

AII  
576

Il volume raccoglie le relazioni presentate al seminario “Filosofia della musica e filosofia nella musica” organizzato dalla sezione di Torino e Vercelli della Società Filosofica Italiana e tenutosi a Mondovì presso l’*Accademia Montis Regalis* dal primo al 3 maggio 2009.

# FILOSOFIA DELLA MUSICA E FILOSOFIA NELLA MUSICA

*a cura di*  
Claudio Ciancio



Copyright © MMX  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

isbn 978-88-548-3732-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2010

## Indice

- 7 *Introduzione*  
Marco Ravera
- 15 *Cratylus in musica*  
Una prospettiva sul rapporto natura–convenzione  
*Ezio Gamba*
- 59 *Note, numeri, dèi*  
Cenni sulla numerologia musicale  
*Marco Saveriano*
- 77 *Fenomenologia, ermeneutica, musicologia*  
*Claudio Tarditi*
- 99 *L'altro, la musica e il dono*  
*Leslie Cameron–Curry*



## Introduzione

Filosofia e musica. Che significa questo “e”? La mente corre subito alla “filosofia della musica”, come riflessione filosofica sui *contenuti* della musica (il che è già una precisa scelta di campo), o, anche, alle problematiche relative al significato sociologico della musica, alla sua funzione sociale “progressiva” o “regressiva” (Adorno) o, ancora, ai diversi “sistemi di estetica” (a partire da Hegel, il quale invero, pur vivendo nell’epoca della più grande fioritura della musica europea e, segnatamente, mitteleuropea, ne ha, come è noto, una visione ben angusta) che ne esaminano il rapporto con le altre arti, e così via. Come scrive Carlo Tatasciore nella sua *Prefazione* al prezioso volume *Filosofia e musica* che contiene gli Atti del convegno di Chieti su tale tema svoltosi nel febbraio 2008,<sup>1</sup> si tratta dei «tradizionali schemi intellettualistici, che hanno per lo più trattato la musica come un “oggetto” filosofico al pari di altri». E non invece di una “filosofia della musica” dove — scrive ancora Tatasciore — «il genitivo tende a diventare soggettivo», donde la “filosofia dell’ascolto”, la “filosofia del suono”, del “nesso fra musica e speranza” (si pensi a Bloch) che i saggi contenuti nel volume citato si sforzano coerentemente di svolgere.

In questo seminario il nostro intento è stato quello di porci ancor più radicalmente su questa via dell’abbandono dei “tradizionali schemi intellettualistici”, che fanno della musica un semplice “oggetto” fra gli altri — fors’anche un oggetto privilegiato per la sua particolare ca-

1. *Filosofia e musica*, a cura di Carlo Tatasciore, Milano, Bruno Mondadori, 2008. I riferimenti sono relativi a p. 1.

rica rivelativa, ma pur sempre un “oggetto” — dell’indagine filosofica. Abbiamo cioè tentato di declinare diversamente quell’*e*, nello sforzo di saggiare alcuni percorsi possibili della filosofia *nella* musica.

A questo punto, però, è necessaria una precisazione. Di primo acchito, infatti, parlare di “filosofia *nella* musica” sembrerebbe riproporre lo schema *contenutistico*, secondo il quale — a torto o a ragione — la musica come tale veicolerebbe (o avrebbe la funzione di veicolare) dei contenuti concettuali che sarebbe compito del compositore tradurre in suoni, col che la musica diventerebbe un linguaggio, uno fra i tanti e alternativo (o magari più fecondo) rispetto ad altri linguaggi, per esprimere contenuti di pensiero che, comunque, hanno una loro consistenza autonoma, una scaturigine eminentemente concettuale e dunque filosofica, che nella musica troverebbe una sua “espressione”. È anche questa una visione che ha avuto una sua storia, e anche una grande storia — dagli scritti teorici di Wagner sul *Wort–Ton–Drama* alla poetica mahleriana della sinfonia come “mondo” —, ma che non a caso (e penso che su questo si dovrebbe riflettere) si sviluppa tumultuosamente là dove la musica perde l’immediatezza per così dire “artigianale” di uno Haydn o di un Mozart (o ancora di uno Schubert) e comincia — il che, seppure a sprazzi e in modo non tematizzato, si dà già in Beethoven — a porsi il problema di se stessa, del suo ruolo, del suo spazio, della sua funzione nei confronti dei destini umani. Insomma, non avrei tema di dire che là dove la musica si *pone* quale *scopo* di esprimere dei contenuti, di veicolare un pensiero ch’essa comunque trova fuori di sé (a prescindere dal fatto che con esso si trovi in un rapporto di affinità: l’etica kantiana per Beethoven, il titanismo nichilistico di Wagner, l’*Entsagung* e l’ironia mahleriane, estrema propaggine di un romanticismo che ormai, dopo Nietzsche, ha bevuto il suo calice sino alla feccia) — ebbene, questo è già il sintomo di una crisi, di una ferita, di uno sdoppiamento, indica insomma che qualcosa “si è rotto”. Là dove la musica si *propone* dei contenuti, e teorizza l’adattamento della forma all’espressione adeguata di tali contenuti, l’originalità sorgiva del fenomeno musicale in quanto tale è già, in un certo senso, perduta.

Dunque, con l’espressione “filosofia *nella* musica” non si intende svolgere un discorso “contenutistico”, che peraltro poi ripresentereb-



be, soltanto ad un diverso livello e secondo una differente prospettiva, quei medesimi “schemi intellettualistici” che abbiamo già rifiutato respingendo il genitivo “oggettivo” di filosofia *della* musica. Piuttosto, il tentativo — non sappiamo quanto riuscito, ma comunque messo in campo — delle relazioni che seguono è quello di cercare di cogliere, sotto diversi approcci e secondo angolature differenti, nonché in civiltà musicali diversissime, quello che l’espressione “filosofia *nella* musica” dovrebbe significare una volta abbandonato lo schema contenutistico: cioè quell’intreccio germinale ed originario per cui la musica, senza porsi in alcun modo come “programma” ed anzi, se vogliamo, in modo spontaneo e proprio e solo *come musica*, e senz’essere altro che *musica*, intrattiene con il pensiero, con la filosofia, con la teologia, con le domande “fondamentali” dell’esistenza.

Giacché la musica non solo ne è capace, ma tanto più ne è capace quanto meno cessa d’esser se stessa per farsi veicolo ed espressione di qualcos’altro, di un “programma” o che altro sia: in quest’ultimo caso il pensiero da essa veicolato resta come estrinseco, richiede comunque una “spiegazione” che va al di là della pura espressione musicale; mentre nel primo caso è tutt’uno con quest’ultima, *nasce con essa* e, in fondo, non potrebbe avere altra forma per manifestarsi se non quella ov’è nato, cioè appunto la musica stessa. Sotto questo rispetto, le indagini svolte da M. Saveriano nella sua relazione sono veramente istruttive (e, se posso dirlo, per certi versi magistrali), ponendosi sul piano di una ricerca che si concentra «sulla qualità intrinseca della materia musicale per ravvisare in essa, ma solo — come dice Saveriano — “in seconda battuta”, la presenza delle simbologie numerologiche, e quindi mistiche e teologiche, che non la “guidano” dall’esterno ma sono ad essa come coesenziali, sì che “quei determinati pezzi” (si vedano i riferimenti al *Clavicembalo ben temperato*) non avrebbero potuto essere altrimenti che così come sono (mi si perdoni il linguaggio pareysoniano, peraltro adatto quant’altri mai in questo caso), cioè *insieme ed indissolubilmente* musica *pura* e teologia mistica.

Si tratta appunto, come dice Saveriano, di riscoprire il senso della musica in quanto *fenomeno parlante*, e che — aggiungerei io — dice pensieri che sono effettivamente tali, ma che non vogliono né possono esprimersi se non nella e con la forma musicale con la quale e

nella quale son nati, e la cui crescita hanno peraltro accompagnato e fecondato.

Qui s'innesta — come vedete, vado a ritroso rispetto alla scansione temporale delle relazioni, o, meglio, non ne seguo esattamente l'ordine — il tema della relazione di Claudio Tarditi, il quale s'interroga — contro Adorno, e semmai con una maggior vicinanza a Jan-kélévitch — sulla possibilità che la musica possessa *come tale* una propria fenomenalità in quanto oggetto intenzionale della coscienza, e che, seguendo questa domanda attraverso Husserl, Heidegger e le più recenti vicende della fenomenologia sino a Marion, giunge piuttosto a pensare la musica come vero e proprio *paradigma della fenomenalità*, non mero correlato intenzionale dell'Ego costituente husserliano ma *fenomeno saturo* (forse, il fenomeno saturo *per eccellenza*? — la domanda è legittima) ove veramente la filosofia *della* musica nel suo senso classico — e da noi già scartato — si rivela inadeguata perché s'impone l'abbandono di qualunque pretesa di possesso concettuale del fenomeno ch'è piuttosto fonte sovrabbondante di significati, paradosso, simbolo, musica non tanto da me ascoltata ma ch'è essa stessa ad ascoltarmi per prima, nel suo prender l'iniziativa di rendersi udibile a me richiamandomi all'ascolto. Assoluta, sorgiva ed originaria eccedenza, come mostra l'aneddoto così profondamente rivelativo su Heidegger e la *Sonata postuma in Si bemolle maggiore* di Schubert, richiamato da Tarditi in chiusura della sua relazione.

Schubert ... già, Schubert. Come scriveva Robert Schumann a proposito della Sinfonia "Grande" in Do maggiore da lui riscoperta, la fanciullezza senza tempo, l'immediatezza ritrovata, l'ordine perfetto della natura ... un ordine perfetto nella forma chiusa della sinfonia e nella limpida, trasparente ed immutabile compiutezza del sistema tonale. Appunto, il sistema tonale: quello che noi occidentali siamo abituati a considerare l'unico "secondo natura", perfettamente corrispondente all'intrinseca struttura del cosmo tutto e delle cose, regno dell'ordine incontrastato nei cui confronti la stessa "rivoluzione", prima atonale e poi dodecafonica, di Schönberg e della sua scuola (rivoluzione che invero, a ben vedere, di quell'ordine è piuttosto un'alternativa del tutto "interna") appare una rottura, una ferita, una crisi alla ricerca di un ordine "altro" e di una diversa conce-

zione della forma musicale. Ma è poi, quell'ordine del sistema tonale, davvero corrispondente alla "natura" in quanto tale, o non piuttosto relativo a una determinata concezione della natura (e della ragione), quella dell'uomo occidentale e — se mi è concesso dirlo, poiché ho tentato per parte mia di sondare questo problema in altra sede<sup>2</sup> — della sua idea "metafisica" di "sistema", e pertanto una *convenzione*, una fra le tante possibili? Insomma, le leggi della musica, almeno così come noi siamo abituati a concepirla, sono secondo natura o secondo convenzione?

È l'antico problema del *Cratilo* platonico, ripreso nella relazione di Ezio Gamba a proposito del linguaggio musicale. Qui l'analisi direi quasi "spietata" della costitutiva impossibilità del sistema temperato a chiudersi su se stesso come un cerchio (supportata da indagini di teoria musicale assai raffinate che, seppur non immediatamente comprensibili per chi non abbia una pur minima infarinatura teorica, vengono da Gamba illustrate con estrema chiarezza), mostra il carattere assolutamente illusorio di tale "naturalità" e conclusività (ch'è poi del tutto corrispondente al perenne fallimento dell'idea occidentale di una "totalità" in sé chiusa ed autonoma) e quindi la presenza, in esso, di un'irriducibile "marginalità", qualcosa come una "ferita" che mette in crisi quel delirio d'autosufficienza "naturale" e che, pertanto, lo obbliga a considerarsi *un* linguaggio *fra* i linguaggi musicali possibili, e così ad aprirsi alla contaminazione. La vera "crisi" di quel sistema, che si pretendeva assoluto ed onnicomprensivo, e che dunque si faceva latore di una vera e propria istanza "metafisica", sta forse qui, nell'evidenza per così dire "matematica" della sua costitutiva incompatibilità e dell'impossibile chiusura: un che di spaesante e di liberante ad un tempo, e forse presagito da Gustav Mahler — l'ultimo disperato aedo della forma compiuta, che però in lui si dilata all'infinito, e della tonalità, che però in lui conosce i prodromi della sua disgregazione — quando vergava i suoi angosciati *Leb' wohl* sui fogli dell'incompiuta *Decima Sinfonia*.

2. Mi sia concesso, a questo proposito, rimandare al mio *Totalità e tonalità. Pensieri su atonalità e dodecafonia nella "fine della metafisica"*, in "Hermeneutica" (2005), pp. 139-152.

In un mondo solo apparentemente tutt'altro, ma in realtà unito alla *crisi* di cui ho parlato da fili sottili ed impercettibili, veniamo proiettati dall'ultima relazione, quella di Leslie Cameron-Curry. Siamo qui veramente in un mondo lacerato, disgregato, del tutto "di confine", quello musicato e cantato dai Pink Floyd. Un mondo dove le relazioni interpersonali sono bloccate, dove dominano l'angoscia e la frattura; dove, come dice la Nussbaum in un passo opportunamente riportato da Cameron, «la musica ha spesso a che fare con i materiali emotivi amorfi, arcaici ed estremamente potenti dell'infanzia», che ci si ripresentano — aggiunge Cameron — alla fine, quando ormai le altre strade sono state bloccate o si sono rivelate impraticabili. La mescolanza del parlato e dell'urlo al canto, le risonanze per così dire "fisiologiche" della loro musica, la presenza esplicita della follia, il frammentarsi delle condizioni emotive fra le più dolci emozioni infantili e l'allucinazione psichedelica... tutto questo parla di un mondo frantumato, perennemente in bilico fra la volontà di aprirsi all'altro e l'impossibilità di comunicare (Binswanger), fra l'indifferenza e la solitudine e un pur sempre immanente anelito a una *salvezza* in una domanda che resta sempre senza risposta. Il "muro" — metafora ricorrente nelle canzoni dei Pink Floyd — «che spacca in due il mondo rendendo impossibile la visione dell'altro», pur in una disperata e lancinante tensione all'alterità.

Cifra della disgregazione, dunque, cifra di un mondo irrimediabilmente lacerato. Ma di un mondo in cui, forse, la salvezza è ancora possibile, e proprio attraverso la musica. E che la salvezza sia possibile nell'estrema disgregazione, e proprio attraverso la musica e in nome della musica, è cosa che a parer mio può attestare un piccolo episodio autobiografico, che mi consentirete di raccontare in chiusura.

Io vado spesso a Vienna, in questa città meravigliosa che trasuda musica da ogni parte, e dove tutto parla di musica. Ora, quando sono a Vienna non manco mai di recarmi al Cimitero Centrale (che poi è del tutto fuori città: non l'ho mai capito ...) per rendere omaggio alla tomba di Beethoven. Questa si trova in un luogo appartato e molto suggestivo, che invita alla meditazione. Una siepe a semicerchio delimita uno spazio, in fondo al quale si trova un piccolo cippo, molto semplice, recante solo il disegno di un'arpa, che simboleggia

la musica, e il nome del compositore. Null'altro. Anche Brahms e Schubert si trovano nelle vicinanze, e così v'è un monumento vuoto per Mozart (la cui salma, com'è noto, è andata perduta), ma lì non si può evitare di sentirsi in presenza del solo Beethoven, tanto quel piccolo cippo in posizione centrale domina la scena e cattura lo sguardo. Ora, l'ultima volta che mi ci recai, mentre sostavo in silenziosa meditazione, avvertii una presenza strana accanto a me. Voltandomi, vidi alla mia destra un giovane, dall'aspetto senz'altro poco raccomandabile e tale, lo confesso, da incutere timore. Abbigliamento trasandato e sporco, capelli lunghi a coda di cavallo, carnagione giallognola e occhi infossati e un po' allucinati, orecchini per ogni dove. Un perfetto tipo da Centri Sociali. Da tutto il suo aspetto si vedeva chiaramente che la droga percorreva (o, almeno, aveva percorso) le sue vene, e insomma non era precisamente il tipo di persona che si gradisce avere accanto in un luogo appartato e solitario. Pensai che nell'ipotesi migliore fosse lì per chiedermi del denaro, o nella peggiore tirasse fuori una siringa infetta per rapinarmi. Dunque, mi feci velocemente da parte, per mettere un po' di spazio fra me e quell'individuo.

Ma tutti i miei timori e le mie prevenzioni non avevano ragion d'essere. Capii anzi subito che quel giovane, con pazienza, attendeva che io gli lasciassi il posto davanti al cippo. A quel punto, vidi che aveva in mano una rosa. Avanzò piano, come se temesse di violare quello spazio sacro; poi depose la rosa ai piedi del cippo, restò un paio di minuti fermo in silenzio e quindi se ne andò, inavvertibile così com'era venuto. E quando rimasi solo, mi vennero spontanee due considerazioni. La prima, abbastanza ovvia, è che non si deve giudicare dalle apparenze; la seconda, che pur può sembrare retorica ma che in quel momento mi parve (e credo tuttora sia) profondamente vera, è che un mondo nel quale un giovane, e un giovane come "quello", porta una rosa a Beethoven, è un mondo che non ha ancora perduto ogni speranza.

Marco Ravera