento. A quanto pare, infatti, è solo per alcuni anni – nello specifico, durante il soggiorno a Puchberg – che Wittgenstein suonò il clarinetto. Koder racconta che il modo di suonare di Ludwig era molto curato, attento ai dettagli e in particolare alla qualità del suono:

Era estremamente musicale e non poteva fare a meno della musica. [...] Lui stesso suonava il clarinetto, che impiegava anche a scuola, durante le lezioni di canto. L. W. suonava con la più grande serietà (così come, d'altra parte, faceva tutto con la più grande serietà) e con la più grande precisione. Con il clarinetto si sforzava di tirar fuori un suono il più possibile 'bello', cosa che non gli riusciva spesso, dal momento che non era un clarinettista professionista. Se il suono del proprio strumento in un certo passaggio non gli sembrava abbastanza bello, allora suonavamo quel passaggio molte volte di seguito, e in ogni caso finché non fosse soddisfatto del suono del clarinetto. Quando facevamo musica, W. suonava al clarinetto temi di brani classici di musica da camera o di opere vocali, oppure li fischiava e io lo accompagnavo al pianoforte. Così suonavamo, ad esempio, parti dei Quintetti per clarinetto di Mozart e Brahms, il trio Kegelstatt di Mozart, il Lied Der Hirt auf dem Felsen di Schubert, scritto originariamente per voce, clarinetto e pianoforte.²⁰

Ciò che sappiamo in merito alle preferenze musicali di Wittgenstein lo possiamo ricavare, oltre che dalle testimonianze biografiche, anche dalla lettura diretta dei

Hindemith ed Erich Korngold. McGuinness sottolinea, tuttavia, come questo atteggiamento favorevole di Paul fosse dettato, in parte, dalla convenienza, dal momento che lo stile innovativo di questi autori consentiva loro di comporre opere per pianoforte per la cui esecuzione è sufficiente la mano sinistra, cosa che il repertorio classico o romantico, invece, in genere escludeva (Paul, si ricorda, subì l'amputazione del braccio destro durante la Prima Guerra Mondiale). Così precisa, infatti, McGuinness: “Di fatto anche Paul era un musicista ottocentesco [...]. Suonava musica contemporanea soltanto perché era quella che veniva scritta per lui” (McGuinness 2008, p. 13).

²⁰ WK, pp. 93-94.

suoi testi, in particolare dalle osservazioni contenute in *Pensieri diversi*. La raccolta riunisce pensieri formulati a partire dal 1929 ma, come si è visto, gli elementi biografici a nostra disposizione lasciano pensare che le inclinazioni musicali del filosofo siano state sempre le stesse, dai primi anni della sua vita sino alla sua conclusione. Da queste annotazioni emerge piuttosto chiaramente la predilezione di Wittgenstein per il repertorio classico, romantico e tardo-romantico, e il suo interesse per autori che rimandano all'area austro-tedesca: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms e Bruckner sono i compositori che egli più ascolta e commenta, oltre a Bach e al già citato Labor²¹. Si tratta, quindi, degli stessi autori che erano centrali nell'ambiente musicale in cui egli è cresciuto; allo stesso modo, i compositori 'esclusi' sono tanto poco presenti nelle opere di Wittgenstein quanto lo erano nelle *soirée* musicali che avevano luogo nella Alleegasse: sono estremamente sporadici, ad esempio – se non addirittura del tutto assenti – riferimenti al genere operistico e, in generale, alla musica francese, italiana o russa di qualsiasi epoca. Si può individuare una certa continuità fra la formazione musicale di Wittgenstein, il repertorio che egli ascoltava e le annotazioni sulla musica che sono giunte a noi tramite i suoi scritti. Nelle sue osservazioni sulla musica, infatti, il filosofo mostra di avere familiarità con le categorie estetiche associate al repertorio che amava. Sembra essere consapevole, ad esempio, della natura contemplativa e disinteressata di un certo atteggiamento estetico, volto a cogliere la non-funzionalità di determinate opere d'arte – com'è il caso, appunto, delle sinfonie classiche; e sembra anche aver presente l'idea che il piacere estetico che deriva dall'ascolto di un'opera è un piacere di tipo intenzionale, rivolto all'opera d'arte in quanto oggetto insostituibile e non semplice mezzo. Wittgenstein sembra aver fatto propri, in sintesi, alcuni principi centrali del paradigma romantico-formalista della musica assoluta. Questo, infatti, è quanto suggerito dagli appunti degli studenti che nel 1938 frequentarono a Cambridge le lezioni

21 Fra gli autori a cui Wittgenstein dedica la propria attenzione è da annoverare anche Gustav Mahler, anche se questi è menzionato in termini critici (cfr., a titolo di esempio, VB 544-545/127-128). Su Wittgenstein e Mahler cfr. Szabados 2007.

del filosofo sull'estetica:

Immaginiamo una civiltà totalmente diversa dove c'è qualcosa che potresti chiamare musica, perché è fatta di note. Trattano la musica così: certa musica li fa camminare così. Per far così, suonano un disco. Uno dice "Ho bisogno di questo disco, ora. Oh no, prendi l'altro, va bene lo stesso". Se amo un minuetto, non posso dire "Prendine un altro. Fa lo stesso".²²

Un brano musicale in tempo ternario, con un ritmo chiaro, regolare e moderato può essere un ottimo strumento per guidare il passo di una camminata, ma non è questo che cerchiamo, ad esempio, nel *Minuetto* della Sonata op. 10 n. 3 di Beethoven; e l'idea che la musica 'elevata' non sia funzionale è, come abbiamo visto, uno dei principi estetici che accompagnano la produzione e l'ascolto della musica strumentale tra fine Settecento e inizio Ottocento.

Sembra che Wittgenstein, inoltre, fosse a conoscenza anche di un altro dei criteri fondamentali per comprendere e valutare il repertorio da lui prediletto: la nozione di coerenza musicale, la quale è connessa all'idea – luogo comune dell'estetica romantica – che l'opera d'arte debba presentarsi come un tutto organico. Sinfonie, sonate e concerti – e, in generale, opere scritte in forma-sonata – hanno una struttura coerente e razionale fondata sull'elaborazione del materiale tematico; una caratteristica strutturale che nell'esecuzione di questi generi viene tradizionalmente enfatizzata. Wittgenstein sembra dar prova di conoscere questo aspetto, al punto da esigere che l'esecuzione di una sinfonia di Bruckner esalti la struttura dell'opera, come si legge in una lettera che il filosofo scrive a Koder:

L'altro ieri sera ho sentito qui alla radio la Settima di Bruckner, eseguita molto male, e, curiosamente, diretta da un olandese – van Beynum – il quale una volta ha diretto la stessa sinfonia decisamente bene. Ho sentito una sua incisione! Ma nell'esecuzione dell'altro ieri l'intero pezzo era lacerato in minuscole parti, è stato suonato senza alcuna coerenza melodica. Forte, piano, veloce, lento, senza senso e coerenza. È questo l'enorme pericolo, quando viene

22 LC, p. 104.

eseguito oggi Bruckner, che ogni movimento suoni come una successione di piccole idee.²³

Il concetto di coerenza musicale ci riporta al cuore della nostra discussione; l'idea di una razionalità musicale – di una *logica* – è, come già osservato, uno dei capisaldi del *Bello musicale* di Hanslick. Non è un caso che Wittgenstein ne fosse a conoscenza. Le idee del critico boemo erano molto dibattute nel contesto artistico-musicale frequentato dal filosofo; che le si sottoscrivesse o meno, era difficile ignorarle.

3.3 Analisi dell'ipotesi di un Wittgenstein formalista. Il *Tractatus*

Come accennato nel primo paragrafo, una delle ipotesi che sono state avanzate in merito al rapporto fra Wittgenstein e il formalismo è che sia a partire da una visione della musica di tipo formalista che Wittgenstein inserisce nel *Tractatus* un confronto fra l'arte dei suoni e il linguaggio. Scrive, a tale proposito, Szabados:

Il primo Wittgenstein era di fatto un formalista musicale: concepiva la musica come un mondo a sé, o ancor meglio sentiva la musica unicamente come un sistema formale, senza alcuna possibilità di interpretazione o traduzione.²⁴

23 WK, pp. 81-82. La lettera prosegue così: “Una cosa è mancata totalmente, anche nell'incisione, ed è la *dolcezza*, che in Bruckner c'è sempre e senza la quale tutto il resto sarebbe vuoto” (*ivi*, p. 82), a testimonianza del fatto che per Wittgenstein l'espressività è un elemento fondamentale al pari dell'esaltazione della struttura formale.

24 Szabados 2006, p. 651. Confrontando le considerazioni di Wittgenstein sulla musica con le voci più recenti che si sono espresse sul formalismo musicale, Szabados precisa, sebbene *en passant*, che il formalismo di Wittgenstein sembra essere più vicino alle versioni 'arricchite' (*enhanced*) contemporanee piuttosto che alla versione 'estrema' di Hanslick. Il confronto è instaurato, in particolare, fra il pensiero di Wittgenstein e la proposta di Kivy, il quale annovera fra le proprietà formali di un'opera musicale anche le proprietà espressive, evitando così di escludere dall'esperienza musicale la sfera dell'espressività. Nel chiedersi quale sia la posizione del primo Wittgenstein rispetto all'espressività musicale, Szabados prende in considerazione alcune annotazioni dei *Quaderni*, in cui il filosofo viennese così si esprime a proposito dell'arte: “L'arte è un'espressione. L'opera d'arte buona è l'espressione compiuta” (TB 19.9.1916). Per Szabados, nel fatto che Wittgenstein riconosca all'arte una funzione espressiva può essere vista una differenza fra le posizioni del filosofo viennese e le tesi di

In effetti, sembrano esservi delle buone ragioni per accostare la concezione della musica che affiora nel *Tractatus al Bello musicale* di Hanslick; allo stesso tempo, tuttavia, l'attribuzione a Wittgenstein di una concezione hanslickiana della musica sulla base delle proposizioni del *Tractatus* o delle entrate dei *Quaderni* non convince pienamente; come si vedrà, nonostante le corrispondenze, fra i due autori vi sono anche importanti divergenze.

I luoghi del *Tractatus* in cui è menzionata la musica sono due. Nel primo, Wittgenstein introduce l'analogia fra musica e linguaggio per chiarire la natura della proposizione linguistica:

La proposizione non è un miscuglio di parole. - (Come il tema musicale non è un miscuglio di suoni.) La proposizione è articolata".²⁵

Hanslick (cfr. Szabados 2006, p. 651). In realtà, l'interpretazione di Szabados si fonda su di un impiego piuttosto generico dei termini chiave della questione. Come si è visto nel capitolo precedente, non è del tutto corretto attribuire ad Hanslick la tesi secondo cui la musica non è in nessun modo espressiva; occorre distinguere, infatti, tra la rappresentazione o espressione di un sentimento determinato (la gioia, il dolore, l'amore, la speranza, ecc.) e l'espressione della dinamica dei sentimenti, o, ancora, tra l'espressione di un sentimento e la manifestazione di un'idea musicale, la quale è, per certi versi, espressione di un contenuto spirituale. Inoltre, si è già osservato come Hanslick escluda la dimensione emozionale della musica non dalla nostra esperienza effettiva di quest'arte ma solamente dall'indagine estetica che si compie su di essa. Hanslick non separa, quindi, nettamente musica ed espressività; pertanto, la distanza fra il pensiero del critico boemo e l'entrata dei *Quaderni* non è poi così ampia. Inoltre, il formalismo *enhanced* di Kivy è definito come 'arricchito' perché, pur sostenendo che la musica è costituita unicamente da proprietà formali, annovera fra queste anche le proprietà espressive, in quanto intese come proprietà percettive (sulla teoria del profilo proposta dal filosofo americano cfr. Kivy 1989 e 2007). Per Kivy, di conseguenza, la musica può esprimere o rappresentare anche sentimenti determinati, come la gioia, anche se in maniera, in parte, astratta, fondandosi su una somiglianza con le inflessioni della voce nel linguaggio parlato e su convenzioni specificamente musicali. Ora, personalmente sarei più cauta rispetto a Szabados nell'affermare che le tesi di Wittgenstein sulla musica presentano delle affinità con il formalismo arricchito. Pur non essendovi nulla di errato in questa attribuzione, il concetto di 'espressione' impiegato dal filosofo viennese nelle sue entrate dei *Quaderni* sembra non essere pienamente compatibile con l'impiego, piuttosto tecnico, di tale concetto nelle riflessioni del filosofo americano. Wittgenstein sembra muovere, infatti, da una concezione più ampia dell'espressività artistica – non focalizzata unicamente sulla possibilità della musica di esprimere sentimenti determinati – secondo cui “l'arte è essenzialmente impegnata nel portare sentimenti, pensieri, stati d'animo di qualche tipo in superficie, nel portarli all'esterno, così che possano essere percepiti dal pubblico come l'artista li percepisce” (Tomasi 2006, p. 186).

25 TLP 3.141.

La proposizione, si legge, non è una giustapposizione di termini; questi, piuttosto, sono posti in relazione fra loro in maniera strutturata e ordinata. L'analogia fra la proposizione linguistica e il tema musicale si spiega con il fatto che anche quest'ultimo consiste in una successione di suoni strutturata e non in una serie di suoni posti assieme in maniera casuale – un *miscuglio*, appunto. Un mero susseguirsi di suoni nel tempo non è ancora *musica*; lo diventa nel momento in cui i suoni sono posti in relazione gli uni gli altri in maniera articolata, dando origine a una configurazione ordinata.

La similitudine fra proposizione e tema musicale è istruttiva perché inserita in un punto del *Tractatus* in cui Wittgenstein illustra la differenza fra la proposizione e il nome, alla luce della sua *picture theory* del linguaggio. Secondo tale teoria, le proposizioni si comportano come immagini o, più precisamente, come modelli o plastici²⁶. Sembra che Wittgenstein abbia concepito l'idea di considerare il linguaggio alla stregua di un modello in seguito alla lettura di un articolo di cronaca che riportava di un processo, avvenuto a Parigi nel 1914, riguardante un incidente automobilistico²⁷. Durante questo processo, le modalità dell'incidente vennero descritte non solo verbalmente ma anche mediante pupazzi e miniature, i quali vennero combinati fra loro in modo da ricreare concretamente, su scala ridotta, la scena dell'incidente. Wittgenstein mise in relazione la funzione rappresentazionale del modello costituito da pupazzi e miniature con la funzione descrittiva del linguaggio, deducendo che anche quest'ultimo dovesse in qualche modo essere una rappresentazione di stati di cose. Il filosofo iniziò così a intendere le proposizioni come immagini (*picture*) della realtà: i nomi stanno per oggetti, e l'ordine con cui i nomi sono connessi fra loro all'interno di una proposizione rispecchia un determinato ordine degli oggetti negli stati di cose. Più che a un'immagine tradizionale (un quadro, una fotografia, ecc.), che è statica, Wittgenstein si riferisce a un'immagine in cui l'ordine degli oggetti che la

26 Sulla *picture theory* del *Tractatus* cfr. Schroeder 2006, pp. 55-61 e Tomasi 2006, pp. 34-60.

27 “(Come quando al tribunale di Parigi un incidente d'automobile è rappresentato con pupazzi etc.)” (TB 29.9.1914).

compongono può variare; per questo nel *Tractatus* la proposizione è paragonata piuttosto a un *tableau vivant*:

Un nome sta per una cosa, un altro nome sta per un'altra cosa ed essi sono connessi tra loro: Così il tutto presenta – come un quadro plastico – lo stato di cose.²⁸

Il senso di una proposizione, pertanto, non è dato solamente dai nomi in essa contenuti e dagli oggetti che questi nomi denotano, ma anche dall'ordine dei nomi nella proposizione, aspetto fondamentale della proposizione al fine di rappresentare non una casuale giustapposizione di oggetti ma uno stato di cose. Quest'ultimo è colto, nel linguaggio, non mediante una somiglianza diretta – la quale era alla base, invece, dell'impiego di pupazzi e miniature nel tribunale parigino – ma mediante la riproposizione della *struttura combinatoria* degli oggetti dello stato di cose. Le relazioni temporali e spaziali tra gli oggetti non vengono rappresentate secondo un modello imitativo ma ricreando con mezzi diversi – i suoni o i segni grafici delle parole – la struttura combinatoria degli oggetti, ovvero, nella terminologia del *Tractatus*, la loro *forma logica*.

Ora, ciò per cui la *picture theory* si contraddistingue è l'enfasi posta sull'idea di configurazione: gli oggetti sono, nel mondo, sempre e solo parte di stati di cose²⁹, vale a dire inseriti in un sistema di relazioni; e il linguaggio, a sua volta, ha senso – cioè è una descrizione della realtà – se rappresenta non solo gli oggetti ma anche le relazioni che connettono tra di loro gli oggetti. È per questo motivo che Wittgenstein sottolinea il carattere ordinato della musica, intesa come un sistema ordinato di relazioni fra suoni. Ciò che si può dire del rapporto fra una melodia e un semplice miscuglio di suoni, lo si può dire infatti anche del rapporto fra la proposizione e una classe di nomi. È solo la melodia e non un mero accostamento di suoni che è musica; ugualmente, solo la proposizione ha senso³⁰,

28 TLP 4.0311.

29 “Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose”; “Ciò che accade, il fatto, è il sussistere di stati di cose”; “Lo stato di cose è un nesso d'oggetti (entità, cose)” (TLP 1.1, 2, 2.01).

30 “Solo la proposizione ha senso; solo nel contesto della proposizione un nome ha significato” (TLP 3.3).

perché è solo in quanto combinazione articolata di nomi³¹, i quali rimandano a oggetti³², che è immagine di un possibile stato di cose³³. “Solo fatti possono esprimere un senso”, scrive Wittgenstein, “una classe di nomi non può farlo”³⁴. Da questo punto di vista, la similitudine fra la proposizione e il tema musicale può essere accostata alla similitudine, proposta da Wittgenstein nella stessa sezione del *Tractatus*, fra la proposizione e una freccia: il senso non è qualcosa che appartiene a un mero insieme di punti ma, piuttosto, a un insieme di punti dotato di una direzione:

Le situazioni si possono descrivere, non *denominare*. (I nomi somigliano a punti; le proposizioni, a frecce: Esse hanno senso (*Sinn*).)³⁵

Tali considerazioni acquistano maggiore chiarezza se lette alla luce del confronto che Wittgenstein, in queste pagine, instaura con le teorie del linguaggio di Gottlob Frege e Bertrand Russell. Fra gli scopi di questa sezione del *Tractatus* vi è infatti quello di mettere in discussione parte del referenzialismo, sottolineando come una spiegazione referenzialista del significato linguistico si possa applicare solo ai nomi e non alle proposizioni³⁶. Come si può evincere dal passo sopra citato, le situazioni – cioè le configurazioni di oggetti – si possono solo descrivere e non *denominare*: la denotazione, per Wittgenstein – a differenza di quanto sostenevano Frege e Russell – è una relazione che riguarda il rapporto tra un nome e un oggetto, non il rapporto tra una proposizione e uno stato di cose. Si comprende meglio, a questo punto, il motivo per cui Wittgenstein si serve della similitudine con la musica. Diversamente da un *tableau vivant*, la musica è

31 “La proposizione elementare consta di nomi. Essa è una connessione, una concatenazione, di nomi” (TLP 4.22).

32 “Il nome è il rappresentante, nella proposizione, dell'oggetto” (TLP 3.22).

33 “La proposizione è un'immagine della realtà. La proposizione è un modello della realtà quale noi la pensiamo” (TLP 4.01).

34 TLP 3.142.

35 Cfr. TLP 3.144. La similitudine proposta da Wittgenstein è molto efficace: il termine tedesco '*Sinn*', al pari dell'italiano 'senso', può essere infatti inteso sia come significato sia come direzione.

36 Cfr. Schroeder 2006, pp. 52-61.

solo struttura: in quanto linguaggio dotato di senso ma privo di un carattere rappresentativo – un linguaggio, come osserva efficacemente Piero Niro, che “permette di costruire delle *frasi senza sostantivi*”³⁷ – essa si rivela un ottimo strumento di paragone per comprendere l'importanza della proposizione intesa come configurazione di elementi. La similitudine con il tema musicale è illuminante perché induce il lettore a distogliere per un attimo l'attenzione dalla funzione denotativa del linguaggio – cosa che il paragone con il *tableau vivant*, al contrario, renderebbe più difficile – e a rivolgerla, piuttosto, all'aspetto strutturale e combinatorio delle proposizioni. In altre parole, una forma d'arte quale la musica strumentale, costituita da *configurazioni di suoni* – i temi musicali – che hanno un *senso* pur non essendo immagine del mondo, favorisce la comprensione del modo differente in cui proposizione e nome contribuiscono al significato linguistico.

Considerazioni simili possono essere avanzate anche in relazione al secondo luogo del *Tractatus* in cui è menzionata la musica³⁸. Il parallelismo, questa volta, è tracciato fra la proposizione linguistica e la notazione musicale. Il *focus* di questa sezione è la legge di proiezione, ovvero il metodo di raffigurazione della *picture theory*. L'idea che la proposizione si comporti come un'immagine, un vero e proprio “modello della realtà quale noi la pensiamo”³⁹ può essere controintuitiva, perché non è immediato il passaggio da un sistema rappresentazionale di tipo imitativo alla nozione di forma logica proposta nel *Tractatus*. Gli esempi della notazione musicale e del disco fonografico, allora, hanno lo scopo di chiarire in che modo i segni grafici possano essere immagine dei fatti:

Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti l'uno con l'altro in quell'interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo. Ad essi

37 Niro 2008, p. 51.

38 Cfr. TLP 4.011-4.0141.

39 “La proposizione è immagine della realtà. La proposizione è un modello della realtà quale noi la pensiamo” (TLP 4.01).

tutti è comune la struttura logica.⁴⁰

È nell'esistenza di una regola generale – d'una regola mediante la quale il musicista può ricavare dalla partitura la sinfonia; mediante la quale si può derivare dal solco del disco la sinfonia e di nuovo, secondo la prima regola, la partitura – che consiste l'interiore somiglianza di queste conformazioni, apparentemente tanto differenti. E quella regola è la legge della proiezione, la legge che proietta la sinfonia nel linguaggio delle note. Essa è la regola della traduzione del linguaggio delle note nel linguaggio del disco fonografico.⁴¹

La traduzione del fenomeno acustico – le onde sonore – nella notazione o incisione su disco è resa possibile dal fatto che la musica è strutturata; se il materiale con cui essa viene trascritta, per essere letta o riprodotta, può cambiare (segni grafici, solchi su disco o, in tempi più recenti, supporti informatici), ciò che resta immutato è la proporzione delle relazioni fra i suoni. La notazione musicale o il disco hanno in comune, con una sinfonia, la struttura combinatoria. In maniera simile stanno le cose sull'altro versante dell'analogia, cioè quello linguistico. Il fatto che le parole, scritte o pronunciate, si presentino in una veste diversa rispetto alle immagini bidimensionali o tridimensionali non deve trarre in inganno. La proposizione linguistica è immagine dei fatti non per somiglianza diretta ma perché, come già osservato, condivide con essi la struttura logica; nel metodo di proiezione della *picture theory* è la struttura della combinazione dei diversi elementi a rivestire una funzione fondamentale, mentre il materiale di cui gli elementi constano o la loro effettiva collocazione spaziale o temporale acquistano, da questo punto di vista, una posizione di secondo piano⁴². Per questo

40 TLP 4.014.

41 TLP 4.0141.

42 Osserva, a tale proposito, Niro: “La proposizione 4.014 inizia con il riferimento al disco fonografico e potrebbe determinare la sensazione di un accostamento poco rigoroso di relazioni raffigurative troppo eterogenee e forse nemmeno assimilabili fra loro. Infatti, la corrispondenza tra notazione musicale e pensiero musicale è fondata su una legge di proiezione di tipo convenzionale e arbitrario mentre la relazione di raffigurazione che esiste tra i solchi del disco fonografico e le vibrazioni sonore deriva dalla opportuna invenzione di una tecnologia che permette, partendo da leggi della fisica non altrettanto convenzionali, la traduzione del linguaggio delle note nel linguaggio del disco fonografico. Quindi la regola che governa la proiezione, istituita da Wittgenstein indicando con un percorso reversibile i passaggi dalla sinfonia al linguaggio delle note e dal linguaggio delle note al linguaggio del

motivo non abbiamo difficoltà a riconoscere, nello spartito, un'immagine della musica; allo stesso modo, allora, non dovremmo avere difficoltà a riconoscere in una proposizione un'immagine di uno stato di cose⁴³. Nuovamente, dunque, il confronto fra linguaggio e musica è efficace perché mette in risalto l'aspetto strutturale del linguaggio. Se ciò che caratterizza principalmente la musica è il suo essere una struttura sonora, allora essa si presta a essere, ancora una volta, un'ottima guida per gettar luce sul carattere strutturato della proposizione, il quale, all'interno della *picture theory*, come si è visto gioca un ruolo fondamentale⁴⁴.

Nel *Tractatus*, in conclusione, Wittgenstein si serve della musica per indurci a guardare al linguaggio e alla questione della natura del significato linguistico in un'ottica diversa da quella russelliana. È un cambio di prospettiva che il filosofo viennese ci propone: per comprendere lo strumento con cui ogni giorno descriviamo il mondo dobbiamo pensare alla musica, ovvero a un fenomeno che, per sua natura, non descrive alcunché. La concezione della musica sottesa alle

disco fonografico, risulterebbe non correttamente individuata perché riferita a leggi di proiezione profondamente diverse nella struttura logica: da una parte la convenzione notazionale, dall'altra le leggi della fisica.[...] È comunque possibile individuare una lettura che restituisca piena organicità al contenuto di queste proposizioni del *Tractatus*, soprattutto partendo dalla consapevolezza che non sono le determinazioni concrete e fattuali delle conformazioni, tra le quali si vuole individuare l'interiore somiglianza, a costituire l'oggetto della teorizzazione che Wittgenstein espone in questa sezione. In fatti, al centro dell'attenzione di Wittgenstein c'è la volontà di individuare l'essenza figurativa del linguaggio non nel riferimento alle sue condizioni empiriche di esistenza ma alla 'logica della raffigurazione' (Niro 2008, pp. 35-36).

43 Su musica e notazione nel *Tractatus* cfr. anche Desideri 2008, pp. 135-136. Bertinetto intravede una vicinanza fra le osservazioni sulla musica del giovane Wittgenstein e le tesi di Hanslick a partire dalle considerazioni del filosofo viennese sulla musica come insieme strutturato di elementi: "In breve, così come Hanslick aveva sostenuto che l'unico contenuto della musica strumentale è la sua forma [...] e che la musica priva di un testo non si riferisce semanticamente al mondo, Wittgenstein argomenta che la musica è, sì, un linguaggio, ma solo dal punto di vista sintattico. Ciò che accomuna una frase musicale a una proposizione è cioè l'organizzazione interna, dovuta in entrambi anche alla possibilità della notazione" (Bertinetto 2012, p. 62).

44 Anche nel caso della legge di proiezione è implicito, nel *Tractatus*, il contrasto con la concezione referenzialista del significato delineata da Russell. La struttura combinatoria o forma logica di una proposizione non si presta a essere intesa come un nome; a differenza di quanto accade con gli oggetti infatti essa non può essere denominata, ma solamente si *mostra*: "La proposizione *mostra* il suo senso. La proposizione *mostra* come le cose stanno, se essa è vera. E *dice che* le cose stanno così" (TLP 4.022). Cfr. anche Schroeder (2006, 55-61).

pagine del *Tractatus* sembra essere, dunque, legata all'idea di musica assoluta. Anche per Niro le osservazioni di Wittgenstein sulla musica presenti nel *Tractatus* si possono connettere a una tale concezione della musica, ovvero all'idea di “linguaggio musicale” inteso come “una sintassi che attraverso una logica intrinseca determina, senza proiezioni semantiche sul significato dei simboli, la struttura dinamica delle relazioni e delle combinazioni dei suoni”⁴⁵. Probabilmente, se Wittgenstein avesse avuto una visione diversa dell'arte dei suoni – come un linguaggio che descrive aspetti determinati della nostra esperienza – l'impiego dell'analogia musica-linguaggio sarebbe stato diverso o, forse, l'analogia stessa non sarebbe nemmeno stata inclusa nel *Tractatus*. È alla luce di una concezione della musica come arte puramente formale, quindi, che Wittgenstein accosta questa forma d'arte al linguaggio per illustrare la sua *picture theory* e presentarci il linguaggio da un punto di vista diverso.

La musica è occasione per mettere in atto un cambio di prospettiva in merito alla questione del significato linguistico anche nelle *Ricerche*, sebbene, in questo, caso, l'elemento di paragone non sia più il referenzialismo di Russell ma la stessa teoria linguistica del *Tractatus*, che Wittgenstein mette in discussione. Nel ruolo che il filosofo affida alla musica si può scorgere, quindi, un elemento di continuità fra gli scritti del giovane Wittgenstein e la produzione filosofica seguita al suo ritorno a Cambridge negli anni Trenta. Nelle *Ricerche* il contesto filosofico in cui le osservazioni sulla musica si inseriscono è mutato rispetto al *Tractatus*; la funzione che la musica riveste, tuttavia, sembra essere la stessa.

Prima di rivolgere l'attenzione al confronto specifico fra il *Tractatus* di Wittgenstein e *Il Bello musicale* di Hanslick, un ultimo punto può essere messo in rilievo in merito alla considerazione wittgensteiniana della musica negli anni tractariani, con particolare riguardo alle entrate dei *Quaderni* in cui è menzionata

45 Niro 2008, p. 49. Niro riporta una tale concezione del linguaggio musicale al pensiero formalista di Hanslick. In realtà, come si è cercato di mostrare nei capitoli precedenti, l'idea di musica assoluta non è appannaggio esclusivo del critico boemo, ma risale all'estetica romantica; è vero, tuttavia, che Hanslick ne ha fornito una trattazione scevra di connotati metafisici o sentimentali, la quale, rispetto alle teorie romantiche, si adatta in maniera più consona al pensiero di Wittgenstein.

la musica. Ora, se si vuole spingere oltre l'analogia fra musica e linguaggio, i temi musicali possono essere paragonati alle proposizioni della logica, le quali, nel contesto del *Tractatus*, sono presentate accanto alle proposizioni empiriche. Se queste ultime condividono con la musica il fatto di essere un insieme ordinato di elementi, come abbiamo visto, divergono però dalla musica per quel che riguarda il rapporto con il mondo. Le proposizioni empiriche infatti, essendo costituite da nomi, i quali, come si è visto, rimandano a oggetti, sono in grado di descrivere il mondo: hanno, cioè, un contenuto rappresentazionale. Le proposizioni della logica, al contrario, sono costituite non da nomi ma unicamente da simboli, i quali non denotano nessun oggetto, né del mondo né della logica⁴⁶. È in questa assenza di una componente rappresentazionale che si può vedere una corrispondenza fra le proposizioni della logica e la musica: la musica non rappresenta nulla; tutto ciò che fa è *mostrare* se stessa, come le proposizioni della logica, a loro volta, *mostrano* la struttura del mondo. Ora, se per Wittgenstein “le proposizioni della logica sono tautologie”⁴⁷, allora abbiamo una possibile chiave interpretativa con cui leggere la seguente entrata dei *Quaderni*:

La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa (*sie ist in sich selbst abgeschlossen; sie befriedigt sich selbst*).⁴⁸

Nell'entrata dei *Quaderni* del 7 febbraio del 1915 Wittgenstein aggiunge:

46 A differenza di quanto sosteneva Russell, per Wittgenstein per non esistono oggetti logici e gli stessi connettivi sono esenti dal referenzialismo: “Il mio pensiero fondamentale è che le 'costanti logiche' non siano rappresentanti; che la *logica* dei fatti non possa avere rappresentanti” (TLP 4.0312). Cfr. Schroeder 2006, p. 37 e 65. Sulla differenza tra proposizioni empiriche e proposizioni della logica cfr. anche TLP 6.113.

47 TLP 6.1.

48 TB 4.3.1915. Una simile interpretazione dell'entrata dei *Quaderni* è fornita anche da Niro (cfr. Niro 2008, p. 53). L'osservazione di Wittgenstein sembra fare eco al seguente passo del *Bello musicale*: “[La musica] ci presenta, in uno sviluppo continuamente vario, belle forme e colori con dolci trapassi e netti contrasti, sempre coerente e pur sempre nuova, in sé conclusa e bastevole a se stessa (*in sich abgeschlossen und von sich selbst erfüllt*)” (Hanslick 2007, p. 62).

I temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica.⁴⁹

La proposizione empirica, come si è visto, è una configurazione di nomi, la quale è una proiezione della configurazione degli oggetti che compongono lo stato di stato di cose rappresentato. L'essenza della logica è la totalità degli stati di cose possibili – lo spazio logico⁵⁰ – la cui verità o falsità sarà poi determinata dal confronto della proposizione con la realtà. Nel caso della musica, i temi musicali sono configurazioni di suoni; l'essenza della musica, allora, sarà la totalità dei temi musicali possibili.

3.3.1 Il *Tractatus* e il *Bello musicale*

Nelle proposizioni del *Tractatus* in cui Wittgenstein menziona la musica, sembra che il filosofo ponga l'accento soprattutto su due caratteristiche di questa. In primo luogo, egli enfatizza l'aspetto strutturale, e non altri aspetti come l'espressività, il valore simbolico o la funzione sociale che questa forma d'arte può rivestire in una comunità. In secondo luogo, in maniera ancor più significativa Wittgenstein sembra riconoscere un *sensu* al tema musicale per il solo fatto che è una combinazione ordinata di suoni: ciò che distingue la musica da un assemblaggio casuale di suoni è il suo essere ordinatamente configurata. È in questi due punti che si possono rilevare, a mio avviso, degli elementi di contatto fra il *Tractatus* di Wittgenstein e il *Bello musicale* di Hanslick.

Innanzitutto, appare piuttosto evidente come entrambi gli autori si richiamino all'analogia fra musica e linguaggio per chiarire le proprie tesi. Ma mentre il filosofo viennese si serve della musica per mettere in rilievo alcuni aspetti della proposizione linguistica⁵¹, il critico boemo si serve, al contrario, della frase

49 TB 7.2.1915.

50 Cfr. Tomasi 2006, p. 50.

51 Nei *Quaderni* Wittgenstein si muove nella direzione opposta, cercando di illustrare la natura

linguistica per chiarire la natura della frase musicale; nel *Bello musicale*, infatti, il confronto con la frase linguistica è finalizzato alla comprensione della razionalità di un tema musicale. Come si è già visto nel capitolo secondo, Hanslick afferma che “riconosciamo il senso razionalmente compiuto di un gruppo di note chiamandolo 'frase'”⁵². Nonostante questa piccola divergenza, l'affinità fra musica e linguaggio si fonda in realtà in entrambi gli autori sulla stessa intuizione, vale a dire sul riconoscimento di una logica alla musica anche se questa è priva di una componente rappresentazionale. Secondo Hanslick, infatti, perché la musica presenti una logica, benché *sui generis*, non è necessario uscire dall'ambito musicale; si è visto come per il critico la musica mostri una sua razionalità sia a livello della singola frase musicale sia al livello più ampio dell'architettura di una composizione considerata nella sua interezza. In merito al singolo tema scrive infatti Hanslick:

In musica c'è senso e continuità, ma intesi in senso musicale; essa è un linguaggio che noi parliamo e comprendiamo, ma non siamo in grado di tradurre”⁵³.

L'analogia fra la musica e il linguaggio era tutt'altro che estranea all'ambiente musicale frequentato da Hanslick; al momento della stesura del suo trattato, il dibattito sul rapporto fra la ‘lingua dei suoni’ e la ‘lingua delle parole’ impegnava l'estetica della musica già da diversi decenni⁵⁴. Come già accennato, la

della musica e del tema musicale a partire dalle sue riflessioni sul linguaggio (cfr. TB 7.2.1915 e 4.3.1915).

52 Hanslick 2007, p. 63.

53 *Ibidem*. È su questa affinità con Hanslick che Szabados giustifica la sua attribuzione di formalismo al Wittgenstein del *Tractatus* (cfr. Szabados 2006, 651). Ricordo, per inciso, come per Hanslick la logica musicale non possa essere colta da chiunque ma richieda una certa sensibilità musicale da parte dell'ascoltatore, coltivata col tempo, l'esercizio e soprattutto con una ricca e costante esposizione alla musica: “l'organicità e la razionalità di un gruppo di note, l'assurdità e l'innaturalità di questo” sono percepite da “ogni orecchio colto” (Hanslick 2007, p. 64). È nello stesso senso di Hanslick, forse, che Wittgenstein nei *Quaderni* pone in relazione il senso di una melodia con la musicalità di una persona: “La proposizione non è un miscuglio di parole” (TB 5.4.1915), scrive il filosofo, “Né la melodia è un miscuglio di suoni, come crede chi non ha orecchio” (*ivi*, 11.4.1915), dove 'avere orecchio' sembra significare avere familiarità con le regole di un sistema musicale, ovvero con le sue possibilità combinatorie.

54 Cfr. a titolo di esempio il saggio di Wackenroder *Di due meravigliose lingue e della loro*

convinzione che fosse in potere della musica l'imitazione dei sentimenti era un luogo comune di diversi teorici della musica del Settecento e, in particolare, dell'estetica della sensibilità, che vedeva nella musica la 'lingua del cuore' per eccellenza. Andrew Bowie sottolinea come uno degli aspetti più caratteristici dell'estetica ottocentesca fosse l'idea che la musica, in quanto linguaggio primariamente espressivo, fosse la forma d'arte che più di altre è in grado di restaurare quell'"immediatezza affettiva" che si riteneva caratterizzasse il rapporto originario, primordiale tra l'essere umano e il mondo. Da questo punto di vista "il linguaggio nelle sue forme primitive", scrive Bowie, "era considerato come simile più a ciò che si trova nella forma espressiva della musica che negli aspetti classificatori e referenziali del linguaggio verbale"; e prosegue:

Queste versioni dell'idea che la musica è il primo linguaggio sollevano la questione del come dobbiamo comprendere il passaggio dal pre-semantico al semantico, dall'espressione istintiva all'articolazione sociale convenzionale. L'idea implica, inoltre, che il passaggio a forme convenzionali di linguaggio potrebbe implicare una perdita di immediatezza espressiva, perché la generalità inerente all'uso delle parole per designare cose riduce le cose stesse a ciò che hanno in comune. [...] I progressi cognitivi della modernità possono, quindi, essere interpretati come connessi alla perdita della relazione diretta e particolare con il mondo, la quale era essenziale per la comprensione estetica. Il linguaggio della musica è allora sentito come una compensazione per questa perdita, dal momento che provvede o restaura l'immediatezza affettiva in un mondo che minaccia di distruggerla.⁵⁵

forza misteriosa; in questo saggio l'autore si riferisce all'arte nel suo complesso ma, come abbiamo visto, la musica era considerata l'arte che più di tutte coglieva l'ineffabile: "La lingua delle parole è un gran dono del cielo, e un beneficio eterno concesso a noi il creatore quando disciolse la lingua al primo uomo, affinché potesse chiamare per nome tutte le cose che l'Altissimo gli aveva posto intorno e anche tutte le immagini spirituali da Lui messe nella sua anima, e insieme potesse esercitare la mente nei giochi più svariati con questa grande ricchezza di nomi. Per mezzo delle parole noi dominiamo tutto il mondo; per mezzo di esse ci procuriamo, con leggera fatica, tutti i tesori della terra. Soltanto l'invisibile, che aleggia sopra di noi, le parole non son capaci di tirarlo giù, nell'animo nostro. [...] Ma io conosco due lingue meravigliose, con le quali il Creatore ha dato all'uomo di afferrare e comprendere in tutta la loro potenza le cose celesti [...]. Queste due lingue arrivano alla nostra anima per un cammino completamente diverso da quello delle parole [...]. Una di queste due meravigliose lingue la parla soltanto Dio; l'altra la parlano solo pochi uomini privilegiati, che egli ha consacrato come suoi prediletti. Intendo dire: la natura e l'arte" (Wackenroder 1993, p. 40).

55 Bowie 2009, pp. 246-247.

La musica, dunque, era considerata in relazione al linguaggio ma dotata di una funzione più nobile di questo e più importante per la dimensione esistenziale dell'esperienza.

Non è questo, però, l'atteggiamento filosofico che sottostà al *Bello musicale*. Il critico boemo coglie l'analogia fra musica e linguaggio in una sfumatura diversa rispetto ai suoi predecessori. Per Hanslick, infatti, l'affinità fra 'arte dei suoni' e 'arte delle parole' non si fonda sulla capacità della musica di comunicare sentimenti al pari o addirittura in maniera più profonda delle parole – siano questi, come voleva l'estetica del sentimento, sentimenti determinati e 'terreni' come la gioia e la tristezza, oppure sentimenti astratti, come volevano Wackenroder e Schopenhauer, o ancora un sentimento sublime, come l'“anelito infinito” di Hoffmann – dal momento che uno degli obiettivi del *Bello musicale*, come si è visto, è proprio la critica alla tesi secondo cui lo scopo della musica sia suscitare sentimenti nell'ascoltatore. Piuttosto, Hanslick fonda l'analogia fra la lingua dei suoni e la lingua delle parole sull'aspetto *sintattico* di questi due linguaggi, ovvero sul fatto che sia nella frase musicale che in quella linguistica gli elementi costitutivi sono combinati fra loro in maniera strutturata e ordinata⁵⁶. In questo, come si è visto, si può scorgere con ragione una corrispondenza con la prospettiva da cui Wittgenstein osserva la musica nel *Tractatus*. Se il filosofo si serve della musica infatti è perché riconosce in essa principalmente una struttura; al pari del critico, non è l'espressività a interessare Wittgenstein, ma la razionalità della frase musicale: la non arbitrarietà delle configurazioni sonore. Se con

56 Per Hanslick l'analogia fra musica e linguaggio trova un limite nel fatto che, nel linguaggio, il suono è segno, veicolo per la comunicazione di informazioni – “mezzo per esprimere qualcosa di assolutamente altro rispetto al mezzo stesso” – mentre nel caso della musica il suono “è scopo di se stesso” (cfr. Hanslick 2007, pp. 73-74). Per questo, nonostante l'affinità legata alla costruzione sintattica, “l'indagine estetica deve incessantemente procedere verso il punto in cui linguaggio e musica si separano definitivamente” (*ivi*, p. 73). Già Hegel aveva rilevato in questa differenza tra il segno linguistico e il suono musicale la principale divergenza tra poesia e musica: “Se consideriamo la differenza che vi è fra l'uso poetico e quello musicale del suono, vediamo che la musica non abbassa i suoni ad un uso verbale, ma fa suo elemento il suono stesso, cosicché esso è trattato come fine, nella misura in cui è suono” (Hegel 1997, p. 1003).

formalismo si intende l'idea che l'essenza della musica consista in nient'altro che configurazioni sonore, allora si può condividere l'ipotesi di Appelqvist, Szabados e Bertinetto che il primo Wittgenstein fosse un formalista. A conferma di questa lettura, vi è un'ulteriore affinità tra Hanslick e Wittgenstein, vale a dire l'atteggiamento teoretico con cui entrambi gli autori si interrogano sulla musica. L'intenzione di indagare l'arte dei suoni nei suoi aspetti essenziali, come si è visto, è uno degli obiettivi del trattato del critico boemo; la stessa idea di condurre un'indagine estetica che prende a modello le scienze naturali fa trasparire l'ambizione di Hanslick di cogliere la musica nei suoi aspetti immutabili e oggettivi. Nel caso di Wittgenstein, invece, conoscere l'essenza della musica non è uno scopo dichiarato esplicitamente – è solo in una breve entrata dei *Quaderni*, come già visto, che il filosofo suggerisce di guardare alla logica se si vuol comprendere “l'essenza della musica”⁵⁷ – per quanto esso sia, comunque, evidente. La consonanza fra i due autori in merito a questo punto è interessante soprattutto se si considera che essa, come vedremo, si dissolverà con il confronto fra *Il Bello musicale* e gli scritti di Wittgenstein successivi al *Tractatus*.

È possibile scorgere, pertanto, dei punti di contatto fra il modo in cui il giovane Wittgenstein concepiva la musica e le intuizioni principali di Hanslick. È bene precisare, tuttavia, che con le corrispondenze proposte in questa sede non si intende suggerire che le osservazioni di Wittgenstein siano delle citazioni implicite del *Bello musicale*. Non abbiamo, a quanto pare, alcuna evidenza del fatto che il filosofo avesse effettivamente letto il testo del critico; l'ipotesi più plausibile, dunque, è che Wittgenstein fosse giunto a contatto con le idee del suo concittadino in maniera indiretta, cioè attraverso l'ambiente artistico e culturale

57 TB 7.2.1915. Si precisa, per inciso, che anche le proposizioni del *Tractatus* in cui Wittgenstein menziona la musica non sono mirate a esplorare questa forma d'arte ma a illustrare la *picture theory*; il filosofo viennese inserisce nel testo dei riferimenti all'arte dei suoni a partire da una concezione della musica di cui egli è già pienamente consapevole: la musica funge, in altri termini, non da obiettivo dell'indagine ma da premessa. Ciò non vieta, com'è ovvio, di ricavare dalle osservazioni del filosofo interessanti spunti per comprendere questa forma d'arte.

viennese che egli frequentava e in cui le categorie estetiche messe in campo da Hanslick circolavano ed erano discusse⁵⁸. D'altro canto, lo stesso *Bello musicale* esprime la vivacità di tale dibattito, non solo per l'elevato numero di edizioni che il testo ha avuto ma anche per le numerose e significative modifiche che l'autore ha apportato a ciascuna edizione, rispondendo in maniera mirata alle diverse obiezioni che le tesi proposte, di volta in volta, ricevevano. Oltre a ciò, potrebbe aver assunto una funzione di tramite la lettura, da parte di Wittgenstein, del *Mondo* di Schopenhauer, la quale, a differenza del *Bello musicale*, è invece documentata⁵⁹. Nel *Mondo*, come già osservato, il concetto di musica assoluta gioca un ruolo fondamentale nella trattazione dell'esperienza estetica e alla stessa origine di molte delle idee elaborate da Hanslick vi è la metafisica della musica schopenhaueriana⁶⁰.

Infine, se da un lato vi sono delle affinità fra il Wittgenstein del *Tractatus* e Hanslick, dall'altro non è possibile sovrapporre il pensiero dei due autori e la stessa attribuzione di una visione formalista della musica al filosofo viennese deve essere avanzata con cautela. Una certa perplessità può sorgere infatti per due ordini di ragioni. In primo luogo, ridurre il formalismo di Hanslick, come si è visto, alla singola tesi secondo cui “contenuto della musica sono forme sonore in movimento” e alla singola idea che la musica, nella sua essenza, consista unicamente di connessioni di suoni non rende ragione della complessità del pensiero del critico. Nel *Bello musicale* si intrecciano, infatti, diverse tesi. L'unità di forma e contenuto non riguarda solamente un piano acustico ma si concretizza nell'*idea musicale*, la quale è “spirito che si plasma interiormente” ed è un prodotto della facoltà della fantasia; la struttura musicale – la forma – è, sì, l'essenza della musica, ma è anche l'unico criterio per valutare la qualità di un'opera, in particolare per giudicarne la bellezza; la forma, inoltre, si rivela

58 Devo questa precisazione a Eggers (cfr. Eggers 2011, p. 212).

59 Cfr. Tomasi 2006, p. 64.

60 Oltre al noto paragrafo sulla musica contenuto nel Libro III del *Mondo*, anche il saggio *Sulla metafisica della musica* contenuto nei *Supplementi* (cfr. Schopenhauer 2006, pp. 1841-1859) potrebbe esser stato occasione, per Wittgenstein, per riflettere sul concetto di musica assoluta (cfr. anche Eggers 2011, p. 212).

essere l'unico oggetto di studio dell'estetica della musica, in quanto il solo aspetto della musica che presenta caratteristiche oggettive e permanenti; infine, non si deve dimenticare la componente normativa del trattato di Hanslick, che impone allo studioso di estetica di escludere dalla sua indagine ogni genere di considerazione che non riguardi strettamente l'osservazione della struttura musicale. Se ora si considerano le riflessioni di Wittgenstein sulla musica presenti nel *Tractatus* e nei *Quaderni*, non abbiamo elementi per poter affermare che il filosofo condividesse con Hanslick anche queste altre tesi; Wittgenstein non si pronuncia mai, ad esempio, sulla qualità di un'opera musicale o sulla natura della bellezza musicale. In particolare, la sua visione dell'estetica negli anni del *Tractatus* sembra essere molto lontana dalle ambizioni scientifiche di Hanslick. L'idea di costruire un'estetica dello 'specificamente musicale' prendendo a modello le scienze naturali, infatti, difficilmente si può conciliare con le riflessioni di Wittgenstein su una visione *sub specie aeternitatis* del mondo. Scrive, a tale proposito, Fabrizio Desideri:

In un senso più generale, nel *Tractatus*, la musica condivide l'esser tutt'uno di Etica ed Estetica e dunque riguarda il Mistico in quanto “sentimento del mondo come una totalità delimitata”, senza assumere con ciò uno statuto particolare, come per esempio lo assume in Schopenhauer rispetto alle altre arti.⁶¹

Il progetto di Hanslick di definire le potenzialità e i limiti della musica in contrasto con le altre arti – si ricordi la disapprovazione del critico nei confronti della visione dell'estetica di Schumann – e il suo proposito di focalizzare l'indagine estetica unicamente sull'oggetto artistico, risultano profondamente diversi dalla concezione dell'estetica del filosofo viennese. Nel *Tractatus* l'estetica non è intesa come legata alla prassi artistica o a una specifica competenza tecnica ma concerne piuttosto una riflessione sulle condizioni della nostra esistenza. Così osserva Gabriele Tomasi:

61 Desideri 2008, p. 134.

L'accento di Wittgenstein non va sull'opera d'arte come artefatto, bensì sul modo di vedere: sembra essere un modo di vedere – il vedere *sub specie aeternitatis* – a trasformare un oggetto in opera d'arte. Lo stesso sembra accadere per la vita: non è in virtù di un fare, bensì di questo modo di vedere, che essa può diventare una vita buona.⁶²

Accostare il *Tractatus* al *Bello musicale* è dunque un'operazione che richiede prudenza.

In secondo luogo, si può sottolineare come i riferimenti di Wittgenstein alla musica come configurazione ordinata di suoni non implicino, per forza, una tesi formalista. Riconoscere una logica e una razionalità al tema musicale e vedere in queste l'essenza della musica non preclude che gli si riconoscano anche un'espressività, una funzione sociale o un valore simbolico. La differenza tra una tale posizione e un formalismo *à la* Hanslick risiede nel fatto che quest'ultimo, come si è visto, si caratterizza anche per uno spiccato carattere normativo. Tuttavia, si può sottoscrivere l'idea che la musica presenti una sua logica e che, nella sua essenza, non sia altro che configurazione di suoni pur rifiutando una tale normatività. Quest'ultima distinzione porta pertanto a concludere che il Wittgenstein del *Tractatus* e Hanslick osservassero la musica in parte dalla stessa prospettiva – grazie anche al fatto che prediligevano, come si è visto, lo stesso repertorio – ma che vi sono anche delle importanti divergenze fra i loro punti di vista. La scelta se applicare o meno al pensiero del filosofo viennese l'etichetta di 'formalista' potrebbe non essere, quindi, immediata.

3.3.2 “La musica ci comunica *se stessa!*”: il caso del *Libro marrone*

Nell'analisi del rapporto fra Wittgenstein e il formalismo musicale merita una considerazione particolare un passo contenuto nel *Libro marrone*, ovvero in un

62 Tomasi 2006, p. 64.

testo che è ritenuto, tradizionalmente, un momento di passaggio fra la prima e la seconda fase dell'attività filosofica di Wittgenstein. Questo capoverso del *Libro marrone* non è passato inosservato agli studiosi di estetica della musica: esso si presenta, infatti, quasi come un calco di alcuni argomenti del *Bello musicale*. Il punto da chiarire, allora, è in che modo le righe di Wittgenstein debbano essere comprese; se si può vedere, in esse, una sorta di dichiarazione di formalismo da parte del filosofo viennese o se, al contrario, si debba leggerle solo come un richiamo – inserito però in un contesto filosofico diverso – alla polemica di Hanslick contro l'estetica del sentimento. Così si legge nel *Libro marrone*:

S'è detto talvolta che ciò che la musica ci comunica siano sensazioni di gioia, di melanconia, di trionfo, etc., etc., e ciò che ci ripugna in questa concezione è che essa sembra dire che la musica sia uno strumento per produrre in noi sequenze di sentimenti. E da questo si potrebbe inferire che qualsiasi altro mezzo per produrre siffatte sensazioni possa far le veci della musica. – A tale concezione siamo tentati d'obiettare: 'La musica ci comunica *se stessa!*'"⁶³

Il capoverso è stato interpretato in chiavi diverse. Appelqvist, Niro e Bertinetto annoverano questa osservazione fra le evidenze testuali a supporto dell'ipotesi di un Wittgenstein formalista⁶⁴. Dalla loro parte vi è un'indubitabile corrispondenza fra l'argomento riportato da Wittgenstein e gli argomenti con cui Hanslick nel *Bello musicale* attacca l'estetica del sentimento:

Ma la più necessaria esigenza di una ricezione estetica della musica è che si ascolti un pezzo *per se stesso* qualunque esso sia e comunque lo si intenda. Non appena la musica venga usata solo come mezzo per provocare in noi un certo stato d'animo, o come elemento accessorio e decorativo, cessa di essere arte pura.⁶⁵

In merito all'individuazione della fonte di Wittgenstein per questa osservazione, Eggers suggerisce di guardare non a Hanslick ma a Schopenhauer, ovvero a un

63 BBB, 237/227.

64 Cfr. Appelqvist 2005, p. 515n; Niro 2008, pp. 50-51; Bertinetto 2012, p. 62.

65 Hanslick 2007, 96. Si pensi anche al noto argomento di Hanslick del 'sigaro fine' (cfr. *ivi*, p. 90).

autore che, come si è visto, era molto più vicino a Wittgenstein di quanto lo fosse il critico boemo⁶⁶. Nella saggio *Sulla metafisica della musica* scrive infatti Schopenhauer:

Contemporaneamente, però, parlano in una tale sinfonia tutte le passioni e gli affetti umani: la gioia, la tristezza, l'amore, l'odio, la paura, la speranza, ecc., in sfumature senza numero, e tuttavia sempre quasi solo *in abstracto* e senza alcuna specificazione: è la loro forma pura, senza sostanza, come un puro mondo di spiriti, senza materia. Noi abbiamo comunque la tendenza, ascoltandola, a realizzarla, a rivestirla in fantasia di carne e ossa e a vedervi ogni specie di scena della vita e della natura. Però ciò, preso nel suo insieme, non ne favorisce la comprensione né il godimento, dandole per contro un'aggiunta estranea, arbitraria; è perciò meglio ascoltarla nella sua immediatezza e in modo puro.”⁶⁷

L'argomento proposto da Schopenhauer è senza dubbio simile a quello riportato dal filosofo viennese, tuttavia non coglie lo stesso punto, dal momento che ciò che è in questione, tanto in Wittgenstein quanto in Hanslick, è l'idea che l'oggetto musicale non sia un semplice *mezzo* per provocare sentimenti nell'ascoltatore, ma sia l'oggetto intenzionale – dotato di una sua individualità – dell'esperienza musicale, mentre Schopenhauer si concentra piuttosto sulla purezza dei sentimenti espressi dalla musica; i sentimenti suscitati dalla musica ai quali Schopenhauer si riferisce, nei *Supplementi*, sono 'astratti', mentre gli stati d'animo a cui sia Wittgenstein sia Hanslick si riferiscono nei loro argomenti sono stati d'animo veri e propri, legati cioè a un sentire di tipo ordinario. Al di là di questa differenza, tuttavia, è vero che nel passo menzionato da Eggers si ritrova la tesi secondo cui la musica 'pura' è la musica a cui non è associato alcunché o, come scrive Wittgenstein, la musica 'in se stessa'.

D'altro canto, sembra che un tale argomento, volto a separare un ascolto 'puro' da un ascolto 'contaminato' fosse uno dei *topoi* dell'estetica romantica della musica, e dunque non prerogativa né del formalismo Hanslick né della metafisica di

66 Cfr. Eggers 2012, p. 213.

67 Schopenhauer 2006, pp. 1845-1847.

Schopenhauer. Se ne trova traccia, infatti, anche in Hegel, che certo non può essere accusato di formalismo:

I nostri sentimenti, inoltre, già di per sé passano dal loro elemento di intimità indeterminata entro un contenuto e di soggettivo intreccio con questo ad una intuizione più concreta e ad una rappresentazione più generale di questo contenuto. Ciò può accadere anche in un'opera musicale, non appena i sentimenti che essa suscita in noi secondo la sua natura e la sua animazione artistica si sviluppano in noi in intuizioni e rappresentazioni più precise, portando così a coscienza la determinatezza dell'espressione dell'animo in intuizioni più salde e in rappresentazioni più generali. Ma tutto ciò è allora rappresentazione ed intuizione nostra, a cui l'opera musicale ha dato certamente l'avvio, ma che però il suono non ha prodotto immediatamente con il suo trattamento musicale stesso.⁶⁸

Ancora una volta, dunque, più che tramite un testo specifico Wittgenstein potrebbe esser entrato in contatto con questo argomento tramite il dibattito intorno alla musica che animava la Vienna *fin-de-siècle*.

Qualsiasi sia la fonte dell'argomento di Wittgenstein, una sua lettura in chiave hanslickiana (oppure schopenhaueriana, oppure romantica) è stata messa in discussione. Come osserva Eggers, l'espressione “Siamo tentati di obiettare”, che nel passo di Wittgenstein introduce l'esclamazione “la musica ci comunica *se stessa!*”, è un “segno-guida” che si incontra spesso nei testi del filosofo; un'indicazione, cioè, che la tesi che siamo 'tentati di sostenere' è “un'espressione o un'argomentazione che deve essere esaminata, su cui c'è ancora molto da riflettere”⁶⁹. Il fatto che Wittgenstein presenti questo argomento, in altri termini, non implica che egli anche lo sottoscriva. Eggers, allora, cerca di chiarire il senso

68 Hegel 1997, p. 1004. Un argomento simile è stato proposto in tempi più recenti anche da Kivy. Con lo stile informale che caratterizza i suoi testi, Kivy scrive: “Nel film *Casablanca*, Rick, il gestore americano del locale, intima a Sam, il pianista del locale suo amico, di non suonare mai più *As Time Goes By*. Questo perché si tratta della canzone favorita di Rick e del suo perduto amore, Ilsa: ogni volta che l'ascolta, la canzone gli ricorda lei e suscita in lui una mescolanza di malinconia profonda e collera appassionata. [...] Nessuno può dubitare che questi siano casi in cui davvero una musica suscita emozioni ordinarie reali negli ascoltatori [...]. Il problema, come molto tempo fa argomentò correttamente Hanslick, è che tali casi non hanno assolutamente alcuna rilevanza estetica o artistica” (Kivy 2007, p. 136).

69 Eggers 2012, p. 213.

dell'argomento di Wittgenstein richiamandosi alle osservazioni del filosofo in merito all'intransitività dell'espressione 'la musica ci comunica se stessa'⁷⁰: con una tale costruzione della frase, chi parla non intende indirizzare l'attenzione verso una qualche caratteristica oggettiva della musica – la sua struttura – ma, al contrario, intende mettere in luce il fatto che “non è disponibile alcuna descrizione” di cosa la musica esprima e, addirittura, che “se ne rifiuta una”⁷¹. Il motivo per cui non è possibile fornire una parafrasi della frase musicale non risiede nel fatto che essa è dotata – come direbbe Hanslick – di un contenuto spirituale *sui generis*, intraducibile; piuttosto, risiede nel fatto che in essa riconosciamo regole e convenzioni della nostra cultura, le quali costituiscono un significato anche se non sono pienamente parafrasabili:

Non si può parlare dell'espressività allo stesso modo in cui parliamo di oggetti e delle loro proprietà – perché in tal caso le proprietà sarebbero in un qualche misterioso modo nascoste nel materiale musicale. Tuttavia non c'è alcun oggetto al di fuori della rete di regole dei nostri giochi linguistici. Con l'uso intransitivo (la musica parla per se stessa) noi non parliamo di proprietà oggettive della musica, ma dei suoi molteplici legami con altra musica, o con la nostra cultura in generale, oppure, per usare le parole di Wittgenstein: non parliamo del contenuto della musica in opposizione alla sua forma, ma parliamo di regole e 'uso'.⁷²

Anche Szabados, da parte sua, riconosce il contesto di provenienza dell'argomento proposto da Wittgenstein nel dibattito romantico-formalista sulla natura dell'esperienza estetico-musicale. E al pari di Eggers, anche il filosofo sostiene che le parole di Wittgenstein non debbano essere interpretate come

70 Cfr. *ivi*, pp. 213-226.

71 Cfr. *ivi*, p. 215. Eggers si richiama al §531 delle *Ricerche*, in cui Wittgenstein descrive due possibili usi del termine 'comprendere': comprendere una proposizione potrebbe significare, in alcuni casi, essere in grado di fornire una parafrasi del contenuto della proposizione, mentre in altri casi – come nel linguaggio poetico – potrebbe significare comprendere che la proposizione non può essere parafrasata in alcun modo (cfr. PU §531). Eggers si riferisce, sulla base delle osservazioni del *Libro Marrone*, al primo uso del termine come 'transitivo' e al secondo uso come 'intransitivo'. Da parte mia, condivido l'accento che Eggers pone sul fatto che Wittgenstein, in questo passo, stia proponendo una riflessione sulla grammatica d'uso dell'espressione 'la musica comunica se stessa'; trovo meno convincente, invece, l'ipotesi che il filosofo stia proponendo, al contempo, una tesi sulla natura della musica.

72 Eggers 2011, p. 222.

l'espressione diretta di una sua convinzione ma debbano essere poste, piuttosto, in relazione con le sue riflessioni sul funzionamento della grammatica dei nostri concetti. Se l'argomento presenta delle indubitabili affinità con le parole di Hanslick, Schopenhauer o Hegel, il contesto filosofico in cui l'argomento di Wittgenstein è inserito è invece molto distante da quello degli altri filosofi. Szabados intravede infatti una connessione fra il capoverso del *Libro Marrone* e la critica che Wittgenstein, nel periodo successivo alla stesura del *Tractatus*, muove all'utilizzo di una spiegazione di tipo riduzionista in ambito filosofico. Se Wittgenstein, nel *Libro blu*, nel *Libro marrone* e nelle *Ricerche* si riferisce, nello specifico, a questioni di filosofia del linguaggio e della mente, Szabados amplia l'ambito di 'applicazione' delle riflessioni di Wittgenstein a problemi di estetica musicale:

[Il passo del *Libro marrone* deve essere letto] come parte di una conversazione con il teorico espressivista, che riduce la musica alla provocazione o espressione di sentimenti. In risposta, Wittgenstein impiega la verità che motiva il formalismo, vale a dire l'importanza della struttura musicale e dei *pattern* di suoni, per mostrare che le teorie espressiviste sbagliano nel lasciar fuori dalla loro teoria sulla musica e sulla nostra comprensione di essa un elemento centrale. [...] Certamente, questo non significa affermare che Wittgenstein, a sua volta, abbraccia il formalismo musicale. Piuttosto, egli vuole tenersi stretto alle verità che teorie come il formalismo o l'espressivismo musicale contengono o su cui sono costruite, come pure alle verità che queste teorie trascurano. Sono le teorie stesse che devono essere gettate a mare, dal momento che distorcono la nostra comprensione.⁷³

In altre parole, Szabados cerca di sottolineare la prospettiva, nuova, con cui Wittgenstein guarda ai problemi della filosofia dopo il periodo del *Tractatus*. Nel fare filosofia, Wittgenstein non presenta degli 'argomenti' nel senso tradizionale del termine – ovvero premesse da cui derivare una conclusione – ma presenta, piuttosto, i problemi e i tentativi di soluzione dei problemi in una luce diversa. E' attraverso l'*accostamento* di prospettive differenti e di casi diversi dell'esperienza

73 Szabados 2006, p. 653.

che Wittgenstein mette in discussione alcune delle teorie più accreditate sul linguaggio o sugli stati mentali; vengono forniti un gran numero di esempi e controesempi, scelti con meticolosità; e l'effetto che ne deriva è più quello di una raccolta di immagini, il cui senso è ricavato dal loro accostamento, che di un'opera che tratti in maniera esauriente e lineare una determinata disciplina. Nella stessa *Prefazione* delle *Ricerche* Wittgenstein definisce il suo libro un "album", ovvero niente di più lontano dalla forma accademica del trattato:

Dopo diversi infelici tentativi di riunire in un tutto così fatto i risultati a cui ero pervenuto, mi accorsi che la cosa non mi sarebbe mai riuscita, e che il meglio che potessi scrivere sarebbe sempre rimasto soltanto allo stato di osservazioni filosofiche; che non appena tentavo di costringere i miei pensieri in *una* direzione facendo violenza alla loro naturale inclinazione, subito questi si deformavano. – E ciò dipendeva senza dubbio dalla natura stessa della ricerca, che ci costringe a percorrere una vasta regione di pensiero in lungo e in largo e in tutte le direzioni. – Le osservazioni filosofiche contenute in questo libro sono, per così dire, una raccolta di schizzi paesistici, nati da queste lunghe e complicate scorribande. Gli stessi (o quasi gli stessi) punti furono avvicinati, sempre di nuovo, da direzioni differenti, e sempre nuove immagini furono schizzate. Un gran numero di esse erano state abbozzate in malo modo, o non riuscivano a cogliere le caratteristiche del soggetto, contrassegnate com'erano da tutte le manchevolezze che rivelano il cattivo disegnatore. E quando le scartai ne rimasero un certo numero, riuscite a metà, che dovettero essere riordinate e spesso tagliate, in modo da poter dare all'osservatore un'immagine del paesaggio. – Così questo libro è davvero soltanto un album.⁷⁴

L'intuizione di Szabados che il richiamo di Wittgenstein, nel *Libro marrone*, a uno degli argomenti più rappresentativi del formalismo sia da intendere in relazione alla concezione della filosofia delle *Ricerche* è, a mio avviso, appropriato e può dischiudere più ampi orizzonti alla discussione sul contributo del pensiero di Wittgenstein all'estetica musicale. È al confronto fra Hanslick, il suo formalismo e la concezione della filosofia del periodo delle *Ricerche* che sarà dedicato, pertanto, il quarto capitolo.

74 PU, pp. 3-4.

Capitolo 4

Le *Ricerche*: la concezione dell'estetica e della filosofia

Se negli scritti di Wittgenstein che hanno caratterizzato la prima fase della sua produzione filosofica si possono cogliere delle affinità fra le idee del filosofo e quelle di Hanslick – anche se, come abbiamo visto, non al punto da poter sovrapporre il pensiero dei due autori – nella seconda fase della sua attività intellettuale, rappresentata in particolare dalle *Ricerche filosofiche* e dalle *Lezioni sull'estetica*, le differenze fra i due pensatori sono piuttosto evidenti. In particolare, sembra non esservi compatibilità fra la concezione dell'estetica che anima le *Ricerche* e il modo in cui Hanslick caratterizza la propria indagine sul bello e sull'essenza della musica nel *Bello musicale*.

4.1 Wittgenstein *versus* Hanslick: la concezione dell'estetica

“Come per il giurista è pura invenzione ciò che non sta agli atti, così per il giudizio estetico non esiste ciò che vive al di fuori dell'opera d'arte”¹: questa è la formulazione *in nuce* di uno degli aspetti più caratteristici della concezione dell'estetica di Hanslick. Come è stato osservato nel capitolo secondo, nel *Bello musicale* il critico boemo propone di distinguere nettamente l'indagine estetica dall'indagine storico-artistica. La motivazione che lo spinge a una tale suddivisione dei saperi e delle competenze è l'idea che l'estetica debba mirare a individuare solamente ciò che nelle opere musicali è “permanente e oggettivo, prescindendo dalle mille diverse e mutevoli impressioni”². I suoni e le loro

1 Hanslick 2007, p. 70.

2 *Ivi*, p. 37.

connessioni, cioè la struttura dell'opera musicale, costituiscono, per Hanslick, gli unici aspetti dell'esperienza musicale che sono permanenti e oggettivi e sarà esclusivamente nello studio di questi che dovranno investire le loro energie gli studiosi di estetica musicale. Anche la stessa bellezza, come si è visto, non deve essere cercata in nient'altro che nella forma architettonica di un'opera: intervalli, modulazioni, cadenze, strofe, ritornelli e così via. Tutto il resto – come informazioni sulla biografia del compositore o sul contesto storico, politico e sociale in cui l'opera ha avuto origine – deve essere ignorato.

Una tesi di questo genere suscita immediatamente sospetti in chi abbia familiarità con il pensiero del Wittgenstein delle *Ricerche* e delle *Lezioni*. Una separazione netta tra l'opera d'arte e il contesto in cui è inserita non sembra essere conciliabile con la concezione dell'estetica del filosofo viennese. Per Wittgenstein, inoltre, l'estetica è una forma di sapere che si interroga, sì, sulla bellezza ma senza costituire una disciplina a sé stante; al contrario, le considerazioni sull'esperienza estetica si intersecano, negli scritti del filosofo, con le riflessioni sul significato linguistico, su questioni di filosofia della mente e, in generale, sulla nostra cultura. Il punto è messo in evidenza da Garry Hagberg:

Wittgenstein ha posto l'estetica non in una distante periferia di temi filosofici, ma nemmeno al centro di un raggruppamento di interessi – perché essa si configurerebbe, in entrambi i casi, come un'area a sé stante. Invece, Wittgenstein intreccia i vari e variegati aspetti di questo sapere in tutti i suoi scritti in un modo che in alcuni casi mostra esplicitamente, e in molti altri casi suggerisce implicitamente le interconnessioni stratificate tra le considerazioni estetiche e ogni altra area della filosofia in merito alla quale egli scrisse.³

Inoltre, diversamente da quanto afferma Hanslick, per il filosofo viennese al fine di comprendere un giudizio estetico si devono prendere in considerazione aspetti che vanno oltre la sola struttura formale di un'opera. Per comprendere i giudizi estetici dobbiamo sollevare lo sguardo dalla singola opera d'arte e rivolgerlo

3 Hagberg 2008a.

anche alle circostanze in cui l'opera è inserita. Non sempre siamo pienamente consapevoli del ruolo che il contesto gioca nella formulazione di un giudizio; a volte, infatti, il contesto viene a tal punto interiorizzato che, pur essendo davanti ai nostri occhi, non lo riconosciamo. Uno dei compiti della filosofia, allora, potrebbe essere quello di portare in superficie categorie, concetti e abitudini intellettuali che tendiamo a dare per scontati⁴.

È la visione di Wittgenstein del linguaggio e, nel nostro caso, dei termini dell'estetica a collocare il pensiero del filosofo in una direzione opposta a quella di Hanslick; in particolare, fonte di divergenza fra i due autori sono il rilievo che Wittgenstein dà, nelle *Ricerche*, alle nozioni di gioco linguistico e forma di vita, e le riflessioni più specifiche, contenute nelle *Lezioni*, sull'uso del termine 'bello'⁵. Così si legge, infatti, nel seguente passo delle *Lezioni*⁶:

Il linguaggio è una parte caratteristica di un gruppo di attività: parlare, scrivere, viaggiare su un autobus, incontrare un uomo, ecc. Non ci stiamo concentrando sulle parole 'buono' o 'bello', che non sono affatto caratteristiche, e generalmente sono usate solo come soggetto e predicato ('Questo è bello'), ma sulle *occasioni* in cui vengono dette – sulla situazione enormemente complicata in cui l'espressione estetica è importante, mentre l'espressione stessa ha per lo più un ruolo trascurabile.⁷

Come in tutta la produzione filosofica di Wittgenstein post-tractariana, le considerazioni del filosofo consistono, principalmente, in riflessioni sulle modalità di impiego del linguaggio, in una prospettiva, come si vedrà, antiessenzialista; nelle *Lezioni*, in particolare, il discorso ruota attorno all'uso dei termini coinvolti nei nostri giudizi estetici, primo fra tutti il termine 'bello'. Sin dalle battute iniziali della prima lezione Wittgenstein mette in discussione uno

4 “Voglia Dio provvedere il filosofo di uno sguardo acuto per ciò che sta davanti agli occhi di tutti” (VB, p. 122).

5 Cfr. in particolare la prima delle quattro lezioni sull'estetica (LC, pp. 51-67).

6 Le *Lezioni sull'estetica* consistono in una raccolta degli appunti presi da un gruppo di studenti che frequentarono le lezioni tenute da Wittgenstein su temi di estetica a Cambridge, nell'estate del 1938.

7 LC, pp. 53-54, corsivo mio.

dei punti fermi dell'estetica così come essa è comunemente intesa, vale a dire l'idea che il termine 'bello', comportandosi nella proposizione come un aggettivo, abbia la funzione di denotare una proprietà di un oggetto o evento⁸. L'affermazione che “l'espressione stessa ha per lo più un ruolo trascurabile”, è un invito a prestare meno attenzione al linguaggio nella sua forma convenzionale e a considerarlo nella varietà dei suoi impieghi; saranno le circostanze a delineare il significato del termine e a chiarire, ad esempio, come spesso l'impiego dell'aggettivo 'bello' non sia finalizzato alla denotazione di una qualità di un oggetto ma sia, di fatto, un'interiezione⁹. Queste considerazioni sul termine 'bello' – sul “tipo particolare di confusione, o di confusioni”¹⁰ che termini di questo genere comportano – anticipano alcune osservazioni che saranno incluse, qualche anno più tardi, nelle *Ricerche*. Nella fattispecie, in queste ultime viene ripreso il paragone fra il linguaggio e una cassetta di attrezzi¹¹:

Pensa agli strumenti che si trovano in una cassetta degli utensili: c'è un martello, una tenaglia, una sega, un cacciavite, un metro, un pentolino per la colla, la colla, chiodi e viti. – Quanto differenti sono le funzioni di questi oggetti, tanto differenti sono le funzioni delle parole. (E ci sono somiglianze qui e là.) Naturalmente, quello che ci confonde è l'uniformità nel modo di presentarsi delle parole che ci vengono dette, o che troviamo scritte e stampate. Infatti il loro *impiego* non ci sta davanti in modo altrettanto evidente. Specialmente, non quando facciamo filosofia!¹²

Come si può osservare, la prospettiva con cui Wittgenstein affronta, ora, la questione del significato linguistico è molto lontana da quella del *Tractatus*: la

8 “L'uso di un termine come 'bello' è persino più atto a essere frainteso, se si guarda alla forma linguistica delle proposizioni in cui compare, di molti altri termini. 'Bello' è un aggettivo, e si è quindi inclini a dire: 'Questo ha una certa qualità, quella di essere bello’” (LC, p. 51). Sulla critica di Wittgenstein all'estetica tradizionale cfr. Hagberg 2008a.

9 Cfr. LC, pp. 53 e 54-55. “Caratteristica del nostro linguaggio è che un alto numero di parole usate in queste circostanze è costituito da aggettivi – 'bello', 'grazioso', ecc. – Ma vedete come questo non sia affatto necessario. Avete visto che erano dapprima usati come interiezioni. Che importanza avrebbe se, invece di dire, 'questo è grazioso', io avessi detto solo 'Ah!', e avessi sorriso [...]?” (LC, p. 54).

10 LC, p. 52.

11 Cfr. LC, p. 52.

12 PU §11.

proposizione non è più vista alla luce della *picture theory*, e cioè come un'immagine di uno stato di cose, ma è piuttosto intesa come un *gesto*. In particolare, l'intento delle *Ricerche* e delle *Lezioni* è quello di mettere in discussione l'idea che vi sia solamente un modo con cui i termini acquistano significato – nello specifico, la *denominazione*¹³. Invece, Wittgenstein sottolinea come si riscontri, a un attento esame, una grande varietà negli usi dei nostri termini, nonostante all'apparenza essi si presentino con sembianze molto simili, vale a dire suoni o segni grafici¹⁴.

Se la parola è intesa come un gesto, allora essa non può essere compresa indipendentemente dal contesto, dalle “occasioni” in cui viene impiegata. La “situazione enormemente complicata” a cui Wittgenstein si riferisce nel passo sopra citato è ciò che conferisce significato ai termini e alle proposizioni; essa è, in ultima istanza, la nostra cultura, la quale è il risultato di una sottile ed estremamente articolata interazione di fattori sociali, convenzionali e naturali.

La complessità del linguaggio è dunque intrinsecamente legata alla complessità dei contesti in cui consiste la nostra esperienza, la nostra vita quotidiana. È questa idea che il linguaggio funzioni “all'interno delle vite attive, pratiche dei parlanti”, e che il suo uso sia “intrinsecamente legato con il comportamento non linguistico”¹⁵ a essere espressa nel concetto di *gioco linguistico*, introdotto da Wittgenstein nei primi paragrafi delle *Ricerche*:

Possiamo anche immaginare che l'intero processo dell'uso delle parole, descritto nel §2, sia uno di quei giochi mediante i quali i bambini apprendono la loro lingua materna. Li chiamerò '*giuochi linguistici*' e talvolta parlerò di un linguaggio primitivo come di un giuoco linguistico. E si potrebbe chiamare giuoco linguistico anche il processo del nominare i pezzi, e quello consistente nella ripetizione, da parte dello scolaro, delle parole suggerite dall'insegnante. Pensa a taluni usi delle parole nel giuoco del giro-tondo. Inoltre chiamerò '*giuoco linguistico*' anche tutto l'insieme

13 Cfr. McGinn, pp. 33-70.

14 Il punto è ben illustrato anche dal paragone fra il linguaggio e la cabina di una locomotiva, nella quale si trovano numerose manovelle tutte dotate della stessa impugnatura ma aventi funzioni completamente diverse (cfr. PU §12).

15 McGinn, p. 43.

costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto.¹⁶

Nel *Tractatus* le proposizioni erano considerate in maniera isolata rispetto al contesto; ora, invece, termini e proposizioni sono calati nella realtà in cui nascono; in questo senso il gioco linguistico è “tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto”. Correlato alla nozione di gioco linguistico vi è il concetto di forma di vita. Quest'ultimo, sebbene presentato in maniera articolata nelle *Ricerche*, è già operante, come si vedrà a breve, nelle *Lezioni*. Scrive Wittgenstein:

È facile immaginare un linguaggio che consista soltanto di informazioni e di ordini dati in combattimento. – O un linguaggio che consista soltanto di domande e di un'espressione per dire sì e no. E innumerevoli altri. – E immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita.¹⁷

Il concetto di vita sotteso alle considerazioni di Wittgenstein “si applica”, come precisa Marie McGinn, “a gruppi storici di individui che sono legati assieme in una comunità dalla condivisione di un insieme di pratiche complesse che coinvolgono il linguaggio”; Wittgenstein non si riferisce, pertanto, “alla vita biologica, né a un'idea storica della vita di una specie particolare”¹⁸. La forma di vita delle *Ricerche* è “fondamentalmente di natura *culturale*”¹⁹. Come per la nozione di gioco linguistico, al fine di comprendere la portata filosofica del concetto di forma di vita è opportuno confrontare quest'ultimo con la teoria del linguaggio del *Tractatus* e con la concezione di un linguaggio *ideale* – quello della logica – sostenuta con particolare convinzione da Russell:

Quanto più rigorosamente consideriamo il linguaggio effettivo, tanto più forte diventa il conflitto tra esso e le nostre esigenze. (La purezza cristallina della logica non mi si era affatto *data come*

16 PU §7.

17 PU §19.

18 McGinn, p. 51.

19 *Ibidem*.

un risultato; era un'esigenza.) Il conflitto diventa intollerabile; l'esigenza minaccia a questo punto di trasformarsi in qualcosa di vacuo. – Siamo finiti su una lastra di ghiaccio dove manca l'attrito e perciò le condizioni sono in certo senso ideali, ma appunto per questo non possiamo muoverci. Vogliamo camminare; dunque abbiamo bisogno dell'*attrito*. Torniamo sul terreno scabro!²⁰

Anche i termini dell'estetica, pertanto, devono essere considerati “sul terreno scabro”, ovvero il terreno delle nostre pratiche di vita, delle attività, delle relazioni interpersonali. Avere padronanza di un gioco linguistico è conoscere una porzione di questo terreno: acquisire, cioè, padronanza di determinate pratiche di vita. McGinn osserva, brillantemente, come “l'idea di Wittgenstein che il concetto di linguaggio sia internamente connesso a quello di una forma di vita” suggerisca “che il soggetto umano adulto emerge lentamente, quando la sua vita diventa strutturata attraverso l'acquisizione di giochi linguistici nuovi e sempre più complessi”²¹.

Come riportare, ora, all'estetica e in particolare alla musica le riflessioni wittgensteiniane sulla varietà degli usi dei termini del nostro linguaggio, sui giochi linguistici e sulla forma di vita? In primo luogo, il filosofo osserva come lo stesso termine 'gusto', al pari di altri termini, sia legato a determinati giochi linguistici. Nel confrontare il gusto estetico di due epoche diverse – si paragoni, ad esempio, la Vienna dei primi del Novecento con il Medioevo – è necessario tener conto non solo della differenza di usi e costumi ma anche, e soprattutto, del significato che lo stesso termine 'gusto' assumeva nelle diverse epoche. Nel passo che segue, tratto dalla prima delle *Lezioni*, Wittgenstein accenna al rapporto che intercorre fra i nostri termini estetici e la cultura di un periodo:

Le parole che chiamiamo espressioni di giudizio estetico hanno un ruolo molto complicato, ma ben definito, in ciò che chiamiamo la cultura di un periodo. Per descrivere il loro uso o per descrivere ciò che intendi per un gusto colto, devi descrivere una cultura. Ciò che ora chiamo gusto colto forse non esisteva nel Medio Evo. Nelle diverse età si gioca un gioco del tutto diverso. Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura. Nel descrivere il gusto

20 PU §107.

21 McGinn, pp. 51-52.

musicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini, ecc., ecc. Nei circoli aristocratici viennesi, si aveva un certo gusto particolare, questo gusto poi si diffuse nei circoli borghesi, e le donne parteciparono ai cori, ecc. Questo è un esempio di tradizione in musica.²²

Ciò che si intende con l'espressione 'gusto musicale', dunque, è dato dal modo in cui essa è impiegata in una certa cultura. Molti aspetti diventano, così, determinanti: la prassi musicale, le modalità di fruizione, la diffusione di un certo repertorio, la ricezione della musica nei diversi strati della società, solo per indicarne alcuni. In una tale prospettiva, l'opera d'arte non è un oggetto isolato, occasione per un'esperienza estetica 'separata' dalle pratiche di vita non estetiche o non artistiche, ma è profondamente inserita in una rete di attività. Anche la musica, di conseguenza, per Wittgenstein è parte di questo ampio contesto. Come rileva Szabados, la musica “non è sola, ma *riverbera* e *risuona* con l'intero campo dei nostri giochi linguistici – con le nostre pratiche artistiche e sociali”²³. Szabados coglie un elemento fondamentale della visione dell'arte dei suoni del filosofo viennese: l'estetica della musica, per Wittgenstein, non è una disciplina a sé stante, ma è parte delle riflessioni, più ampie, sul nostro linguaggio e le nostre pratiche di vita. Il punto è colto in maniera chiara anche da Eggers, la quale commenta la differenza che intercorre, da questo punto di vista, tra Wittgenstein e Hanslick:

L'intenzione di Hanslick di separare quella che egli chiamava 'storia dell'arte' dall'estetica avrebbe incontrato, in Wittgenstein, resistenza. Dal momento che, per Wittgenstein, l'estetica, presa per sé sola, è senza senso, la sua esistenza è giustificata prima di tutto nel contesto della storia e della cultura: un'opera musicale è innanzitutto parte di una rete sociale di innumerevoli giochi linguistici.²⁴

Il contesto in cui un'opera si inserisce e il ruolo che essa assume in una comunità

22 LC, 63.

23 Szabados 2006, p. 657, corsivo mio.

24 Eggers 2011, p. 208

sono aspetti che non possono essere tralasciati nella comprensione della nostra esperienza con le opere d'arte.

Szabados si serve, con ragione, delle metafore del *riverbero* e della *risonanza* per descrivere il legame fra musica e pratiche di vita. Questo legame si concretizza infatti non solo al livello, ampio e generale, delle nostre pratiche sociali – come si è visto, le opere musicali acquistano un significato perché inserite in strutture, come ad esempio la sala da concerto, che invitano a un determinato atteggiamento estetico – ma anche al livello più dettagliato, e forse meno scontato, del legame fra la musica e il linguaggio, quest'ultimo considerato, questa volta, nelle sue componenti propriamente ritmiche e sonore. Sembra esservi una relazione fra la musica e il modo in cui articoliamo i suoni nel linguaggio parlato, o in cui conferiamo una determinata intonazione a una frase; ancora, si possono individuare delle corrispondenze fra il ritmo musicale e il ritmo con cui si succedono parole e periodi nella lingua scritta o orale. L'idea di questa relazione intrinseca che intercorre fra musica, giochi linguistici e aspetti propriamente sonori del linguaggio è ben espressa da Wittgenstein in una delle osservazioni contenute in *Pensieri diversi*:

'Egli vive il tema intensamente. Qualcosa avviene in lui, mentre lo ascolta'. Ma *che cosa?* Il tema non rinvia a nulla che lo travalica? Oh sì! Ma questo significa che la sensazione che esso suscita in me è legata con le cose che gli stanno intorno – per esempio con l'esistenza della lingua tedesca e la sua intonazione, ossia con l'intero ambito dei nostri giochi linguistici. Se per esempio dico: è come se qui venisse tratta una conclusione, come se qualcosa venisse sottolineato, come se *questa* fosse una risposta a ciò che è stato detto prima – vuol dire che la mia comprensione presuppone appunto una familiarità con le conclusioni, con le sottolineature, con le risposte. [...] Un paradigma al di fuori del tema *c'è*: è il ritmo del nostro linguaggio, del nostro modo di pensare e sentire.²⁵

Con il fraseggio, la dinamica e le più sottili sfumature ritmiche la musica può cogliere il ritmo non solo del nostro linguaggio – si pensi ai ritmi diversi che le

25 VB, pp. 102-103.

diverse lingue presentano, come l'andamento regolare e misurato del tedesco e quello più slanciato dell'italiano – ma anche il ritmo “del nostro modo di pensare e sentire”. Una conversazione concitata, dei gesti nervosi, uno scambio di sguardi quieto: in queste nostre pratiche di vita vi è un movimento che può essere colto e riprodotto con l'arte dei suoni. Si assiste, però, anche a una sorta di scambio: il linguaggio, a sua volta, assorbe la musica e la rende una componente importante della comunicazione:

E il tema, a sua volta, è anche una parte *nuova* del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo *gesto*. Il tema interagisce con il linguaggio.²⁶

È anche per questo motivo, dunque, che la metafora del riverbero, proposta da Szabados, è convincente: la musica 'suona' perché sollecitata dalle nostre pratiche di vita e queste, a loro volta, si arricchiscono con il 'suono' prodotto da questo riverbero.

La concezione dell'estetica che guida le riflessioni di Wittgenstein sulla musica, dunque, si fonda sul riconoscimento di un rapporto intrinseco fra l'esperienza musicale e i nostri gesti quotidiani. Una tale enfasi sulle nostre pratiche di vita mette in discussione, fra le altre cose, l'idea che discipline come le neuroscienze o la psicologia sperimentale possano spiegare i nostri giudizi estetici. La stessa osservazione tratta dai *Pensieri diversi*, sopra citata, si inserisce nel contesto della critica di Wittgenstein al mentalismo; fra i diversi modi con cui il filosofo viennese cerca di mostrare la debolezza di una spiegazione di tipo psicologico dell'esperienza musicale vi è, appunto, il tentativo di spostare l'attenzione dai nostri, interni stati mentali alle pratiche di vita.

26 VB, p. 103.

4.1.1 Comprensione musicale e contesto: la critica a una 'scienza dell'estetica'

L'idea che un'opera d'arte sia comprensibile solamente se considerata in rapporto al contesto in cui si colloca emerge con particolare forza nel momento in cui ci si interroga sulla possibilità di impiego del metodo empirico in estetica. Le indagini di tipo sperimentale mirano a isolare fenomeni e risultati; invece l'estetica, così come è intesa da Wittgenstein, è tale solo perché inserita in una rete di oggetti, eventi, significati e concetti. Nelle pagine che seguono si cercherà di gettare luce sul rapporto che intercorre fra l'estetica e discipline come la psicologia sperimentale o le neuroscienze, con particolare riguardo alla questione della comprensione di un'opera d'arte musicale.

Uno dei temi più discussi da Wittgenstein nelle *Lezioni* – in particolare nella seconda²⁷ – è infatti la domanda se le questioni di carattere estetico possano essere indagate con metodi empirici, nello specifico tramite la psicologia sperimentale²⁸.

La critica di Wittgenstein a quella che egli chiama una “scienza dell'estetica”²⁹ acquisterà maggior chiarezza se preceduta da alcune riflessioni del filosofo sul tema della comprensione in ambito musicale, il quale, a sua volta, acquisterà maggior chiarezza se introdotto dalle considerazioni di Wittgenstein in merito alla varietà degli usi del concetto di comprensione in ambito linguistico o, in generale, in un ambito non strettamente musicale. Il percorso argomentativo qui

27 LC, pp. 68-79.

28 Ciò che, a tale proposito, si può ricavare dalla lettura delle *Lezioni* è una serie di strumenti concettuali per la valutazione critica di studi che si propongono di indagare questioni estetiche con tecniche, leggi e principi propri delle scienze empiriche. Un esempio contemporaneo di impiego del metodo sperimentale in ambito estetico-musicale è lo studio condotto dalla psicologa Carol Krumhansl volto a dimostrare che un soggetto riconosce le proprietà espressive di un'opera musicale perché prova, durante l'ascolto dell'opera, le emozioni di cui la musica è espressiva; l'esperimento è consistito, principalmente, nella misurazione delle modificazioni fisiologiche dei soggetti durante l'ascolto (Cfr. Krumhansl 1997). Attorno a questo studio è nato, fra filosofi della musica, un interessante dibattito, in cui si sono confrontati sostenitori (Jenefer Robinson) e critici (Peter Kivy) dell'indagine di Krumhansl; cfr. Robinson 2005, pp. 369-376 e Kivy 2006. Per un ulteriore esempio di approccio empirico a temi di estetica si veda Maffei e Fiorentini 1995.

29 LC, p. 68.

presentato, pertanto, consisterà principalmente di tre fasi. In primo luogo, verrà presa in considerazione l'indagine grammaticale, contenuta nelle *Ricerche*, del concetto di comprensione impiegato in un caso specifico, vale a dire il riconoscimento della legge di una successione di numeri. Il punto di riferimento di questa prima sezione saranno i paragrafi dal 151 al 155 delle *Ricerche*. L'attenzione, in particolare, sarà focalizzata sulla critica che il filosofo muove all'idea che la comprensione sia riducibile a dei processi psichici o neurofisiologici specifici. Ora, che la comprensione richieda in senso generico un'attività mentale o cerebrale da parte dell'individuo è un fatto innegabile, e non è questo, infatti, l'obiettivo delle critiche di Wittgenstein, bensì, come si vedrà, l'idea che la comprensione sia identificabile con un'esperienza vissuta determinata, sia essa di tipo psichico o neurofisiologico. Come rileva McGinn, ciò che Wittgenstein mette in discussione è l'idea che “la comprensione del linguaggio da parte di un soggetto sia una forma di *stato mentale*” – vale a dire “uno stato interno, finito” – “il quale è la *fonte* dell'abilità del soggetto di andare avanti e impiegare le parole del proprio linguaggio correttamente”³⁰. In secondo luogo, quanto il filosofo scrive sulla grammatica del concetto di comprensione verrà esteso alla questione più specifica della comprensione musicale. Nel caso della musica, ciò che Wittgenstein suggerisce è che il termine 'comprensione' non si comporti come un *nome* per un processo psichico o cerebrale, il quale dovrebbe aver luogo durante l'ascolto di un tema musicale, ma sia da considerare, piuttosto, come un termine il cui significato è chiaro solo in riferimento alle circostanze in cui avviene una specifica esperienza d'ascolto. Infine, il discorso verrà riportato nuovamente dalla musica alla concezione generale dell'estetica delineata da Wittgenstein nei suoi testi.

Negli appunti che gli studenti presero durante la terza lezione sull'estetica tenuta da Wittgenstein si legge:

La gente ha ancora l'idea che un giorno la psicologia spiegherà tutti i nostri giudizi estetici, e

³⁰ McGinn 1997, p. 88.

intende, con ciò, la psicologia sperimentale. Questo è molto buffo, molto buffo davvero. Non sembra esserci connessione alcuna tra il lavoro degli psicologi e un qualsiasi giudizio su un'opera d'arte.³¹

Con tono deciso, Wittgenstein mette in guardia nei confronti di una cieca fiducia nelle capacità della scienza di operare in ambiti umanistici. Più precisamente, il bersaglio contro cui polemizza il filosofo non è la scienza in sé, o il metodo scientifico, ma lo scientismo, ovvero un utilizzo improprio o fuorviante delle metodologie scientifiche³². Scrive, a tale proposito, Warren Goldfarb:

Per Wittgenstein è centrale [...] che i fondamenti concettuali di ciò che si vuole spiegare debbano essere analizzati, dal momento che ciò che richiede una spiegazione potrebbe essere chiaro solo dopo una tale analisi. Questo non rende Wittgenstein contrario alla scienza. Lo rende piuttosto contrario allo scientismo, alla fiducia compiaciuta e acritica sul fatto che ciò che richiede una spiegazione sia ovvio, e che gli strumenti scientifici siano immediatamente applicabili.³³

Il rischio che la scienza si trasformi in scientismo è un pericolo concreto soprattutto nei casi in cui l'oggetto in esame è uno stato interiore di un individuo, e il rapporto fra le componenti mentali, culturali e fisiche dello stato non è immediatamente individuabile; è anche per questo che discipline come la psicologia sperimentale e le neuroscienze sono tuttora molto discusse, nonostante la loro popolarità sia continuamente in crescita. Negli anni in cui Wittgenstein scriveva, in particolare, era in auge fra gli studiosi un dibattito in merito alla legittimità dello psicologismo, un approccio di orientamento naturalistico che si proponeva di ridurre la filosofia alla psicologia e di risolvere, così, questioni filosofiche con il riferimento a entità di tipo psicologico, come le immagini mentali e i processi psichici; il presupposto di un tale progetto era, appunto, la nascita della psicologia come scienza³⁴. Molte delle osservazioni sul significato

31 LC, p. 81.

32 Cfr. Hagberg 2008a.

33 Goldfarb 1992, pp. 111-112.

34 Sul dibattito intorno allo psicologismo cfr. Sacchi 2005, in particolare pp. 11-15.

linguistico e sui fenomeni mentali che Wittgenstein include nelle *Ricerche* si inseriscono in questo dibattito³⁵. Lo psicologismo non ebbe vita lunga, almeno nella sua forma originaria; con i primi decenni del Novecento, infatti, cadde lentamente nell'ombra. Tuttavia, si può affermare che parte dello spirito che animava i fautori di questa linea di pensiero sia vivo ancora oggi in altri tentativi di riduzionismo di tipo naturalista, come il biologismo, e in svariati ambiti della filosofia, fra cui la stessa estetica³⁶. Le argomentazioni di Wittgenstein qui presentate possono essere estese anche a queste forme contemporanee di riduzionismo; l'importante, infatti, più che il bersaglio è la strategia argomentativa, la quale può essere efficace anche nei confronti di posizioni antagoniste diverse.

Come già accennato, la critica di Wittgenstein allo scientismo risulterà più chiara se affrontata in relazione alla questione, per certi aspetti più circoscritta, della comprensione. Nei paragrafi delle *Ricerche* che Wittgenstein dedica all'indagine grammaticale del concetto di comprensione vengono esaminati alcuni casi specifici dell'impiego del concetto, nell'intento, fra gli altri, di mostrare la complessità e la varietà degli usi di questa nozione. Qui di seguito verrà ricostruito, brevemente, il caso della comprensione della legge di una successione di numeri³⁷. Nel paragrafo 151 delle *Ricerche* Wittgenstein scrive:

Ma c'è anche *quest'*impiego della parola 'sapere': diciamo 'Adesso lo so!' – e così pure: 'Adesso lo so [fare]!' e: 'Adesso lo capisco!'. Immaginiamo il seguente esempio: A scrive successioni di numeri; B sta a guardare e cerca di scoprire una legge nell'ordine di successione dei numeri. Se riesce a scoprirla esclama: 'Ora posso continuare da me!' – Allora questa capacità, questo comprendere, è qualcosa che sopravviene in un istante. Dunque, vediamo: Che cosa accade qui? Supponiamo che A abbia scritto i numeri 1, 5, 11, 19, 29; a questo punto B dice che sa andare avanti. Che cosa può essere accaduto? Possono essere accadute cose diverse; per esempio: mentre A scriveva lentamente una cifra dopo l'altra, B era affaccendato a tentar di applicare diverse formule algebriche ai numeri che venivano scritti. Come A è arrivato al numero 19, B ha

35 Cfr. in particolare PU §§138-142.

36 Al punto che, di recente, è stato persino coniato il termine 'neuroestetica'.

37 Cfr. PU §§151-155 e §§138-171.

provato la formula $a_n = n^2 + n - 1$; e il numero successivo ha confermato la sua ipotesi.³⁸

Nell'esempio portato da Wittgenstein, il soggetto A scrive una serie di numeri (1-5-11-19-29) e chiede al soggetto B di scoprirne la “legge nell'ordine di successione”. Nell'istante in cui riesce a scoprire la legge, B esclama: “Ora posso continuare da me!”. Ma cosa ha portato B a esclamare che è in grado di continuare la successione da solo? Forse il fatto che, per un qualsiasi motivo, in quell'istante si è presentata alla mente di B la formula algebrica della successione ($a_n = n^2 + n - 1$)? Così prosegue Wittgenstein:

Ma allora questi processi, che ho descritto qui, sono il *comprendere*? 'B comprende il sistema della successione' non significa semplicemente: a B viene in mente la formula ' $a_n = \dots$!' Infatti si può benissimo pensare che gli venga in mente la formula e tuttavia non la comprenda. 'Egli comprende' deve contenere di più che: gli viene in mente la formula.³⁹

Se 'dietro l'atto del pronunciare la formula' dev'esserci qualcosa, questo qualcosa saranno *certe circostanze*, che mi autorizzano a dire che posso continuare – quando mi viene in mente la formula.⁴⁰

La risposta che Wittgenstein dà alla domanda se l'immagine mentale della formula è una condizione sufficiente per la comprensione sembra essere negativa: il fatto che a B si presenti alla mente la formula corretta non garantisce, in realtà, che B abbia compreso la successione di numeri. Infatti, potrebbe darsi che a B si presenti alla mente la formula, ma che egli non sia in grado di applicarla. Hans-Johann Glock così commenta il passo di Wittgenstein:

Il secondo argomento di Wittgenstein è che tali fenomeni [mentali o fisiologici] non sono *sufficienti* – la loro presenza non garantisce la comprensione. È attraente supporre che avere un'immagine mentale appropriata garantisca la comprensione. Ma se mi dicono di andare a prendere un fiore giallo, un'immagine di un fiore giallo potrebbe attraversare la mia mente senza

38 PU §151.

39 PU §152.

40 PU §154.

che io comprenda l'ordine. Dopo tutto, qualsiasi immagine che si presenti alla mia mente deve poi essere applicata, e vi sono diversi metodi di proiezione. Allo stesso modo, il fatto che la formula corretta si presenti alla mente di un allievo a cui viene insegnata una serie aritmetica non garantisce che egli sia in grado di continuare la serie.⁴¹

Per questo, per descrivere come funziona il concetto di comprensione, Wittgenstein suggerisce di guardare non a ciò che avviene 'all'interno della mente' di B, ma alle circostanze in cui B si trova e agisce: “non pensare affatto al comprendere come a un 'processo psichico!' [...] Chiediti invece: in quale caso, in quali circostanze diciamo: 'Ora so andare avanti?'”⁴².

L'immagine mentale della formula, presa per sé sola, non è sinonimo di comprensione, ma è efficace, ai fini della comprensione, solo se applicata correttamente al contesto. È per questo motivo che la comprensione, secondo Wittgenstein, si fonda non su un singolo, specifico stato mentale interno ma sulla padronanza di una *tecnica*. Questa, lungi dall'essere qualcosa di innato, è un'abilità che apprendiamo con l'esperienza e con il confronto con altri individui, ed è, pertanto, intrinsecamente connessa alle nostre forme e pratiche di vita. La

41 Glock 1996, pp. 373-374. Un altro esempio efficace proposto da Wittgenstein riguarda l'idea che il significato di un termine, nello specifico un nome, sia l'immagine mentale che esso suscita (cfr. PU §§138-142). Il termine preso in considerazione dal filosofo è 'cubo'. Sentendo la parola 'cubo' è plausibile che mi venga in mente l'immagine stilizzata di un cubo; se qualcuno mi ordina, allora, di andare a prendere un cubo, è plausibile che io confronti la mia immagine mentale con gli oggetti che sono di fronte a me e se uno di questi corrisponde alla mia immagine allora lo indico e lo afferro. Ora, “se questa immagine mi sta davanti alla mente e io indico, per esempio, un prisma triangolare dicendo che si tratta di un cubo” (PU §139) è chiaro che ho commesso un errore, perché “questo impiego non conviene all'immagine” (*ibidem*). Prosegue Wittgenstein: “Ma è poi vero che non le conviene?” (*ibidem*). L'esempio scelto dal filosofo non è casuale. L'immagine stilizzata di un cubo, infatti, può essere vista da angolature diverse; una di queste coincide con l'immagine stilizzata di un prisma triangolare. La corrispondenza dell'immagine con la realtà dipende quindi dal modo in cui l'immagine è applicata, e nulla garantisce che vi sia sempre uno e un solo “metodo di proiezione, secondo il quale l'immagine conviene”; “l'immagine del cubo ci suggeriva [...] un certo impiego, ma io potevo anche impiegarla diversamente” (*ibidem*). Se solitamente il termine 'cubo' suscita in me l'immagine stilizzata di un cubo in una determinata proiezione anziché un'altra (diversa, in genere, da quella di un prisma triangolare), ciò è dovuto semplicemente al fatto che esiste un uso “normale” del termine, ovvero un uso più comune di altri, “giacché gli uomini in generale fanno quest'applicazione di quest'immagine” (PU §141). Questa normalità, osserva Wittgenstein, è “essenziale” ai nostri giochi linguistici (PU §142). Cfr. anche McGinn 1997, pp. 82-88.

42 PU §154, corsivo mio.

riduzione di un fenomeno come la comprensione a un unico, specifico processo psichico si rivela così un errore, dal momento che non considera la dimensione normativa del fenomeno in esame.

Ora, per chiarire la nozione di processo psichico, in chiusura del paragrafo sopra citato Wittgenstein accenna ad alcuni esempi:

Nel senso in cui esistono processi (anche processi psichici) caratteristici del comprendere, il comprendere non è un processo psichico. (Processi psichici sono: l'aumentare o il diminuire di una sensazione di dolore, l'ascoltare una melodia, una proposizione.)⁴³

Da questo passo di evince come Wittgenstein annoveri l'ascolto di una melodia fra i processi psichici; questa indicazione ci guida, allora, naturalmente alla questione della comprensione musicale. In che senso, sulla scorta di quanto scrive Wittgenstein, si può affermare che la comprensione musicale non è riducibile a un determinato processo psichico o neurofisiologico?

Come prima cosa, si deve tracciare la distinzione tra l'ascoltare e il comprendere una melodia. L'ascolto di una melodia – inteso come un processo psichico percettivo con una base neurofisiologica – è delimitato temporalmente: generalmente, sappiamo individuare i punti di inizio e fine del nostro ascolto di un tema musicale. La comprensione di una melodia, invece, non sembra avere le stesse caratteristiche del processo dell'ascolto se considerata in relazione alla dimensione temporale. Innanzitutto, si tratta di un fenomeno che non è chiaramente circoscritto nel tempo: mentre siamo in grado di indicare gli estremi temporali dell'ascolto di un tema musicale, non siamo in grado di indicare con precisione l'intervallo di tempo in cui si estende la nostra comprensione di quel tema. Certo, a volte sappiamo indicare il momento in cui iniziamo a comprendere propriamente un tema o un brano musicale; una conversazione con un amico o con un docente di storia della musica, ad esempio, potrebbe essere illuminante su certi aspetti fondamentali del brano. Ma siamo, poi, in grado di

43 PU §154.

affermare anche quando la nostra comprensione di quel brano cessa? Se non ascoltiamo più il brano nei giorni successivi all'incontro con il nostro amico o con il docente, lo stiamo ancora comprendendo? O abbiamo smesso? È in questa direzione che Wittgenstein sollecita la nostra riflessione, ovvero sul fatto che sussiste una differenza grammaticale⁴⁴ tra i concetti di comprensione e di esperienza di uno stato interno. Per portarci a cogliere il punto, il filosofo si serve del confronto fra diverse espressioni:

a) “Comprendere una parola”: uno stato. Ma uno stato *psichico*? – Tristezza, eccitazione, dolore, li chiamiamo stati psichici. Fa' questa considerazione grammaticale; diciamo: “È stato triste tutto il giorno”. “ È stato in grande agitazione tutto il giorno”. “Soffre da ieri, ininterrottamente”. Diciamo anche “Comprendo questa parola da ieri”. Ma “ininterrottamente”? – Certo, si può parlare di un'interruzione del comprendere. Ma in quali casi? Confronta: “Quando è cessato il tuo dolore?” e “Quando hai cessato di comprendere questa parola?” –

b) E se si chiedesse: Quando *sai* giocare a scacchi? Sempre? O mentre fai una mossa? E conosci l'intero giuoco mentre fai ogni singola mossa? – E com'è strano che saper giocare a scacchi richieda così poco tempo, mentre una partita ne richieda tanto di più.⁴⁵

Noi non 'viviamo' la comprensione di un tema musicale o di una proposizione allo stesso modo di come viviamo un'esperienza di dolore a una gamba o un'esperienza di profonda tristezza. E questo suggerisce che la comprensione è un qualcosa più simile a una condizione – “una potenzialità”⁴⁶ – che a un processo interno, finito – “un'effettiva realizzazione”⁴⁷ – il quale dovrebbe aver luogo invece *durante* il nostro ascolto della melodia⁴⁸.

Più che un processo psichico o neurofisiologico, dunque, la comprensione sembra essere un'*abilità*, che il soggetto possiede anche quando non è esercitata effettivamente. Non iniziamo a comprendere la melodia nel momento in cui

44 Nei testi di Wittgenstein, una differenza grammaticale è una differenza nel funzionamento dei nostri concetti (cfr. McGinn, p. 13).

45 PU §151, nota a piè di pagina (p. 81).

46 Glock 1996, p. 376.

47 *Ibidem*.

48 Cfr. anche Z §§157-175.

iniziamo ad ascoltarla; a differenza del processo dell'ascolto, la comprensione musicale è un fenomeno che si spiega solo all'interno di un orizzonte culturale, vale a dire in relazione a pratiche di vita che si dispiegano nel tempo, e che possono avere radici anche molto lontane dal momento dell'ascolto. Comprendere una melodia, infatti, significa comprendere un determinato contesto, con le sue regole e le sue tradizioni: mentre la neurofisiologia è in grado di rendere espliciti i meccanismi neurali che permettono la percezione e la decodificazione di onde acustiche, non è in grado di spiegarci per quale motivo, ad esempio, comprendiamo un tema musicale come *elegante*. La nostra comprensione di un'opera dipende dalla familiarità che abbiamo con determinate forme di vita – con il gusto di un'epoca – con gesti, attività, modalità di espressione che caratterizzano l'esperienza; nella terminologia wittgensteiniana, comprendere un'opera è, allora, comprendere un intero gioco linguistico⁴⁹. Come si è visto nel paragrafo precedente, è nella direzione di questa interrelazione fra musica e cultura che Wittgenstein sembra voler portare i propri studenti nelle *Lezioni*.

Una conseguenza di questa prospettiva e dell'idea che con il termine 'comprensione' ci si riferisca a un'*abilità* piuttosto che a un processo mentale interno e specifico – un *nome* che designa un tale processo – è che le regole con le quali un'opera è composta acquistano una posizione di primo piano. La comprensione di un brano musicale, infatti, può essere accresciuta dalla conoscenza delle regole compositive con cui l'opera è stata scritta; in alcuni casi, forse, la comprensione è addirittura necessariamente legata al riconoscimento di

49 Niro rileva come per Wittgenstein nemmeno i soggetti dotati di un orecchio assoluto siano esentati dalla necessità di conoscere e padroneggiare le regole dei giochi linguistici correlati alla comprensione di un'opera musicale. Così scrive l'autore: "Wittgenstein riconduce la comunicazione di questa esperienza d'ascolto [l'aver un orecchio assoluto] in un gioco linguistico che si presenta diverso, perché parte da un presupposto diverso (quello dell'orecchio assoluto che è solo un talento in più), ma rimane pur sempre a tutti gli effetti un gioco linguistico, con tutti gli aspetti *relazionali* e *culturali*, e quindi non *assoluti*, che Wittgenstein individua nei giochi linguistici" (Niro 2008, pp. 75-76). Niro si richiama ad alcune annotazioni di Wittgenstein contenute nelle *Osservazioni sui colori*, in particolare alla seguente annotazione: "Chi ha l'orecchio assoluto può imparare un gioco linguistico che io non posso imparare" (BÜF, II, §292).

determinate tecniche compositive. Se queste considerazioni sono corrette, è chiaro come acquisti un ruolo particolarmente importante la fase di apprendimento delle norme a cui il soggetto è sottoposto in maniera più o meno consapevole e che, da sola, è in grado di determinare importanti differenze fra soggetti nella comprensione e nell'apprezzamento di un brano musicale.

In maniera simile, una prova del fatto che quando diciamo che comprendiamo un tema musicale non stiamo *nominando* un processo psichico o cerebrale che avviene durante l'ascolto del tema ma ci stiamo, piuttosto, riferendo alle circostanze che danno vita a quella specifica esperienza di ascolto, sono i nostri criteri per giudicare se una persona abbia compreso o meno un'opera musicale. Diciamo che una persona ha realmente compreso un'opera se questa persona si richiama a caratteri e aspetti dell'opera per giustificare il proprio giudizio estetico, mentre non riteniamo sufficiente, come giustificazione, la mera espressione di una reazione emotiva privata. Il punto è suggerito dal seguente passo, tratto dalla prima delle lezioni di Wittgenstein:

Quando formuliamo un giudizio estetico su una cosa, non ci limitiamo a rimanere a bocca aperta dicendo «Oh, che splendido!». Distinguiamo tra una persona che sa ciò di cui sta parlando e una che non lo sa. [...] Supponiamo che ci sia una persona che ammira e ama ciò che è riconosciuto buono, ma che non sa ricordare le più semplici melodie, non sa quando subentra il basso, ecc. Diciamo che non ha capito di che si tratta. Usiamo la frase «Un uomo è musicale» non per chiamare musicale un uomo che dice «Ah!» quando si suona un pezzo di musica, allo stesso modo che non chiamiamo musicale un cane se muove la coda quando si esegue musica.⁵⁰

In altre parole, i giudizi estetici non sono l'espressione di uno stato interno ma richiedono anche il riferimento a caratteristiche della musica come, ad esempio, la struttura di un'opera, la presenza o assenza in essa di determinati elementi, le sfumature stilistiche o le proprietà espressive di certi passaggi. E questi elementi, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, sono a loro volta comprensibili

50 LC, p. 60; ho modificato, in parte, la traduzione di Michele Ranchetti, traducendo il termine inglese 'see' con 'capire' anziché 'vedere'.

solo alla luce delle “circostanze”, delle “occasioni” e della “situazione enormemente complicata” in cui l'opera d'arte è inserita⁵¹. L'idea che emerge dagli scritti di Wittgenstein è che la comprensione di un'opera d'arte non sia legata in maniera esclusiva né all'oggetto artistico – si ricordi la critica di Wittgenstein all'estetica tradizionale, la quale considera il termine 'bello' come un aggettivo che denota una proprietà dell'oggetto – né al soggetto dell'esperienza artistica, dal momento che la comprensione, come si è visto, è qualcosa di più della semplice espressione di uno stato emotivo; piuttosto, la comprensione sembra riguardare la relazione fra la dimensione soggettiva e quella oggettiva.

Il contributo di Wittgenstein alla questione del rapporto fra estetica e psicologia sperimentale, e nella fattispecie, fra quest'ultima e la comprensione musicale riguarda anche un altro aspetto della nostra esperienza. Come già accennato, uno degli obiettivi tanto delle *Ricerche* quanto delle *Lezioni* è mettere in rilievo la *varietà* degli usi dei termini e dei concetti nelle nostre vite. Particolare attenzione viene dedicata, nelle *Ricerche*, al concetto di comprensione⁵². A tale proposito, è interessante riportare il seguente passo, in cui il filosofo confronta due dei possibili usi del termine ‘comprendere’:

Noi parliamo del comprendere una proposizione, nel senso che essa può essere sostituita da un'altra che dice la stessa cosa; ma anche nel senso che non può essere sostituita da nessun'altra. (Non più di quanto un tema musicale possa venir sostituito da un altro.) Nel primo caso il pensiero della proposizione è qualcosa che è comune a differenti proposizioni; nel secondo, qualcosa che soltanto queste parole, in queste posizioni, possono esprimere. (Comprendere una

51 Cfr. LC, p. 54; cfr. anche il primo paragrafo del presente capitolo.

52 La flessibilità del concetto di comprensione e la varietà dei suoi usi sono ben evidenziati, in relazione al pensiero di Wittgenstein, anche da Deborah Soles (cfr. Soles 1998). Sulla comprensione musicale nei testi di Wittgenstein è stato scritto molto (cfr. a titolo di esempio Lewis 1977, Worth 1997, Scruton 2004, Appelqvist 2005, Kaduri 2006, Desideri 2008, Niro 2008, pp.59-90); tuttavia, a mio avviso Soles e Niro colgono meglio di altri lo spirito del pensiero di Wittgenstein, in particolare perché entrambi riescono a resistere alla tentazione di attribuire a Wittgenstein una 'teoria della comprensione musicale', sottolineando come il filosofo viennese non ambisca a fornire una tale teoria, così come non ambisce a delineare in cosa la comprensione musicale, in quanto fenomeno, consista. L'atteggiamento filosofico che sottostà alle pagine delle *Ricerche* e delle *Lezioni* è infatti antiessenzialista; l'obiettivo è mostrare come funzionano i nostri concetti, non spiegare i fenomeni.

poesia.)⁵³

‘Comprendere una proposizione’ può significare tanto saper parafrasare una proposizione, quanto, all’opposto, saper cogliere l’unicità della forma di quella proposizione, nella consapevolezza dell’inscindibilità di forma e contenuto. Se questa seconda accezione del concetto di comprensione è peculiare della poesia, a maggior ragione lo sarà della musica, la quale può esser vista come una forma d’arte priva di un contenuto determinato e chiaramente parafrasabile. In certi casi, una persona mostra di aver compreso un certo brano musicale proprio perché riconosce che alcuni aspetti del brano non possono essere descritti a parole ma, al più, possono essere espressi con un’esecuzione, dunque con la musica stessa⁵⁴. Il passo di Wittgenstein, tuttavia, non intende illustrare gli unici due usi del concetto di comprensione ma intende elencarne solo due, affermando implicitamente che potrebbero essercene degli altri. Wittgenstein non mira a fornire una lista completa degli usi del concetto. Noi potremmo, pertanto, aggiungerne altri, a seconda dei singoli, diversi casi.

È l’accento che Wittgenstein pone sulla varietà degli impieghi del concetto di comprensione che comporta alcune delle conseguenze più rilevanti per la discussione del rapporto fra comprensione e scienza⁵⁵. La più significativa concerne, a mio avviso, la stessa definizione dell’oggetto d’indagine empirica. Il fatto che sia difficile individuare un minimo comun denominatore fra tutte le manifestazioni della comprensione pone dei seri dubbi, infatti, sulla possibilità di delineare in maniera chiara e definita un fenomeno *standard* di comprensione. Un primo ostacolo che si incontra è la difficoltà di fornire la stessa definizione

53 PU §531.

54 Eggers individua in queste riflessioni di Wittgenstein una corrispondenza con Hanslick. Come già osservato nel capitolo secondo, Hanslick difende la tesi secondo cui forma e contenuto, in musica, coincidono. In particolare, il critico boemo sostiene che la risposta alla domanda ‘Qual è il contenuto di questo tema?’ non sia esprimibile verbalmente: per rispondere bisognerebbe suonare il tema stesso. Cfr. Eggers 2011, p. 210 e Hanslick 2007, p. 113.

55 Il tema del rapporto fra il concetto di comprensione e un’indagine di tipo empirico nei testi di Wittgenstein è ben evidenziato in Goldfarb 1992.

del fenomeno. Cosa si intende con 'comprensione'? Cosa stiamo chiedendo alla scienza di spiegare? Dopo aver riflettuto sulla grande varietà dei significati di espressioni come 'Ora ho capito!' e sul ruolo fondamentale che il background culturale, artistico e musicale gioca nel significato e nella comprensione di tali espressioni, come possiamo fornire una definizione univoca del fenomeno della 'comprensione'? Se vogliamo che la scienza – la psicologia sperimentale, la neurofisiologia – spieghi la nostra comprensione della musica, dovremmo essere in grado di fornire alla scienza una descrizione precisa del fenomeno che vogliamo sia spiegato. Come si è visto, la grande varietà degli usi del concetto di comprensione e il ruolo fondamentale che il contesto culturale, artistico e musicale gioca nella valutazione di un'opera mettono in discussione lo stesso oggetto della nostra indagine sperimentale. Il punto è illustrato in maniera efficace da Goldfarb:

Se qualcuno obietta [a quanto afferma Wittgenstein] che si potrebbe scoprire, in linea di principio, ciò che a livello biochimico ci induce a comportarci nei modi in cui si comporta una persona che comprende, si può osservare che sono proprio questi ultimi che non sono sufficientemente definiti: non c'è alcuna *check-list* di tali comportamenti, e l'inclusione in essa di un determinato comportamento dipenderà dalla gamma non circoscrivibile delle caratteristiche della situazione, dalle circostanze determinate e dalla storia del soggetto.⁵⁶

Allontanandoci, per un momento, dai testi di Wittgenstein, troviamo che un argomento simile è proposto, in relazione alla questione delle emozioni, anche da Martha Nussbaum. Nell'*Intelligenza delle emozioni*, la filosofa americana sottolinea che ai fini di una definizione di uno stato emotivo, ciò che ha priorità non è l'attività cerebrale ma la nostra esperienza:

Benché gli psicologi abbiano prodotto delle cosiddette 'misurazioni' più sofisticate, basate sull'attività cerebrale, intuitivamente ci sembra ancora sbagliato usarle per definire il verificarsi di una condizione emotiva. [...] Non ritiriammo un'attribuzione di emozione altrimenti fondata se

56 Goldfarb 1992, p. 117.

scopriamo che il soggetto non è in un determinato stato cerebrale. Anzi, l'unico modo in cui lo stato cerebrale assume un'apparente importanza, in questi lavori sperimentali, è attraverso una presunta correlazione con episodi di emozione identificati su altre basi, attraverso l'esperienza.⁵⁷

L'amore non è solamente l'espressione di uno stato interno psicofisiologico, ma è anche un modo di stare al mondo: lo stato emotivo, in altri termini, ha origine, si sviluppa e finisce in una relazione fra soggetto e mondo⁵⁸. Alla luce delle osservazioni di Goldfarb e Nussbaum, si può ora comprendere più a fondo un'osservazione di Wittgenstein contenuta nella Parte II delle *Ricerche*:

“Se Dio avesse gettato uno sguardo nella nostra anima non sarebbe stato in grado di scorgervi di chi stavamo parlando.”⁵⁹

Anche ammesso che nella nostra anima vi siano delle immagini mentali connesse ai termini impiegati in una conversazione, la sola osservazione, ipotetica, di queste immagini non è sufficiente per comprendere in che modo esse sono legate fra loro, o secondo quale “metodo di proiezione”⁶⁰ esse devono essere collegate alla realtà.

La dipendenza dal contesto, inoltre, pone delle perplessità sulla capacità dei metodi scientifici di registrare la nostra abilità di cogliere relazioni fra ambiti diversi della nostra esperienza. È anche per questo che Wittgenstein si richiama, nelle *Lezioni*, all'importanza, in estetica, di saper confrontare opere, compositori, interpreti e diversi contesti:

Ecco, ad esempio, un quesito: 'Perché queste battute mi fanno un'impressione così particolare?'.

57 Nussbaum 2004, p. 82.

58 Scrive Wittgenstein: “Devi appunto domandarti come abbiamo fatto a imparare, ad esempio, l'espressione: 'Ma non è stupendo!?' – Nessuno ce l'ha spiegata facendo riferimento alle sensazioni, alle rappresentazioni o ai pensieri che accompagnano l'ascolto! Anzi, noi non metteremmo in dubbio il fatto che una persona abbia davvero provato piacere se non sapesse indicare nessuno di questi vissuti: ma lo faremmo invece certamente se diventasse evidente che la persona in questione non comprende certi nessi” (BPP, II, §501). Devo la segnalazione di questo di passo di Wittgenstein a Niro 2008, p. 84.

59 PU, p. 285.

60 PU §139.

Evidentemente, non è questo che vogliamo, ossia un calcolo, un novero di reazioni, ecc. – a parte l'ovvia impossibilità della cosa. Per quanto si possa vedere, la perplessità di cui sto parlando si può risolvere solo con un genere particolare di confronti, per esempio con l'arrangiamento di certe sequenze musicali, confrontando il loro effetto su di noi. [...] Supponi che una poesia suoni vecchio stile, quale dovrebbe essere il criterio per giudicare che tu hai realmente trovato ciò che vi era di stilisticamente vecchio?⁶¹

Le questioni estetiche non si risolvono, in altri termini, mediante deduzioni logiche o calcoli. Il tipo di sapere in questione è fondamentalmente diverso, e si esplica piuttosto nell'abilità di individuare delle connessioni o portarne di nuove alla luce. Scrive, a tale proposito, Hagberg:

Tali connessioni [...] sono, per Wittgenstein, al cuore dell'esperienza estetica e della contemplazione estetica. Ed esse sono di un genere che la spiegazione causale riduttiva mancherebbe sistematicamente di cogliere.⁶²

Wittgenstein stesso precisa che “il genere di spiegazione cercato quando si è perplessi di fronte a un'impressione estetica non è quello causale, non è una spiegazione confortata dall'esperienza o dalla statistica su come reagisce la gente”⁶³. Affiora, dunque, in sottofondo il tema della differenza fra cause e ragioni. Per Wittgenstein, sono le ragioni che giocare un ruolo primario nell'ambito delle nostre reazioni e dei nostri giudizi estetici; è solo appellandosi a esse – e non alle cause – che possiamo chiarire l'uso dei nostri concetti estetici, e che si possono avanzare delle ipotesi sull'importanza che l'estetica ha per noi nelle nostre vite.

Infine, la ricchezza delle nostre pratiche di vita e dei nostri giochi linguistici dovrebbe mettere in guardia anche nei confronti della possibilità di *generalizzare* i risultati ricavati con tecniche di indagine di tipo empirico. L'uniformità degli eventi è una condizione necessaria per il processo di induzione ed è uno dei

61 LC, p. 82.

62 Hagberg 2008a.

63 LC, p. 83.

criteri scientifici che permettono la generalizzazione. Ma per questioni la cui complessità è data dal nesso intrinseco con le circostanze e dalla coesistenza di svariati aspetti della nostra esistenza, risulta davvero difficile, se non impossibile, ottenere una forma di generalizzazione⁶⁴. Inoltre, anche assumendo, per un momento, che le neuroscienze riescano ad individuare un determinato stato cerebrale come responsabile della 'comprensione' di un'opera musicale da parte di un soggetto relativamente a un caso particolare di comprensione, è opportuno chiedersi quale valore possa avere un risultato di questo genere. Il grado di oggettività richiesto dalle scienze sperimentali, infatti, impone che i risultati che si ottengono altro non siano che un mero insieme di dati fisico-chimici che descrivono il comportamento del cervello – quali i cambiamenti del flusso ematico di un'area, gli impulsi elettrici neuronali, lo stato delle connessioni sinaptiche, l'attività dei neurotrasmettitori chimici, e così via; elementi che possono, senza dubbio, essere presi in esame mediante un approccio scientifico, ma che hanno poco a che fare con il nostro concetto di comprensione, specialmente se considerato nelle sue numerose sfaccettature⁶⁵. Se l'obiettivo dell'indagine è comprendere il funzionamento dei nostri concetti nelle nostre vite, allora questi dati, per quanto accuratamente rilevati, si mostrano, allo stesso tempo, come troppo specifici e troppo vaghi.

In conclusione, la grande varietà d'uso dei nostri concetti, nonché la forte dipendenza di questi dal contesto, rendono l'impiego degli strumenti scientifici nella ricerca estetica di dubbia utilità, se non addirittura fuorviante. In quest'ambito, il limite del contributo delle neuroscienze o della psicologia sperimentale, dunque, non risiede nell'imperfezione dei mezzi con cui l'indagine viene condotta ma nella stessa possibilità di utilizzo degli strumenti che queste discipline adottano. Scrive, a tale proposito, Wittgenstein:

La confusione e la sterilità della psicologia [sperimentale] non si possono spiegare dicendo che è

64 Cfr. Goldfarb 1992, p. 119.

65 Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

una 'scienza giovane'. Il suo stato non si può paragonare, ad esempio, con quello della fisica ai suoi primordi. [...] In altre parole, in psicologia sussistono metodi sperimentali e confusione concettuale. [...] L'esistenza di metodi sperimentali ci fa credere di possedere i mezzi per risolvere i problemi che ci assillano; per quanto problema e metodi non abbiano nulla da spartire.⁶⁶

La lezione che si può trarre dalle riflessioni di Wittgenstein, allora, è che l'indagine filosofica e l'indagine scientifica rispondono a domande di natura diversa poiché appartengono a ordini di discorso profondamente differenti: uno concettuale, l'altro empirico⁶⁷.

66 PU, parte II, xiv. Devo la segnalazione di questa citazione a Hagberg 2008a.

67 Quest'ultima distinzione, tuttavia, richiede un'ulteriore precisazione. Se si vuole essere fedeli allo spirito dei testi di Wittgenstein è bene ricordare come una tale distinzione non dovrebbe mai essere applicata all'esperienza in maniera acritica. Per Goldfarb “la netta distinzione fra concettuale ed empirico [...] è parte di quell'apriorismo che egli vuole attaccare” e una risposta basata su questa distinzione “richiede una forma di essenzialismo che Wittgenstein [...] non accetterebbe” (Goldfarb 1992, p. 110). Lo scopo di Wittgenstein non è quello di dividere la nostra esperienza in due gruppi, nettamente divisi fra loro, dicendoci cosa appartiene al gruppo delle 'questioni concettuali' e cosa, invece, appartiene al gruppo delle 'questioni empiriche'. La scienza potrebbe spiegare, ad esempio, gli aspetti più immediati e fisici del nostro rapporto con la musica, come le reazioni di tipo causale che un soggetto può avere durante l'ascolto di un'opera (si pensi al modo istintivo con cui i neonati rispondono al ritmo) o alcune disposizioni neurofisiologiche necessarie per la percezione dei suoni. Il rapporto fra concettuale ed empirico è estremamente complesso, e non sempre le due questioni possono essere facilmente distinte. Wittgenstein non mira a proporci una soluzione univoca del problema dell'impiego delle metodologie scientifiche in ambito estetico, imponendo un modello esplicativo da adottare in tutti i casi dell'esperienza. Piuttosto, egli ci invita a essere critici ogni volta che il problema si pone, valutando la questione caso per caso: cos'è che stiamo chiedendo alla scienza di spiegare? È solo una volta individuato chiaramente l'oggetto di studio che possiamo chiederci se la nostra indagine può trarre o meno beneficio da un approccio di tipo empirico. Osserva Goldfarb: “Wittgenstein sembra credere che ciò che è veramente in questione in un'indagine filosofica sarà risolto, o dissolto, dal lavoro concettuale, e non sarà toccato dalla scienza. Vale a dire, la scienza non è, semplicemente, a portata d'uso se si ha a che fare con i tipi di problemi a cui egli si interessa. Quest'ampia caratterizzazione, tuttavia, può essere fuorviante. Wittgenstein non vuole essere sbrigativo. [...] Piuttosto, Wittgenstein opera caso per caso. Per ogni domanda filosofica che trattiamo, dobbiamo districare ciò a cui miriamo, o ciò a cui pensiamo di mirare, e quindi giungere a capire come i nostri obiettivi non saranno soddisfatti da un'indagine scientifica” (ivi, p. 112). Detto altrimenti, l'applicazione del metodo scientifico in estetica non può prescindere da un'attenta considerazione della grammatica dei concetti con i quali, nell'indagine sperimentale, delineiamo l'oggetto in esame: “è solo attraverso la chiarificazione di quali siano le domande legittime che la scienza può essere applicata in maniera sensata” (ibidem).

4.2 Wittgenstein *versus* Hanslick: la concezione della filosofia

A monte della diversità di vedute di Wittgenstein e Hanslick in merito alla natura dell'estetica, vi è un'incompatibilità più profonda che coinvolge la concezione della filosofia dei due autori. Non sembra esservi corrispondenza, infatti, fra il metodo di indagine adottato da Hanslick nel *Bello musicale* e il metodo filosofico o, meglio, *i metodi filosofici*⁶⁸ che caratterizzano la seconda fase della produzione del filosofo. Il confronto fra il pensiero del critico e le riflessioni del filosofo, questa volta, ruota attorno alla nozione di teoria e alla possibilità di una spiegazione riduzionista in estetica. Sull'idea di Hanslick di un'estetica come scienza, ovvero sulla sua convinzione che l'indagine filosofica sul bello debba ispirarsi al metodo delle scienze naturali, le quali mirano a teorizzare ciò che di un oggetto, evento o fenomeno è essenziale (immutabile, oggettivo) sono già state avanzate alcune considerazioni nel capitolo secondo del presente lavoro. A questa visione della filosofia si contrappone la prospettiva di Wittgenstein, la quale non ambisce ad avanzare delle teorie; le stesse *Ricerche* non forniscono né tesi sulla natura del linguaggio o della mente né intuizioni su cui poi costruire delle ipotesi teoretiche.

Nel *Libro blu* così scrive Wittgenstein:

Il nostro desiderio di generalità ha un'altra grande fonte: il valore che noi annettiamo al metodo della scienza. Intendo il metodo di ridurre la spiegazione dei fenomeni naturali al minor numero possibile di leggi naturali primitive; e, in matematica, d'unificare, mediante una generalizzazione, la trattazione di differenti argomenti. I filosofi hanno sempre davanti agli occhi il metodo della scienza, ed hanno l'irresistibile tentazione di porre domande, e di rispondere alle domande, nello stesso modo in cui lo fa la scienza. Questa tendenza è la reale fonte della metafisica, e porta il filosofo nell'oscurità completa.⁶⁹

L'idea, che, per comprendere il significato d'un termine generale, si debba trovare l'elemento

68 Sulla concezione di Wittgenstein della filosofia come *terapia*, cfr. Hagberg 2008b, pp. 240-257.

69 BBB, p. 28.

comune a tutte le sue applicazioni, ha paralizzato la ricerca filosofica: non solo non ha portato ad alcun risultato, ma ha anche indotto il filosofo a respingere, come irrilevanti, i casi concreti, l'unica cosa che avrebbe potuto aiutarlo a comprendere l'uso del termine generale.⁷⁰

Cosa accade quando la filosofia prende a modello le scienze naturali? L'applicazione del metodo empirico all'indagine filosofica conduce, per Wittgenstein, a una via senza uscita; i problemi filosofici che ci si proponeva di risolvere con l'emulazione di un atteggiamento scientifico non solo non vengono risolti, ma appaiono ancora più oscuri. Si ha l'impressione, allora, che l'impegno nella costruzione di una teoria debba essere incrementato, raffinando gli strumenti e delineando risposte sempre più dettagliate⁷¹. In realtà, alla radice di questa sorta di frustrazione che il filosofo prova nello scontrarsi, in continuazione, con i limiti della propria ricerca, vi è l'incompatibilità di genere tra i problemi della filosofia e i problemi della scienza. Come già osservato nel paragrafo precedente in relazione alla possibilità dell'applicazione della psicologia sperimentale o delle neuroscienze in ambito estetico, le questioni di tipo concettuale coinvolte nel sapere filosofico sono costitutivamente diverse dalle questioni di tipo empirico a cui la scienza cerca di dare risposta. In ambito empirico gioca un ruolo fondamentale il concetto di causa, mentre in ambito concettuale abbiamo a che fare non con cause ma con ragioni o motivi. L'estetica e, in generale, la filosofia lavorano sulle ragioni che rendono, ad esempio, un nostro concetto tale; e uno dei metodi che ben si adatta questo tipo di indagine è il tracciare *confronti*, il creare connessioni fra persone, oggetti, situazioni, pensieri e concetti diversi.

La filosofia e l'estetica non individuano cause nascoste che spiegano, ad esempio, certi fenomeni o certi stati mentali ma mostrano cose che già conosciamo o concetti che correntemente impieghiamo in una *prospettiva*

70 BBB, p. 30.

71 “Ho la sensazione che dovrei cogliere l'essenza della cosa, solo che potessi fissare il mio sguardo *in tutta la sua acutezza* su quel fatto, solo che potessi metterlo a fuoco” (PU §113); “[...] Ci sembra di dover descrivere estreme sottigliezze, che tuttavia non saremmo affatto in grado di descrivere con i nostri mezzi” (PU §106).

diversa⁷². La filosofia, in altri termini, non ci dice nulla di nuovo ma ci mostra aspetti o concetti che abbiamo già davanti agli occhi: “La filosofia si limita, appunto, a metterci tutto davanti, e non spiega e non deduce nulla. – Poiché tutto è lì in mostra, non c’è neanche nulla da spiegare”⁷³, si legge nelle *Ricerche*. Un sapere di tipo filosofico non dovrebbe essere finalizzato a costruire teorie, né a spiegare fenomeni, ma a *descrivere*. “Il nostro compito”, scrive Wittgenstein, “non può mai essere quello di ridurre qualcosa a qualcosa, o di spiegare qualcosa. La filosofia è, in realtà, 'puramente descrittiva'”⁷⁴.

Ora, alla base di un atteggiamento filosofico di tipo teoretico vi è la credenza, come abbiamo visto, che ai problemi della filosofia si possa rispondere come la scienza risponde ai problemi empirici. Un tale atteggiamento nasce, a sua volta, da un “frintendimento della logica del linguaggio”⁷⁵ o, detto altrimenti, da “quando il linguaggio gira a vuoto, non quando è all'opera”⁷⁶. Per come il nostro linguaggio è strutturato, infatti, le questioni concettuali hanno la stessa apparenza linguistica delle questioni empiriche: la domanda “Che cos'è il significato d'una parola?”⁷⁷ si presenta infatti con la stessa forma linguistica di domande come 'Che cos'è l'ossigeno?', 'Che cos'è la temperatura di equilibrio?', e induce a pensare che anche la risposta a cui essa tende debba essere cercata allo stesso modo, vale a dire applicando il metodo delle scienze. In realtà, come si è visto, il termine 'significato' si comporta in maniera diversa rispetto al termine 'ossigeno': nel primo caso, infatti, alle spalle del “sostantivo” non c'è una “sostanza” da portare alla luce⁷⁸. Il significato di un termine è dato dal modo in cui impieghiamo quel termine nelle nostre pratiche di vita e la definizione di esso dipende strettamente da tali pratiche; queste, lungi dall'essere immutabili e

72 Al vedere uno stesso oggetto in maniera diversa è dedicata una delle sezioni finali delle *Ricerche* (cfr. PU, pp. 247-298). Per un commento della sezione si veda Mulhall 1990.

73 PU §126. Cfr. anche PU §129.

74 BBB, p. 30. Per McGinn, “ciò che caratterizza la filosofia del secondo Wittgenstein è un metodo o uno stile di pensiero piuttosto che una serie di dottrine” (McGinn 1997, p. 10).

75 PU §93.

76 PU §132.

77 BBB, p. 5.

78 *Ibidem*.

oggettive variano nel tempo, a seconda delle circostanze e a seconda delle persone che in esse sono coinvolte. Il punto di Wittgenstein è che queste medesime riflessioni si applicano anche allo stesso termine 'significato' e, come visto in precedenza, al termine 'comprensione'. Pertanto, alle domande 'Che cos'è il significato?', 'Che cos'è la comprensione?' si risponde guardando alla complessità dei nostri giochi linguistici in cui i termini 'significato' e 'comprensione' compaiono, e non cercando un'essenza che determini in maniera univoca il *che cos'è* di significato e comprensione. Come ha osservato Hagberg, “la complessità”, in questi casi, “non preclude la chiarezza concettuale; al contrario, la promuove”⁷⁹.

Secondo Wittgenstein, in sintesi, la filosofia non dovrebbe proporre delle dottrine o delle teorie, ma dovrebbe insegnarci a pensare diversamente ai problemi della filosofia. Il *Libro blu*, le *Ricerche* e le *Lezioni* mirano a cambiare il nostro modo di pensare e non a fornire teorie sul significato linguistico, sulla comprensione o sulla musica. Si legge nelle *Lezioni*:

Quanto di quel che facciamo è cambiare lo stile del pensiero e quanto di quel che io faccio è cambiare lo stile di pensiero, e quanto di quel che io faccio è persuadere gli altri a cambiare il loro stile di pensiero. (Molto di ciò che facciamo è una questione di cambiare lo stile di pensiero).⁸⁰

Non la costruzione di teorie o dottrine, dunque, è lo scopo della filosofia ma una riflessione sul funzionamento dei nostri concetti e del linguaggio. Per usare la stessa terminologia delle *Ricerche*, la ricerca filosofica è “ricerca grammaticale”⁸¹.

79 Hagberg 1995, p. 7.

80 LC, p. 95.

81 PU §90. In un'indagine grammaticale, a differenza di un'indagine di tipo empirico, “i problemi filosofici sono risolti attraverso la chiarificazione del nostro uso del linguaggio” (McGinn 1997, p. 13). Il concetto di grammatica impiegato da Wittgenstein è diverso da quello tradizionale, in quanto si riferisce “non al linguaggio considerato come un sistema di segni, ma al nostro uso delle parole, alla struttura della nostra pratica d'uso del linguaggio” (*ivi*, p. 14)

Alla luce di queste considerazioni, allora, sembra che Wittgenstein non possa condividere in nessun modo l'atteggiamento filosofico di tipo teoretico su cui il *Bello musicale* si fonda. Come si è visto, Hanslick mira a spiegare la bellezza di un'opera musicale, a individuarne gli elementi *essenziali* – i suoni nella loro artistica connessione – e a fornirne una caratterizzazione basata unicamente sull'*oggetto* in esame, vale a dire l'opera musicale; tutto ciò che si presenta, ai suoi occhi, come arbitrario – come le emozioni suscitate dalla musica nell'ascoltatore – deve essere escluso dall'indagine. Nelle parole di Hanslick, dall'indagine estetica devono essere escluse “le mille diverse e mutevoli impressioni”⁸². Da una prospettiva wittgensteiniana, il trattato di Hanslick può essere visto pertanto come un esempio della tendenza, in noi a volte fortemente radicata, a cercare o fornire spiegazioni di tipo riduzionista della nostra esperienza estetica⁸³. Invece – come si è visto nel caso specifico della comprensione musicale – sono le differenze, i casi particolari e i dettagli a chiarire la nostra esperienza con le opere d'arte.

Nella quarta delle sue lezioni sull'estetica, Wittgenstein accosta in poche pagine alcune possibili spiegazioni della nostra comprensione dell'arte pittorica. A chi sostiene che, di fronte a un quadro, “la cosa importante sono le macchie di colore” – in una sorta di posizione formalista – si può replicare che, se le cose stessero veramente così, allora il quadro dovrebbe essere bello anche se lo si guardasse “capovolto”; in tal modo, però, il sorriso del volto dipinto nel quadro “potrebbe non essere percettibile”. Ciò sembra condurre allora all'idea che le macchie di colore non siano sufficienti a render ragione della nostra esperienza estetica, ma che sia fondamentale anche il modo, l'atteggiamento con cui si osserva il quadro. Tuttavia, alla tesi secondo cui “è tutta una questione di atteggiamento”, si può ancora replicare che, in realtà, contano anche le “associazioni” che il quadro suscita in noi; e a chi sostiene, allora, che sono le associazioni “tutto quello che conta”, si può replicare che si potrebbero avere le

82 Hanslick 2007, p. 37.

83 Questa differenza fra Wittgenstein e Hanslick è ben evidenziata da Szabados (cfr. Szabados 2006, p. 652).

stesse associazioni ma con un quadro diverso “e tuttavia volere ancora vedere *questo* quadro”, sostenendo cioè che “l'impressione più importante è l'impressione visiva”⁸⁴. Siamo forse giunti, di nuovo, alla posizione di tipo formalista di partenza?

La sequenza serrata di domande e risposte presentata da Wittgenstein in questa sezione delle *Lezioni* non è finalizzata a fornire una teoria della percezione estetica, ma a mettere in luce la nostra tendenza a cercare spiegazioni di tipo riduzionista:

La brama di semplicità. [Alcuni amerebbero dire] 'Ciò che conta realmente sono i colori'. Dici questo soprattutto perché vorresti che fosse così. Se la tua spiegazione è complicata, è spiacevole, specialmente se non provi per la cosa stessa una sensazione molto forte.⁸⁵

L'annotazione, con cui la lezione si chiude, come abbiamo visto concerne nello specifico le arti visive e l'idea che la nostra esperienza di esse si fondi essenzialmente sulla percezione dei colori; ma l'osservazione si potrebbe applicare bene anche alla musica: 'Ciò che conta realmente sono i suoni', potremmo dire, in una sorta di parafrasi della posizione formalista di Hanslick.

4.2.1 Per un abbandono della dicotomia formalismo-antiformalismo

Ora, se si spogliano le tesi di Hanslick di questa “brama di semplicità”, esse acquistano una luce diversa. Le intuizioni contenute nel *Bello musicale* sono inserite, come abbiamo visto, in una cornice filosofica piuttosto rigida, caratterizzata da un lato da requisiti di scientificità e, dall'altro, da una forte normatività. In tal modo la tesi principale del trattato – ovvero l'idea che la musica sia principalmente una forma d'arte non rappresentazionale, priva di contenuti determinati e per questo puramente formale – risulta gravata di due

84 Cfr. LC, pp. 104-107.

85 LC, p. 107.

incarichi: quello di cogliere la musica nella sua essenza e quello di applicarsi, in maniera indistinta e inequivocabile, a tutte le opere musicali. Non si può intendere il formalismo hanslickiano indipendentemente da questi due aspetti. È insito nella posizione formalista del critico il fatto di considerare l'estetica come un sapere che vuole spiegare tutte le opere musicali, indipendentemente da generi, stili ed epoche. Tuttavia, alcune considerazioni possono comunque essere avanzate in merito alla validità della tesi di Hanslick, una volta che questa sia stata spogliata della sua 'scientificità' e della sua normatività.

Alcuni generi musicali, infatti, sembrano presentare caratteristiche tali da essere oggetto di riferimento per alcune delle tesi principali del *Bello musicale*. È il caso, ad esempio, della produzione sinfonica del tardo Settecento e inizio Ottocento, e dei generi a essa ispirati. Questo punto non è nuovo: si è già accennato più volte nel corso dei capitoli precedenti al legame che intercorre fra certe categorie estetiche e il repertorio classico viennese. In particolare, si è visto come fosse centrale in esso il genere della forma sonata moderna, con la sua complessa e ricercata architettura formale⁸⁶. La nozione hanslickiana di una logica specificamente musicale sembra cogliere adeguatamente lo spirito di un tale repertorio, ovvero la cura che compositori come Haydn, Mozart e Beethoven – e, successivamente, Brahms e Bruckner – avevano per la costruzione formale dell'opera. L'intera composizione – come può essere il primo movimento di una

86 “Come tutte le classificazioni formali, il termine 'forma-sonata' è nato molto più tardi dell'oggetto che intende designare; è importante inoltre ricordare che con quel termine si intende indicare una forma, una struttura, tipica sì della sonata per uno o più strumenti (da cui il nome forma-sonata) ma non esclusiva di questa destinazione sonora, bensì riscontrabile in pari misura in altre combinazioni strumentali, come la sinfonia d'opera o di concerto, il concerto per strumento solista o orchestra, il quartetto, il trio, eccetera, le quali tutte potranno essere scritte in forma-sonata” (Pestelli 1991, p. 16). Generalmente, una composizione in forma sonata è costituita da tre sezioni principali, ovvero l'esposizione, lo sviluppo e la ripresa. Nell'esposizione vengono presentati i gruppi tematici principali (generalmente due, il primo dei quali nella tonalità di impianto e il secondo in un'altra tonalità, come la tonalità della dominante o la relativa maggiore o minore), i quali vengono poi rielaborati nel corso dello sviluppo; nella ripresa i temi principali vengono, appunto, ripresi, a volte in maniera identica all'esposizione (specialmente per quel che riguarda il primo gruppo tematico) a volte in maniera leggermente variata (potrebbe variare, ad esempio, la tonalità del secondo gruppo tematico). La ripresa può essere seguita da una coda così come l'esposizione, in alcuni casi, è preceduta da un'introduzione lenta.

sonata, di una sinfonia o di un concerto – viene strutturata a partire dal materiale offerto dal tema o dai gruppi tematici principali: gli elementi del tema, infatti – intervalli, figure ritmiche, rapporti armonici, dinamiche e fraseggi – vengono rielaborati lungo tutto il corso della composizione, in particolare nello sviluppo, ovvero la sezione centrale della composizione, in modo da creare una costruzione coerente e razionale⁸⁷. L'organicità sembra essere un tratto caratteristico di questo genere musicale, come rileva Pestelli:

Tutti gli elementi della forma-sonata (secondo tema, raccordi, ripresa) esistevano in se stessi già prima del 1750: l'elemento trasformatore e determinante è la corrente che li unisce e lentamente li orienta in un tutto organico.⁸⁸

L'idea di Hanslick di una logica musicale, dunque, trova riscontro in una certa musica, soprattutto se di questa si considera la struttura dell'intera composizione, e non solamente la singola frase musicale. In una musica così costruita la forma – *Form*, intesa nel senso, ampio, dell'architettura di un'opera – può esser vista, con ragione, come l'elemento preponderante dell'opera. Ugualmente, anche una buona parte della bellezza dell'opera è data dall'intreccio dei suoi elementi sonori, dal modo in cui questi sono combinati fra loro.

Non è un caso se l'estetica dell'autonomia proposta nel *Bello musicale* sia stata formulata in seguito all'affermazione di tale repertorio, grazie al quale la musica puramente strumentale poté meritare piena attenzione perché si presentava come un discorso, costituito da pensieri e dagli sviluppi logici di questi pensieri, al punto da non rendere più necessario l'accompagnamento di un testo o di un programma narrativo. Scrive a tale proposito Dahlhaus:

Chi tentasse di spiegare l'idea di autonomia estetica con ragioni esclusivamente sociologiche, vedendovi una volontà di ritrarsi dalla bruttezza e dal gelo di un mondo industriale che proprio allora cominciava a profilarsi, avanzerebbe un'ipotesi insufficiente per la storia della musica: per

87 Cfr. Dahlhaus 1988a, p. 116.

88 Pestelli 1991, p. 20.

quanto pressanti potessero essere i motivi socio-psicologici, sarebbe rimasta un concetto illusorio e campato in aria in assenza di un oggetto di riferimento adeguato – e, dato che la musica vocale è musica 'legata', questo doveva essere una musica strumentale il cui alto rango fosse pubblicamente riconosciuto. L'impulso aveva bisogno di un oggetto a cui potersi ancorare.⁸⁹

Questo “oggetto di riferimento” menzionato da Dahlhaus è appunto la forma-sonata, con i suoi tratti caratteristici:

Il concetto formale moderno, che intorno al 1700 si era andato gradatamente sviluppando nell'aria d'opera e di cantata, ma soprattutto nel concerto strumentale, si basa da un lato sul principio della tonalità armonica, la quale – in quanto elemento musicale generale – traccia un piano, dall'altro si basa sul principio del tema dal quale – in quanto elemento musicale particolare – deriva uno sviluppo. La disposizione tonale e il processo tematico sono le costituenti di una forma musicale che, quale svolgimento di lungo respiro, differenziato eppure pienamente coerente, può sussistere in sé sotto il profilo estetico, senza appoggiarsi a un testo o a una funzione. La compiutezza della forma è il correlato dell'autonomia dell'opera.⁹⁰

La compiutezza della forma è, quindi, uno dei motivi per cui, con la filosofia della musica romantica e soprattutto con Hanslick, si iniziò a valutare l'opera d'arte musicale sulla base di valori unicamente estetici, abbandonando così il riferimento a quelli, ad esempio, morali.

Con le sue riflessioni sulla struttura dell'opera musicale, Hanslick ha saputo cogliere la peculiarità di determinati generi, autori e opere, valorizzando questi ultimi con concetti e categorie estetiche adeguate. Non solo, il critico è anche riuscito nell'impresa di difendere la musica da un'esagerata estetica del sentimento, la quale, nella sua ricerca del lato esclusivamente emozionale della musica tendeva a dimenticare la musica stessa. Si è visto come in Hanslick una certa espressività della musica – la rappresentazione o imitazione di sentimenti

89 Dahlhaus 1988a, p. 112. Ciò non significa, come sottolinea Dahlhaus nelle righe seguenti al passo riportato, che la musica che Hanslick e i romantici avevano preso come oggetto delle loro intuizioni nascesse anch'essa da un'idea di autonomia estetica; al contrario, i valori estetici a cui faceva appello Haydn, ad esempio, erano diversi e ancora legati a un'estetica della funzionalità (cfr. *ibidem*).

90 *Ivi*, pp. 116-117.

determinati – venga rifiutata; se da un lato il critico praghese è stato, forse, troppo rigoroso nell'esclusione di determinati aspetti espressivi, dall'altro è vero che la forma sonata moderna, se accostata con la forma sonata dello stile galante a essa precedente, si caratterizza proprio per aver posto l'intreccio formale delle parti sullo stesso piano dell'espressività, se non addirittura a un livello superiore⁹¹. Così osserva, ancora, Pestelli:

Il primo passo di questa avventura [la musica di Haydn, Mozart e Beethoven] è il superamento della poetica dello stile galante: la sonata anni Cinquanta era l'antitesi della fuga, dell'elaborazione polifonica su base imitativa; ora la poetica del facile e del naturale (in nome della quale J.S. Bach era stato considerato artificioso) ha fatto il suo tempo; c'è un crescente ritorno di considerazione per il contrappunto.⁹²

Se la proposta di Hanslick non convince, allora, più che per il suo contenuto è per il fatto che il nucleo di verità che essa mette in luce non è circoscritto alle opere che in qualche modo lo giustificano ma viene imposto a tutte le opere musicali. Hanslick ha reso le proprie intuizioni dei precetti. Se è vero che certe opere e generi musicali possono essere compresi pienamente solo valorizzando adeguatamente la struttura formale, non per questo tutte le opere musicali sono pienamente comprensibili solo se si guarda alla loro forma; alcune opere, ad esempio, hanno significato in virtù della loro funzione sociale; altre, per lo spiccato carattere espressivo; altre, ancora, perché hanno un valore simbolico o affettivo. L'elenco delle modalità con cui un'opera d'arte musicale acquista significato, per il singolo individuo o per la comunità, è ricco e complesso quanto ricco e complesso è il contesto culturale in cui l'opera è inserita. L'impressione che si ricava dalla lettura del *Bello musicale*, invece, è che

91 Così Pestelli descrive l'intreccio che si crea, verso gli anni Settanta del Settecento, fra una nuova sensibilità espressiva, quella dello *Sturm und Drang* musicale, e l'interesse per la forma: "Il timbro dello *Sturm und Drang* andrà a coagulare in temi di rilievo sempre più spiccato, ma questo sarà solo uno degli elementi in gioco nella spinta generale verso un linguaggio musicale coerente e scaltrito nell'uso della forma fino al virtuosismo" (Pestelli 1991, p. 115).

92 *Ivi*, p. 116.

Hanslick ambisca a descrivere l'essenza della musica a partire da uno specifico modello teorico-musicale, dal momento che costruisce le sue tesi sulla base di una sola esperienza estetica, la quale si sposa solamente con alcuni generi musicali. In altre parole, se si esamina il trattato di Hanslick alla luce della concezione della filosofia del secondo Wittgenstein, sembra che il critico compia l'errore di trasformare un aspetto circoscritto della nostra esperienza musicale in un'“idea preconcepita, cui la realtà *debba* corrispondere”⁹³. Così si esprime Dahlhaus in merito alla concezione di Hanslick della bellezza musicale:

La “stabilità” di cui Hanslick sente la mancanza nell'estetica del sentimento è assente anche nel suo stesso “principio estetico”. L'idea di un'estetica senza tempo, a cui egli ambisce, è un prodotto della fantasia. La tesi che il bello sia qualcosa di autosufficiente e che un'opera d'arte musicale rappresenti 'una specifica struttura estetica non condizionata dai nostri sentimenti' che deve essere “compresa per mezzo di un'osservazione scientifica, liberata da ogni ausilio psicologico relativo alla sua origine e ai suoi affetti”, è semplicemente l'espressione di un'epoca, quella classicista, non meno dell'estetica del sentimento proposta da Daniel Schubart o Carl Philipp Emanuel Bach, contro la quale egli si rivolge.⁹⁴

Con queste considerazioni sul rapporto fra la tesi formalista di Hanslick e il repertorio di una determinata epoca si inizia già a intravedere, a mio avviso, in che modo gli scritti di Wittgenstein possano contribuire a una valutazione della questione del formalismo musicale. Se ci si pone in una prospettiva wittgensteiniana, il principale elemento di debolezza di una posizione formalista *à la* Hanslick sembra sussistere non tanto negli aspetti dell'opera d'arte musicale che essa mette in luce, quanto piuttosto nel fatto che essa si presenta come una teoria volta a fornire una spiegazione riduzionista della nostra esperienza musicale. Alla luce di quanto esposto in merito alla concezione della filosofia di

93 PU §131. “Soltanto così, infatti, possiamo evitare l'illegittimità o la vacuità nelle nostre asserzioni: prendendo il modello per ciò che è: termine di paragone, – si potrebbe dire per un regolo – e non idea preconcepita, cui la realtà *debba* corrispondere. (Il dogmatismo in cui si cade così facilmente facendo filosofia.)” (PU §131). Per una riflessione sull'inadeguatezza delle *teorie dell'arte* in estetica cfr. Hagberg 2002, in cui il filosofo americano mette in luce i limiti della teoria istituzionale dell'arte.

94 Dahlhaus 2009, pp. 84-85.

Wittgenstein, ciò che le *Ricerche* e le *Lezioni* sembrano suggerire è che sia in primo luogo la dicotomia tra formalismo e antiformalismo a dover essere abbandonata, se con 'antiformalismo' si intende la tesi secondo cui l'essenza dell'opera musicale risiede in *qualcosa d'altro* rispetto alla forma – qualsiasi cosa sia. L'antiformalismo si presenterebbe, in tal modo, a sua volta come una spiegazione riduzionista della nostra esperienza musicale; si presenterebbe, in altre parole, come una tesi rivale, costringendo a una scelta esclusiva fra due diversi orientamenti. Il formalismo allora non va combattuto opponendo a esso un'altra, diversa tesi sul significato musicale – così come Wittgenstein, nelle *Ricerche*, non mostra la debolezza della concezione agostiniana del linguaggio opponendo a essa una tesi alternativa, ma chiedendoci di cambiare il nostro modo di pensare ai problemi della filosofia, di adottare un diverso stile di pensiero⁹⁵. Il formalismo cioè si mostra nella sua debolezza nel momento in cui si mette in luce l'*implausibilità* della stessa dicotomia⁹⁶. Come si è visto, il limite dell'applicazione di una spiegazione riduzionista sul modello delle scienze empiriche in ambito estetico è quello di non riuscire a cogliere, da un lato, la differenza costitutiva che intercorre fra questioni empiriche e questioni concettuali e, dall'altro, la varietà della nostra esperienza, con tutte le sue sfumature, nella quale giocano un ruolo fondamentale la molteplicità dei casi particolari e la pluralità dei contesti. Considerazioni simili sono avanzate anche da Niro in chiusura del suo lavoro su Wittgenstein e la musica; egli si interroga sulla differenza tra un'estetica che si riferisce, “anche solo inconsapevolmente, a concezioni *ideali* o *artificiali* del linguaggio musicale” e un'estetica che, invece, “cerca di individuare i diversi e molteplici *giochi linguistici* che si possono attivare nell'esperienza musicale”⁹⁷. Conclude Niro:

In questa prospettiva, dunque, un punto di vista wittgensteiniano *potrebbe* anche nel rapporto con

95 Cfr. McGinn 1997, pp. 33-72.

96 Ringrazio il Prof. Hagberg per la stimolante discussione di questo punto. Su significato linguistico e musica nelle *Ricerche*, con particolare riguardo all'incompatibilità fra sapere filosofico-estetico e metodo scientifico-deduttivo, cfr. Hagberg 2011.

97 Niro 2008, p. 118.

l'esperienza musicale cercare diversi metodi e 'differenti terapie', considerato che [...] molto differenti sono i giochi linguistici che vi sono operanti.⁹⁸

Una riflessione sul significato musicale fondata sulla dicotomia tra formalismo e antiformalismo, come su una qualsiasi altra dicotomia, è pertanto fuorviante, e se adottata finisce per impoverire la nostra visione della musica e il nostro rapporto con questa forma d'arte. Al contrario, un atteggiamento pluralista nei confronti della questione del significato delle opere musicali, volto a valorizzare le differenze piuttosto che a imporre modelli teorici, si rivela un modo di relazionarsi con le opere d'arte più adeguato e fecondo.

⁹⁸ *Ivi*, p. 119.

Capitolo 5

Osservazioni conclusive

Alla luce del percorso fin qui affrontato, cosa si può dire in sede di bilancio in merito al contributo del pensiero di Wittgenstein alla valutazione della questione del formalismo musicale? In che modo gli scritti del filosofo viennese sono stati utili per individuare i punti di forza e di debolezza delle tesi di Hanslick sulla musica?

Come si è già osservato nel corso dei capitoli precedenti, la concezione dell'estetica che caratterizza gli scritti della seconda fase della produzione filosofica di Wittgenstein invita a rifiutare una visione della musica di tipo hanslickiano. Tuttavia, come si è visto, non tutto ciò che Hanslick propone è da rigettare. A non convincere sono soprattutto i presupposti della sua estetica, a cui sembrano essere riconducibili gran parte dei problemi che il testo di Hanslick presenta, mentre alcune intuizioni di fondo e alcuni argomenti avanzati dal critico sembrano possedere una qualche validità ed essere illuminanti nei confronti di alcuni aspetti della nostra esperienza con la musica.

Dopo aver assunto la prospettiva di Wittgenstein, di un formalismo *à la* Hanslick resta quindi, sotto certi aspetti, ben poco. Ciononostante, vi sono a mio avviso delle buone ragioni per non abbandonare completamente il termine 'formalismo' in relazione all'estetica musicale. Nella seconda sezione di queste osservazioni conclusive si cercherà quindi di delineare una versione di formalismo musicale plausibile, a partire dalla tesi principale di Hanslick ma anche, e soprattutto, distaccandosene. L'intento di queste ultime pagine è offrire degli strumenti concettuali che possano esser d'aiuto per chiarire la nostra comprensione della musica e arricchire, così, la nostra esperienza d'ascolto.

5.1 Bilancio di un confronto

Nel capitolo secondo è stata proposta una definizione di formalismo ricavata dal *Bello musicale* di Hanslick. La caratterizzazione del pensiero del critico come formalista è stata giustificata sulla base dell'opposizione forma-contenuto rappresentazionale (*Gegenstand*) piuttosto che dell'opposizione forma-contenuto inteso come *Inhalt*, ovvero “ciò che una cosa contiene, che tiene in sé”¹. Se inteso in quest'ultimo senso, infatti, contenuto della musica sono le stesse configurazioni di suoni di cui essa è costituita. Da questo punto di vista, non vi è allora opposizione tra forma e contenuto; al contrario, in musica “contenuto e forma, materia e configurazione, immagine e idea” sono “fusi in un'oscura e inscindibile unità”². Hanslick ha individuato la caratteristica essenziale della musica nel suo essere una forma d'arte *non* rappresentazionale, ponendola in netto contrasto con le forme d'arte che, al contrario, possono rappresentare oggetti ed eventi del mondo, ovvero pittura, scultura, poesia e prosa letteraria (elenco a cui potremmo aggiungere, oggi, anche fotografia e cinema). Per il critico, il principale elemento di fascino della musica risiede proprio in questo, vale a dire nel fatto che la musica è incapace di rappresentare alcunché. Pur essendo priva di questa capacità di riferirsi al mondo non musicale, la musica non è una forma d'arte vuota, dal momento che è dotata, per il critico, di un contenuto spirituale (*Gehalt*). La forma stessa, in musica, “è spirito che si plasma interiormente”³.

Il presupposto principale della tesi di Hanslick, come abbiamo visto, è l'idea che l'estetica debba ispirarsi nel metodo di indagine alle scienze naturali; l'obiettivo dell'indagine estetico-musicale, pertanto, è la ricerca degli aspetti essenziali della musica. La validità di questa premessa è stata messa notevolmente in discussione, a mio avviso, dal confronto con il pensiero di Wittgenstein. In particolare, è apparsa di notevole efficacia la critica che il filosofo viennese

1 Hanslick 2007, p. 109-110.

2 *Ivi*, p. 112.

3 *Ivi*, p. 63.

muove all'idea di una 'scienza dell'estetica' perché in essa emergono, intimamente intrecciati, molteplici aspetti: dal limite intrinseco dell'utilizzo dei metodi empirici in ambito umanistico alla distinzione fra questioni di tipo empirico e questioni di tipo concettuale, dall'impossibilità di isolare in un laboratorio una specifica esperienza vissuta quale oggetto dell'indagine sperimentale al modo in cui i nostri giudizi estetici acquistano significato nelle nostre vite. Se nell'indagine sul bello ci si ispira alle scienze naturali, si è costretti a tralasciare quegli aspetti della nostra esperienza musicale che più sono importanti per comprendere la musica, ovvero i casi singoli, le eccezioni, le sfumature e i dettagli più sottili⁴. Allo stesso modo, le opere musicali devono essere considerate in relazione al contesto in cui si inseriscono, sia questo più o meno ampio, più o meno specifico. La distinzione proposta, con tanta forza, da Hanslick fra indagine estetica e indagine storico-artistica non convince ed è, pertanto, da rifiutare.

Alcuni argomenti di Hanslick presentano, tuttavia, degli elementi di validità, specialmente se considerati all'interno del contesto storico-estetico in cui hanno

4 Da parte mia sento di abbracciare il punto di vista di Wittgenstein; la varietà della nostra esperienza musicale invita infatti a un atteggiamento di tipo pluralista. Si pensi, a titolo di esempio, alla differenza che intercorre fra l'ascolto di un brano rock nel silenzio della propria stanza e l'ascolto dello stesso durante una performance *live*, dove le urla del pubblico conferiscono al pezzo un'identità del tutto peculiare (cfr. Bertinetto 2012). Oppure, assumendo per un momento la prospettiva di un esecutore, si pensi alla quantità di fattori che un musicista classico – un pianista, ad esempio – si trova ad affrontare durante un concerto, in cui non conta solamente la riproduzione dell'opera musicale nei suoi aspetti acustici, espressivi e timbrici ma anche il rapporto che egli riesce a instaurare con lo strumento che gli viene fornito, dal momento che ogni pianoforte ha le sue caratteristiche peculiari: il suono (più o meno brillante od opaco, più o meno elegante o sguaiato), la tastiera (più pesante o più leggera) e i pedali (che permettono un controllo più o meno preciso dell'effetto sonoro, e che conferiscono ai suoni effetti timbrici di volta in volta diversi). A questi aspetti si aggiunge il rapporto che il musicista instaura, assieme al suo strumento, con l'acustica della sala, di cui deve imparare a conoscere, prima che il concerto abbia inizio, i punti di forza e di debolezza, a seconda di come essa risponde ai brani eseguiti. Ed entrano in gioco, ancora, la risposta del pubblico, la cui attenzione e il cui calore sono percepiti dal musicista durante l'esecuzione stessa e possono influenzarla positivamente o negativamente, e i pensieri, le sensazioni e le emozioni che il musicista prova, in prima persona, durante l'esibizione. Se, inoltre, non si tratta di un concerto per solista ma di una performance di un *ensemble*, allora la gamma di fattori coinvolti si estende ulteriormente, includendo anche le relazioni di tipo personale che sussistono fra i musicisti e i valori connessi alla dimensione morale dello suonare assieme. Tutti gli aspetti qui elencati, e molti altri che se ne potrebbero aggiungere, sono *parte* dell'opera musicale, non meri aspetti che ne accompagnano l'esecuzione.

avuto origine⁵; il formalismo di Hanslick può essere infatti giustificato, in parte, dal confronto con le visioni della musica che lo hanno preceduto. Questo implica, però, che le tesi di Hanslick siano private della loro universalità e comprese unicamente in relazione ad altre posizioni; anche la terminologia impiegata da Hanslick deve allora essere intesa, più che in senso letterale, nella sua portata provocatoria e anticonformista.

Il rovesciamento di valori estetici avvenuto sul finire del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento in area tedesca in seno alla produzione letteraria e filosofica aveva gettato, come si è visto, le fondamenta per gli argomenti di Hanslick. Alcuni intellettuali romantici – come Tieck, Wackenroder, Hoffmann e Schopenhauer – proposero un'apologia della musica strumentale fondata sulla sua autonomia da testi, programmi e funzioni. Questo genere musicale, prima considerato di secondaria importanza, venne esaltato al punto che la musica assoluta fu collocata sul gradino più alto nella gerarchia dei generi musicali, attribuendo a essa un primato che prima era riservato esclusivamente alla musica vocale, in particolare al repertorio operistico o sacro. Mentre la metafisica romantica della musica aveva conferito dignità alla musica strumentale in quanto riteneva che fosse la forma d'arte che, per eccellenza, poteva esprimere un sentimento di assoluto, Hanslick difese la grandezza della musica senza appellarsi alla dimensione emozionale dell'ascolto. Il critico enfatizzò infatti unicamente la struttura dell'opera musicale – “i suoni nella loro artistica connessione”⁶ – cercando così di riportare l'attenzione su aspetti che la metafisica romantica e soprattutto l'estetica del sentimento ponevano eccessivamente in secondo piano. Il progetto di Hanslick di valorizzare la non rappresentazionalità della musica strumentale è stato infatti giustificato, nei capitoli precedenti,

5 Si veda a tale proposito anche quanto proponeva, nei primi del Novecento, il critico d'arte Clement Greenberg in merito all'astrattismo pittorico, il quale venne giustificato dal critico in termini storici, formulando così una posizione formalista in relazione alle arti visive che Jason Gaiger, nel suo *Aesthetics and Painting*, definisce “più sofisticata” rispetto alle posizioni formaliste storiche di Clive Bell e Roger Fry (cfr. Gaiger 2008, pp. 124-131). Devo il suggerimento di questo confronto fra musica e pittura a Elisa Caldarola.

6 Hanslick 2007, p. 61.

mettendo in luce il carattere polemico del *Bello musicale*: il trattato si rivolge principalmente contro gli eccessi dell'estetica del sentimento e di alcune sue sofisticate rielaborazioni filosofiche, che ponevano nella rappresentazione, imitazione o espressione di sentimenti da parte della musica – siano questi elevati, ordinari o astratti – lo scopo di questa forma d'arte e la sua unica ragion d'essere. È sullo sfondo di questo contesto che deve essere letto il tentativo di Hanslick di valorizzare gli aspetti puramente formali delle opere musicali. Se considerate in relazione al dibattito ottocentesco sulla musica, le tesi del critico acquistano, dunque, una loro plausibilità. A dare credibilità al formalismo di Hanslick si aggiungono anche altri fattori, come il legame stretto che intercorre fra la nozione di logica musicale delineata dal critico e un determinato repertorio – la forma sonata moderna e il contrappunto – e il rapporto che si instaura fra questo stesso repertorio e un'estetica dell'autonomia. Il contesto storico-estetico e storico-artistico contribuisce pertanto in maniera determinante a rendere possibile un'esaltazione della forma nei termini proposti da Hanslick, mentre esso non sarebbe sufficiente, probabilmente, per giustificare una diversa tesi formalista, fondata su altri presupposti.

5.2 Per un formalismo plausibile

Volendo ora andare oltre *Il bello musicale*, nell'intento di verificare se possa avere senso proporre, oggi, una versione di formalismo che sia plausibile, non presenti i problemi della proposta di Hanslick e sia anche effettivamente utile per la comprensione della nostra esperienza musicale, quali punti teorici devono essere tenuti presente?

In primo luogo, è importante adottare un atteggiamento filosofico che consenta di valorizzare le differenze fra le opere musicali piuttosto che un atteggiamento che miri a individuare un modello teorico in grado di spiegare *tutte* le opere; in altri termini, presupposto per un formalismo plausibile è l'abbandono della

tendenza a fornire delle spiegazioni di tipo riduzionista della nostra esperienza estetica. Il rifiuto di un modello normativo è, dunque, la prima delle premesse della versione di formalismo che cercherò di delineare in queste pagine. Ciò che un tale formalismo può offrire è un atteggiamento estetico che permetta di cogliere delle caratteristiche specifiche di alcune opere d'arte, senza avere la pretesa di essere l'unico atteggiamento estetico adeguato per la nostra esperienza con le opere d'arte. Questo primo punto ha, pertanto, un sapore wittgensteiniano. La mia proposta, quindi, è che certa musica – ma non *tutta* la musica – possa essere effettivamente vista come un arabesco sonoro, come suggeriva lo stesso Hanslick, o paragonata alle decorazioni dell'Alhambra a Granada, come suggerisce Kivy. L'idea di fondo è che la caratteristica principale di alcune opere musicali risieda nell'esaltazione della non rappresentazionalità della musica – nel suo essere, cioè, un'arte combinatoria. L'aspetto più interessante di alcune opere, infatti, è il gioco di richiami fra suoni, di imitazioni e di variazioni e il rapporto che si instaura fra un tema, il suo sviluppo e, in generale, la sua rielaborazione. Ci si è soffermati più volte nel corso dei capitoli precedenti sulle caratteristiche strutturali delle opere in forma sonata di Settecento e Ottocento e in particolare sulla produzione sonatistica e sinfonica di Haydn, Mozart e Beethoven; ciò che colpisce di queste opere è l'abilità tecnica con cui il compositore combina i diversi elementi – non l'unico aspetto, ovviamente, di certi capolavori ma quello forse più caratteristico. Quel che guida e giustifica la tecnica compositiva della forma sonata sono la dedizione, la cura e la passione con cui il compositore esplora la forma; è anche per questo che in tale periodo riacquistano un ruolo di primo piano tecniche compositive come la variazione e il processo imitativo, e vengono riscoperti elementi caratteristici delle tecniche contrappuntistiche. Queste considerazioni possono riguardare, tuttavia, anche generi musicali diversi rispetto a quelli sopra menzionati, dal momento che ciò che rende tali generi delle opere di riferimento per un formalismo 'plausibile' può essere presente anche in opere di stili ed epoche diverse. Si pensi, a titolo di esempio, alla produzione polifonica rinascimentale della scuola franco fiamminga o alle

composizioni dodecafoniche di Schoenberg – come la *Suite* op. 25 per pianoforte – queste ultime caratterizzate da una particolare attenzione per la struttura di tipo combinatorio degli elementi della serie. Ci si può, dunque, allontanare in parte dal contesto di Hanslick, allargando il discorso a generi musicali la cui origine si colloca nei secoli precedenti o successivi alla stesura del trattato del critico. Relativamente ai criteri con cui si possono individuare le opere le cui caratteristiche possono essere esaltate da un atteggiamento di tipo formalista, essi non sono dati una volta per tutte; sarà il contesto infatti a determinare, caso per caso, se vi sono le condizioni adatte per un impiego del termine 'formalismo' così inteso. Anche in quest'ultima precisazione, dunque, si riconosce un aspetto centrale dell'estetica wittgensteiniana.

In secondo luogo, affinché il formalismo sia plausibile è importante aver chiari i termini chiave del discorso, rispettando in particolare la diversità dei giochi linguistici coinvolti nei diversi casi⁷. Nello specifico, si consideri una delle espressioni più impiegate in un discorso sul formalismo, vale a dire la descrizione di alcuni aspetti dell'opera musicale o della nostra fruizione di essa come *puramente* musicali. Cosa si intende con l'avverbio 'puramente'? Se si conferisce a questo avverbio lo stesso significato con cui lo si impiega in ambiti come quello, ad esempio, della chimica, allora il suo utilizzo nell'estetica della musica può risultare decisamente fuorviante. Se in chimica è possibile isolare un elemento al punto da avere un campione *puro* – è possibile isolare, ad esempio, l'argento o l'oro – un'operazione di questo genere non sarà mai possibile in musica. Sono le osservazioni di Wittgenstein, come abbiamo visto, a guidarci in una tale direzione, sottolineando con forza il legame intrinseco fra la musica e le nostre pratiche di vita; il filosofo ci suggerisce che per comprendere un brano musicale ci serviamo di categorie e concetti che ricaviamo da altri ambiti della nostra esperienza, e dunque di categorie e concetti non esclusivi della nostra esperienza musicale. Non è possibile sostenere, quindi, un completo isolamento della musica, individuando in essa delle componenti 'pure' come potrebbe

⁷ Cfr. anche Niro 2008, pp. 107-119.

accadere nel caso di elementi chimici. Un'estetica dello 'specificamente musicale', com'è quella di Hanslick, non potrà mai riferirsi, letteralmente, ad alcunché di specificamente musicale.

Non per questo, tuttavia, è necessario abbandonare una certa terminologia nel caso dell'estetica della musica. Pur nella consapevolezza dell'impossibilità di ottenere una tale purezza, questa caratterizzazione sembra essere la più adatta per mettere in luce alcuni aspetti delle opere musicali. Se si vuole sottolineare, ad esempio, il modo in cui il soggetto della Fuga a quattro voci in mi bemolle maggiore contenuta nel secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach si intreccia con le altre voci nello stretto che conclude la fuga, si utilizzeranno dei termini 'puramente musicali'. Si parlerà di intervalli, di relazioni fra diverse altezze, di figure ritmiche e di intrecci armonici. E se si vuole confrontare lo stretto di questa fuga con quello di un'altra, ugualmente il confronto avrà luogo riferendosi ad aspetti 'puramente musicali' e non richiamandosi, ad esempio, ad eventi della biografia di Bach, ad aspetti politici o al valore simbolico del soggetto in questione o, ancora, a immagini poetiche o pittoriche. L'espressione 'puramente musicale' non ha la funzione di indicare, in questo contesto, una natura musicale cristallina; al contrario, ha il solo scopo di guidare l'interlocutore verso una determinata prospettiva, in cui gli elementi acustici e formali di un'opera, ovvero la sua struttura, vengono portati in primo piano. Con ciò – giova ripeterlo – non si intende negare che altri aspetti convivano nell'opera. Altri contesti, altri giochi linguistici li metteranno in evidenza. Ma è possibile, una volta chiarite queste premesse, parlare in un senso plausibile di ciò che è 'puramente musicale'.

Considerazioni simili possono essere avanzate in merito al termine 'autonomia'. Un'autonomia assoluta dell'opera musicale è una chimera: in nessun modo essa può presentarsi come sciolta da fattori storici, sociali, culturali o completamente sciolta da una funzione. Per usare una terminologia wittgensteiniana, la musica è parte della nostra forma di vita, la quale a sua volta è *condizione* del nostro linguaggio e dei nostri concetti. Tuttavia, non per questo non ha senso descrivere

una certa estetica come volta all'esaltazione dell'autonomia dell'opera – alcuni giochi linguistici, infatti, lo rendono possibile. Per poter parlare di formalismo è necessario, in sintesi, essere consapevoli dell'accezione con cui alcuni dei termini chiave della questione – 'purezza', 'autonomia', 'assolutezza' – vengono impiegati, evitando di opporre al loro impiego una critica che, per quanto corretta, non coglie tuttavia il nucleo della questione⁸.

In terzo luogo, la rilevanza del ruolo del contesto nella nostra comprensione delle opere musicali, per quanto sia stata nel corso delle presenti riflessioni già ampiamente discussa, richiede, a mio avviso, di essere ulteriormente precisata. Il contesto in cui un'opera si inserisce è, sì, di fondamentale importanza per la comprensione del significato di un'opera e dei termini con cui formuliamo i nostri giudizi estetici; questa constatazione, tuttavia, non dovrebbe portare a concludere che la comprensione del contesto è tutto ciò a cui la nostra comprensione dell'esperienza musicale si riduce. In alcuni casi il contesto è una condizione *necessaria* per la comprensione di una determinata opera musicale, ma non una condizione *sufficiente*. Il modo in cui il contesto opera nella grammatica dei nostri concetti e nella nostra comprensione dei fenomeni è infatti una questione tutt'altro che scontata. Si potrebbe dire, in un gioco di parole, che lo stesso termine 'contesto' richiede di essere di volta in volta contestualizzato⁹.

8 Sul legame fra linguaggio e contesto cfr. anche Austin 1962.

9 Questo punto deve molto a uno degli argomenti proposti da Hagberg in relazione alle teorie istituzionali dell'arte (cfr. Hagberg 2002, pp. 487-504). Per Hagberg, le teorie istituzionali – come quelle avanzate da George Dickie o Arthur Danto – sono illuminanti se applicate a certe opere d'arte, nello specifico a una certa arte contemporanea – i *ready made* di Duchamp o *Brillo Box* di Warhol – ma non si rivelano teorie appropriate per spiegare altre opere d'arte. Non tutti gli oggetti artistici sono tali solamente in virtù della loro collocazione nel 'mondo dell'arte', cioè in determinati contesti istituzionali; a volte un oggetto è considerato un'opera d'arte perché presenta determinate caratteristiche, rilevabili in ciò che esso rappresenta, nel materiale di cui è composto o nel modo in cui i suoi elementi costitutivi sono organizzati. Gli oggetti comuni, ordinari, non sempre sono dei candidati a essere opere d'arte; se essi lo sono in determinati contesti – come, appunto, la riflessione sullo statuto dell'arte proposta dalle avanguardie e in particolare da Duchamp – nulla ci porta a concludere che la tesi debba applicarsi alla nostra esperienza artistica nella sua interezza. Hagberg osserva che tesi secondo cui “la natura dell'arte, come il linguaggio, necessariamente include una dimensione pubblica, sociale, culturale” colgono “molto probabilmente il nucleo di verità” della teoria istituzionale dell'arte – nucleo che “conferisce” a tale teoria “l'iniziale intuitiva plausibilità” (*ivi*, p. 496); tuttavia, “anche molte pratiche di tipo etico hanno questa dimensione come preconditione necessaria, ad esempio l'onestà, la responsabilità, la carità, ecc., ma esse non

Una delle obiezioni che possono essere mosse contro l'idea che la ragion d'essere di una certa musica risieda nel suo carattere non rappresentazionale è che il significato di un'opera musicale – inteso, qui, nell'accezione ampia di senso, rilevanza per le nostre vite – consista nella capacità della musica di cogliere aspetti della nostra esperienza che non richiedono, necessariamente, la rappresentazione per essere espressi; o che il significato di un'opera è dato dal fatto che essa esprime proprio ciò che non si può rappresentare; o, ancora, che per cogliere alcuni aspetti della musica – il fraseggio, le cadenze, le variazioni di un tema – dobbiamo già avere familiarità con determinate categorie concettuali. Obiezioni di questo genere sono senza dubbio appropriate e non si intende negare a esse un nucleo di verità. Che un certo grado di familiarità con i concetti di introduzione o conclusione, ad esempio, sia necessario per comprendere un Allegro di una sinfonia è un punto difficilmente contestabile; che questa familiarità, tuttavia, sia sufficiente per comprendere la portata artistica e intellettuale dell'ultimo tempo della sinfonia *Jupiter* di Mozart è, invece, discutibile. Non conta solamente l'essere in grado di riconoscere, poniamo, in una cadenza sospesa una conclusione mancata: è fondamentale anche apprezzare il modo in cui Mozart costruisce una tale cadenza, il suo ruolo e la sua posizione nell'economia complessiva del movimento, nonché le sottili sfumature che la rendono diversa dalle innumerevoli altre cadenze sospese di cui è ricca la storia della musica. Similmente, l'ultimo movimento della *Jupiter* ricava, indubbiamente, parte del suo significato dal fatto che in qualche modo ci parla del mondo, e quindi da una forma di *aboutness*, anche se diversa da quella fornita dal modello rappresentazionale. Ma voler cercare il significato di una tale opera esclusivamente nel suo rapporto con le nostre esperienze non propriamente musicali – le emozioni ordinarie, i tempi di una conversazione, l'imitazione dei suoni in natura, i gesti della danza e così via – non rende ragione della sua peculiarità, che è appunto la cura per l'architettura formale e la valorizzazione

sono considerate delle opere d'arte. [...] Una condizione necessaria per l'arte non è una condizione sufficiente” (*ibidem*).

della tecnica del comporre – cioè del porre insieme (*cum ponere*) diversi elementi in maniera ordinata e articolata. Il formalismo, allora, si presenta come l'atteggiamento più adatto per mettere in evidenza questo aspetto; mentre esso si mostrerebbe, invece, come una prospettiva non adeguata nel caso di altre opere, la cui peculiarità risiede in altri aspetti. Come già osservato nel capitolo precedente, un atteggiamento antiformalista – che si ostina a cercare il significato di un'opera musicale sempre ed esclusivamente in *qualcosa d'altro* rispetto alla sua struttura – si rivela uno strumento povero e inadeguato alla comprensione delle opere musicali tanto quanto un atteggiamento formalista di tipo essenzialista e normativo.

In quarto luogo, infine, è importante distinguere fra un'estetica che mira all'individuazione delle caratteristiche essenziali delle opere d'arte e un'estetica che si pone l'obiettivo di illuminare determinati aspetti delle opere o della nostra esperienza musicale senza assumere l'esistenza di una sostanza immutabile ma lavorando, per così dire, sulla diversità delle prospettive con cui si può guardare alla nostra esperienza artistica. Come ha messo bene in luce Wittgenstein, a differenza della scienza, che si appoggia al metodo deduttivo, l'estetica si serve soprattutto di *confronti* – il filosofo associa, ad esempio, la musica di Brahms con la poesia di Keller¹⁰ – i quali possono mettere in luce le diverse angolature dell'opera d'arte. La mia proposta di intendere il formalismo come un atteggiamento volto a valorizzare determinati aspetti di un brano musicale piuttosto che altri deve molto, quindi, a questa possibilità di tracciare dei confronti, di vedere dei parallelismi e di creare dei dialoghi fra i diversi prodotti di una cultura. Così, l'accostamento dei *Quartetti dedicati ad Haydn* di Mozart, come il K387, con gli stessi Quartetti op. 33 di Haydn, a cui i quartetti del compositore di Salisburgo si ispirano, può indirizzare l'attenzione verso gli aspetti 'puramente' formali che le due opere hanno in comune o sui quali esse divergono¹¹.

10 LC, p. 100.

11 Cfr. Pestelli 1991, p. 166. L'esempio mi è stato suggerito da Garry Hagberg.

In particolare, un contributo alla messa a fuoco della prospettiva con cui guardare all'opera d'arte può essere fornito dall'attività dei curatori delle opere d'arte, con riguardo sia alle arti visive – la cura di esposizioni, musei, installazioni, rassegne cinematografiche, ecc. – sia alla musica – la cura dei programmi dei concerti, di rassegne concertistiche, e così via. Per illustrare questo punto prendo in prestito, ancora una volta, le parole di Hagberg:

[Vi sono] 'relazioni che determinano il senso (*sense-determining relations*)'. E impoveriamo il significato dell'opera se neghiamo, con una mal concepita fedeltà a un formalismo esagerato, la considerazione di tali relazioni. Charles Rosen scrive: “L'isolamento di un'opera d'arte in un museo inevitabilmente rimuove alcuni dei suoi significati assieme alla rimozione del contesto: esso permette ai valori puramente estetici di venire in primo piano semplicemente spingendo ogni altro genere di significato in secondo piano. Un concerto pubblico opera allo stesso modo con i brani musicali”. Si coglie il punto, ma anche, forse, si vuol dire che Rosen, nel riferirsi a 'valori puramente estetici', suggerisce una gerarchia di valori estetici, nella quale le considerazioni intrinseche, non relazionali o puramente formali sono di importanza critica primaria, e le considerazioni relazionali, comparative, contestuali e interconnesse al linguaggio sono meramente secondarie. Se le osservazioni wittgensteiniane che abbiamo considerato conducono nella giusta direzione, anche questa distinzione viene messa in discussione, proprio perché la stessa possibilità di descrivere il contenuto dell'opera musicale senza tali considerazioni relazionali era già stata messa in questione. E si può davvero aggiungere che *alcuni* concerti pubblici fanno ciò che Rosen descrive: la sua osservazione mette in luce il considerevole valore estetico dei concerti, o delle rassegne concertistiche, i quali, come un certo tipo di curatela, collocano le opere musicali in un'ambientazione complessa, che pone in evidenza delle relazioni (*relation-displaying setting*).¹²

La lezione che si può ricavare, a mio avviso, da questa osservazione di Hagberg è che anche le qualità 'puramente estetiche' – intendendo il termine 'puramente' non in senso letterale ma in relazione a un determinato gioco linguistico ed evitando inoltre di attribuire a esso un'accezione positiva o negativa, appellandosi a una sorta di gerarchia di valori estetici – richiedono “un'ambientazione complessa, che mette in evidenza delle relazioni”.

12 Hagberg, comunicazione privata.

Si pensi, a tale proposito, alle riflessioni che può suscitare l'accostamento, in un programma di un concerto, della forma sonata moderna con lo stile galante. Come già visto, l'espressività non è assolutamente un valore che viene perso nel passaggio da uno stile all'altro; piuttosto, ciò che un tale confronto porta alla luce è la rinnovata passione per l'intreccio formale che caratterizza la forma sonata moderna. Questo esempio aiuta a capire come il formalismo, per essere plausibile, non richieda la negazione degli aspetti espressivi della musica; piuttosto, ciò che il formalismo propone è di porre, per un momento, tali aspetti in secondo piano, a favore di una prospettiva più tecnica. Non si tratta, quindi, di prospettive antitetiche, ma di diversi punti di vista che convivono nella varietà, vivacità e flessibilità della nostra esperienza con le opere d'arte.

A conclusione delle presenti riflessioni, si consideri un ultimo confronto. Nel 1920 Erik Satie compose una *suite* per pianoforte a quattro mani con un titolo bizzarro, *La belle excentrique*, suddivisa in quattro pezzi brevi. Il terzo di questi, *Valse du mysterieux baiser dans l'oeil*, è un valzer costituito da tre parti: una prima parte in cui compare un primo tema, una seconda parte che ricorda un inciso o un intermezzo e una terza parte in cui viene ripreso il tema principale della prima parte. Com'è nello stile di Satie, spesso ironico e irriverente, le prime due sezioni del brano hanno in comune, con la forma del valzer, solamente il tempo in tre quarti: a parte questo, sin dalla prima battuta gli accenti ritmici sono completamente diversi rispetto al valzer, collocati sul movimento in levare della battuta; la struttura armonica non ricalca quella tradizionale, presentando, specialmente nel basso del primo stacco tematico, una successione di ottave anziché l'accordo nei suoi rivolti; per non parlare dello spirito leggero, gioioso o malinconico che sia, che solitamente caratterizza questo genere ma che in queste pagine manca del tutto. È chiaro, allora, che l'opera appare come una messa in discussione della forma del valzer più che una sua esaltazione. La parte centrale del brano, tuttavia, coglie di sorpresa l'ascoltatore, perché si presenta, al contrario, come un esempio perfetto del genere: l'accento è posto sul movimento in battere di ogni battuta, nel quale è collocata, nel basso, la nota fondamentale

dell'accordo, e il levare di ciascuna battuta è opportunamente sottolineato dal fraseggio della linea melodica, la quale ha un carattere estremamente cantabile; lo spirito è semplice, spensierato. In apertura della sezione compare, però, l'indicazione “molto esagerato (*très exagéré*)”. In che senso deve essere interpretata questa indicazione? Deve essere esasperata la velocità di esecuzione del brano? O devono essere enfatizzate le dinamiche? Forse, a dover essere esagerato è lo spirito stesso del valzer: la sua leggerezza e il suo carattere, a volte, sentimentale, richiamando così implicitamente anche la funzione sociale che questo genere rivestiva a fine Ottocento – musica per la danza e per l'intrattenimento – e lo stesso ambiente viennese, in cui esso ha avuto successo, o la classe sociale che ne fruiva. La parte centrale del *Valse* assume, così, la connotazione di una vera e propria caricatura di un certo ambiente, di un'epoca e di certi valori e il contrasto con la prima e l'ultima sezione, che invece propongono una versione snaturata di questo genere musicale, non fanno che esaltarne il carattere di parodia. In altri termini, il valzer è, qui, veicolo di una visione del mondo, pur trattandosi, dopo tutto, di un'opera di musica puramente strumentale – se si concorda sul fatto che il titolo è talmente stravagante da non suggerire alcuna rappresentazione determinata.

Si confronti, ora, il brano di Satie con la sonata per pianoforte op. 110 di Beethoven. Nelle opere della sua tarda produzione sonatistica, il genere della forma sonata viene rielaborato e interpretato in chiavi nuove, in un processo di allontanamento e superamento della forma sonata degli anni precedenti. In una delle sezioni centrali della sonata, dopo un paio di battute lasciate unicamente al basso, Beethoven introduce una fuga a tre voci, la quale, sfumandosi in un arpeggio, lascia poi spazio a una sezione dal carattere più libero e cantabile ('arioso'); il soggetto della fuga verrà poi ripreso verso la conclusione della sonata. Ora, al pari del valzer, anche il genere della fuga ha caratterizzato alcune epoche storiche ed è stato l'emblema di un certo ambiente e di una certa classe sociale. Si pensi, a titolo di esempio, alle grandi fughe per organo scritte da Bach tra Seicento e Settecento, o ai fugati che il compositore di Lipsia inseriva nei cori

delle cantate o delle messe. Eppure Beethoven, introducendo una fuga in una delle sue sonate, non intende richiamarsi alla cultura cristiana protestante, né ai valori che accompagnavano l'attività di un maestro di cappella nel Seicento. Ciò che egli intende fare, invece, è esplorare una forma o, meglio, l'incontro di due diverse forme – la forma sonata e la fuga – in termini 'puramente musicali'. La fuga dell'opera 110 di Beethoven è, da questo punto di vista, differente dal valzer della *Belle excentrique* di Satie. Con il suo valzer *très exagéré*, il compositore francese vuole parlarci del mondo; con l'introduzione della fuga, Beethoven vuole parlarci, nel mondo, della musica.

Bibliografia

Opere di Ludwig Wittgenstein

- BBB *Das Blaue und Das Braune Buch*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Libro blu e Libro marrone*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino, 1983).
- BPP *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di R. De Monticelli, Adelphi, Milano, 1990).
- BÜF *Bemerkungen über die Farben*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino, 2000).
- LC *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. by C. Barrett, Blackwell, Oxford, 1966 (L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 1967¹⁰).
- PU *Philosophische Untersuchungen*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino, 1999).
- TB *Tagebücher 1914-1916*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino, 2009, pp. 127-239).
- TLP *Tractatus logico-philosophicus*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G.

- Conte, Einaudi, Torino, 2009, pp. 21-109).
- VB *Vermischte Bemerkungen*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 1980⁶).
- WK L. Wittgenstein und R. Koder, *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel*, hrsg. von M. Alber, B. McGuinness und M. Seekircher, Haymon, Innsbruck, 2000.
- Z *Zettel*, in *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984 (L. Wittgenstein, *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino, 1986).

Altri testi

- Alber, M. 2000, "Josef Labor und die Musik in der Wittgenstein-Familie" in L. Wittgenstein und R. Koder, *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein - Rudolf Koder: Briefwechsel*, hrsg. von M. Alber, B. McGuinness und M. Seekircher, Haymon, Innsbruck, pp. 121-137.
- Alperson, P. 2004, "The Philosophy of Music. Formalism and Beyond", in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. by P. Kivy, Blackwell Publishing, Oxford, pp. 254-275.
- Appelqvist, H. 2005, "Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication", *Philosophy*, vol. 80, n. 4, pp. 513-529.
- Austin, J. L. 1962, *Sense and Sensibilia*, Oxford University Press, Oxford.
- Bertinetto, A. 2012, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*,

Mondadori, Milano.

- Bowie, A. 2009, “Romanticism and Music”, in N. Saul (ed.), *The Cambridge Companion to German Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 243-255.
- Cantillo, C. 1987, “La musica nell'estetica hegeliana”, *Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche*, vol. XCVIII, Giannini Editore, Napoli, pp. 105-137.
- Dahlhaus, C., 1967, “Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff”, *Die Musikforschung*, Bd. 20, pp. 145-153.
- Dahlhaus, C. 1988a, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze.
- Dahlhaus, C. 1988b, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber.
- Dahlhaus, C. 2009, *L'estetica della musica*, Astrolabio, Roma.
- Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. 1988, *Che cos'è la musica*, Il Mulino, Bologna.
- D'Angelo, P. 1997, *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna.
- Davies, S. 2003, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Desideri, F. 2008, “Affinità del comprendere. Wittgenstein su musica e linguaggio”, in C. Tatasciore (a cura di), *Filosofia e musica*, Mondadori, Milano.
- Di Benedetto, R. 1991, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*,

EDT, Torino.

- Distaso, L. 2007, “Presentazione”, in E. Hanslick, *Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo, 2007.
- Eggers, K. 2011, *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Verlag Karl Alber, Freiburg/Muenchen.
- Fubini, E. 1995, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna.
- Fubini, E. 2001, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
- Gaiger, J. 2008, *Aesthetics and Painting*, Continuum, London.
- Giordanetti, P. 2001, *Kant e la musica*, edizione digitale, Spazio Filosofico, <http://www.lettere.unimi.it/dodeca/giordanetti/coperti.htm>
- Glock, H.-J. 1996, *A Wittgenstein Dictionary*, Blackwell, Oxford.
- Goehr, L. 2005, “Philosophical Exercises in Repetition. On Music, Humor, and Exile in Wittgenstein and Adorno”, in *Music and the Aesthetics of Modernity*, K. Berger, A. Newcomb (eds.), Harvard University Press, Cambridge.
- Goldfarb, W. 1992, “Wittgenstein on Understanding”, in *The Wittgenstein Legacy, Midwest Studies in Philosophy*, vol. XVII, P. A. French, T. E. Uehling and H. K. Wettstein (eds.), Notre Dame (Indiana), pp. 109-122.
- Goldie P. 2000, *The Emotions. A Philosophical Exploration*, Clarendon Press, Oxford.
- Hagberg, G. L. 1995, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and*

Aesthetic Theory, Cornell University Press, Ithaca and London.

- Hagberg, G. L. 2002, “The Institutional Theory of Art. Theory and Antitheory”, in *A Companion to Art Theory*, P. Smith, C. Wilde (eds.), Blackwell, pp. 487-504.
- Hagberg, G. L. 2008a (Fall), “Wittgenstein's Aesthetics”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, E. N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/wittgenstein-aesthetics/>>.
- Hagberg, G. L. 2008b, *Describing Ourselves. Wittgenstein and Autobiographical Consciousness*, Clarendon Press, Oxford.
- Hagberg, G. L. 2011, “Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, Linguistic Meaning and Music”, in *Paragraph*, vol 34, n. 3, pp. 388-405.
- Hamilton, A. 2007, *Aesthetics and Music*, Continuum, London.
- Hanslick, E. 2007, *Il Bello musicale. Un contributo alla revisione dell'estetica della musica*, Aesthetica edizioni, Palermo.
- Hanslick, E. 1980, *Das Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- Hegel, G. W. F. 1997, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino.
- Hoffmann, E.T.A. 1985, *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, Discanto, Fiesole.
- Janik, A. e Toulmin, S. 1975, *La grande Vienna*, Garzanti, Milano.
- Kaduri, Y. 2006, "Wittgenstein and Haydn on Understanding Music",

Contemporary Aesthetics, n. 4, pp. 1-11.

- Kant, I. 2004⁴, *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. a cura di L. Amoroso, BUR, Milano.
- Kivy, P. 1989, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions. Including the Complete Text of the Corded Shell*, Temple University Press, Philadelphia.
- Kivy, P. 1990, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Kivy, P. 2006, “Critical Study: Deeper than Emotion”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 46, n. 3, pp. 304-311.
- Kivy, P. 2007, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino.
- Kivy, P. 2009, *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Clarendon Press, Oxford.
- Krumhansl, C. 1997, “An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology”, *Canadian Journal of Experimental Psychology*, vol. 51, 1997, n. 4, pp. 336-352.
- Lessing, G. E. 2000, *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, ed. it. a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo.
- Levinson, J. 1990, *Music, Arts, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca.
- Lewis, P. B. 1977, “Wittgenstein on Words and Music”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 17, n. 2.

- Lewis, P. B. (ed.) 2004, *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate.
- Maffei, L., Fiorentini, A. 1995, *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna.
- Matravers, D. 2003, *Art and Emotion*, Clarendon Press, Oxford.
- Mazzoni, A. 2010, *Il gioco delle forme sonore. Studi su Kant, Hanslick, Nietzsche e Stravinskij*, Mimesis, Milano-Udine.
- McGinn, M. 1997, *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, Routledge, London and New York.
- McGuinness, B. 1990, *Wittgenstein. Il giovane Ludwig (1889-1921)*, Il Saggiatore, Milano.
- McGuinness, B. 2008, “Presentazione”, in P. Niro, *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Migliaccio, C. 2009, *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET, Torino.
- Monk, R. 1991, *Ludwig Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, Milano.
- Mulhall, S. 1990, *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, Routledge, London and New York.
- Müller, E. 2003, in Barck *et al.*, *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, Metzler, Stuttgart-Weimar.
- Niro, P. 2008, *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche*

e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- Nussbaum, M. 2004, *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- Pestelli, G. 1991, *L'età di Mozart e Beethoven*, EDT, Torino.
- Pryer, A. 2007, “Re-Reading Hanslick: Musical Performance and 'The Music Itself'”, <http://eprints.gold.ac.uk/109/>.
- Robinson, J. 2005, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Rostagno, A. 2007, *Kreiseriana di Robert Schumann*, L'Epos, Palermo.
- Rothfarb, L. 2011, “Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism”, *Journal of Music Theory*, vol. 55, n. 2, Fall.
- Sacchi, E. 2005, *Pensieri e rappresentazioni. Frege e il cognitivismo contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Sallis, J. 2011, “Soundings: Hegel on Music”, in S. Houlgate, M. Baur (eds.), *A Companion to Hegel*, Wiley-Blackwell.
- Schopenhauer A. 2006, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. a cura di S. Giametta, Bompiani, Milano.
- Schroeder, S. 2006, *Wittgenstein. The Way Out of the Fly Bottle*, Polity, Cambridge.
- Scruton, R. 1994, *The Aesthetics of Musics*, Oxford University Press, Oxford.
- Scruton, R. 2001², “Programme Music”, in *The New Grove Dictionary of*

Music and Musicians, S. Sadie (ed.), Macmillan, London.

- Scruton, R. 2004, “Wittgenstein and the Understanding of Music”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, n. 1.
- Soles, D. 1998, “Understanding Music as Wittgenstein Does”, *Southwest Philosophy Review*, vol. 14, n. 2, pp. 97-114.
- Szabados, B. 2004, “Wittgenstein the Musical. Notes toward an Appreciation”, *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/wittgenstein/szabados.htm.
- Szabados, B. 2006, “Wittgenstein and Musical Formalism”, in *Philosophy*, vol. 81, n. 4, pp. 649-658.
- Szabados, B. 2007, “Wittgenstein Listens to Mahler: How to Do Philosophy and Compose Music in the Breakdown of Tradition?”, *Dialogue - Canadian Philosophical Association*, vol. 46, n. 1, pp. 91-113.
- Tedeschini Lalli, M. 1993, *Vom Musikalisch-Schönen di Eduard Hanslick dalla prima alla nona edizione*, Passigli, Firenze.
- Tomasi, G. 2006, *Ineffabilità. Logica, etica, senso del mondo nel Tractatus di Wittgenstein*, ETS, Pisa.
- Wackenroder, W. H. 1993, *Scritti di poesia e di estetica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Worth, S. 1997, “Wittgenstein's Musical Understanding”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 37, n. 2.
- Young, J. 2005, *Schopenhauer*, Routledge, London and New York.

- Zangwill, N. 2001, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca.
- Zangwill, N. 2004, “Against Emotion. Hanslick Was Right About Music”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, n. 1.
- Zangwill, N. 2009², *Formalism*, in *A Companion to Aesthetics*, S. Davies *et al.* (eds.), Wiley-Blackwell.