

Anno III - 1999

Ultimo aggiornamento (Last updated): **30 ottobre
1999**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli in forma compressa facendo click sul simbolo
To download zip-compressed articles please click on the symbol



 Annie Bélis

[Le "nuances" nel *Trattato di Armonica* di Aristosseno di Taranto](#)

 Roberto Casati

[Considerazioni critiche sulla filosofia
del suono di Husserl](#)

Bibliografie

 Daniela Gamba

[Paul Klee e la musica](#)

 Matilde Battistini

[Riflessioni su Vasilij Kandinskij e la musica](#)

Bibliografie

 Matilde Battistini

[Kandinskij e la musica](#)

 Daniela Gamba

[Fare pittorico ed essere musicale nell'opera di Paul Klee](#)

 Azio Corgi

[Da *L'Italiana in Algeri* a.... *Isabella*](#)

 Emanuele Ferrari

[Recensione a *Canone infinito* di Loris Azzaroni
\(Clueb, Bologna 1997\)](#)

 Dante Tanzi

[Linguaggi compositivi
e innovazione tecnologica fra scienza e arte](#)

[Ritorna alla testata / Home](#)

[Libro dei Visitatori](#)



De Musica



[Guest Book](#)



Annie Bélis

Le "nuances" nel Trattato di armonica di Aristosseno di Taranto

A. Bélis, *Les "nuances" dans le traité d'Harmonique d'Aristoxène de Tarente*

"Revue des Etudes grecques", 95, 1982, 54-73"

Traduzione di Matilde Battistini



Introduzione

Le *Chroai* o *Chroiai* sono, nella teoria armonica greca, le diverse varianti che ogni genere ammette per la posizione delle due note interne mobili del tetracordo: la *lichanos* e la *parhypate*. I musicografi ammettono tre generi (enarmonico, cromatico e diatonico) e, in generale, sei "nuances" o, se si vuole tradurre con più esattezza il termine greco, sei "colorazioni"[1]. Aristosseno di Taranto, autore del più antico *Trattato d'armonia* che ci sia pervenuto in buono stato, è anche il primo ad aver introdotto in musica la nozione di genere (*génos*) e il primo ad averne fissato le specie[2]: le colorazioni. È noto che Aristosseno costruisce un sistema musicale i cui principi e il cui metodo si oppongono a quelli dei Pitagorici. Ora, lo sforzo dei Pitagorici (in particolar modo di Filolao e di Archita) consisteva nella definizione dei rapporti numerici degli intervalli di quarta, di quinta, d'ottava e di tono (differenza tra la quinta e la quarta), ma non nel calcolo degli intervalli di un tetracordo di riferimento, colorazione per colorazione, genere per genere: in effetti, essi lasciavano ai musicisti empirici, a coloro che si affidavano al loro orecchio - una cura inutile, visto che non riguardava gli intervalli sopra elencati[3].

Ma il calcolo delle sfumature non è in contraddizione con le teorie dello stesso Aristosseno che rimprovera ai maestri di musica di regolarsi sugli strumenti ed ai Pitagorici di procedere per calcoli? Come definisce Aristosseno le "colorazioni"? In che cosa egli resta fedele ai suoi principi e al suo metodo nella determinazione delle sei colorazioni?

Il *Trattato d'armonia* esamina in due riprese la questione delle colorazioni dei tre generi; una prima volta, nel libro I (Meibom, 21.32) sotto la denominazione di τὰς τῶν γενῶν διαφοράς [differenze dei generi], la seconda volta nel libro II, διαίρεσις τετραχόρδου [divisione del tetracordo] (Meibom, 46.20). Perché ritornare due volte sullo stesso soggetto? Si tratta di una ripetizione pura e semplice, o è il metodo espositivo che si rinnova?

I

Prima esposizione (Meib. 21.32-27.14)

I commentatori non hanno l'abitudine di considerare questo lungo testo nella sua interezza, ma si limitano

solamente al particolare delle "colorazioni" (Meib. 24.15-26.14). Ora, sembra indispensabile comprendere sino in fondo il percorso d'insieme che conduce Aristosseno al suo calcolo, così come alle conclusioni che ne trae; in breve, avere una visione generale delle sue dimostrazioni.

In questo libro I, egli cerca di determinare "da dove ed in che modo nascano le differenze di genere",^[4]. Per prima cosa egli constata che il primo degli intervalli consonanti comprende quattro suoni in cui i suoni mobili e i suoni fissi sono in ugual numero, qualunque sia il genere. Egli sceglie di prendere per tetracordo di riferimento quello che va dalla *mese* all'*hypate*.

Perché questa scelta? Aristosseno apre qui una breve parentesi per giustificarla: tra tutti i tetracordi, questo è il più conosciuto da tutti coloro che si occupano di musica; come tale, è indispensabile (*anankaion*) osservare in che modo esso sia toccato dalle differenze di genere. Servirà quindi da paradigma. Per il momento, lo si constata, Aristosseno non si propone altro che di procedere attraverso una sorta di processo induttivo, fondato sulle osservazioni fatte a partire da un esempio particolare. Tuttavia, egli subito afferma di vedere negli spostamenti della *lichanos* e della *parhypate* "la causa dei generi" :

αἱ τῶν κινεῖσθαι περὶ κρότων φθόγγων ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις αἰτίαι εἰσι
τῆς τῶν γενῶν διαφορᾶς

[Il tendere e l'allentare le note naturalmente mobili sono causa delle variazioni dei generi]^[5].

Egli è il primo musicista ad attribuire una "causa" ai generi e a identificarla: si tratta per lui di un fatto evidente, che non ha bisogno di essere argomentato e che è sufficiente riconoscere (*faneron*).

Ora che i principi generali sono posti, la dimostrazione può cominciare. E immediatamente, essa si situa nel cuore del sistema di Aristosseno: per determinare le colorazioni, si procederà definendo il luogo (*topos*) delle note mobili^[6], cioè assegnando dei limiti alle "tensioni e agli allentamenti", che sono le due forme del movimento subito dai due gradi interni del tetracordo.

Per cominciare, il luogo della *lichanos*: esso è contenuto nei limiti di un intervallo di un tono (Aristosseno si riferisce qui alla definizione di tono, dato nel paragrafo precedente lo studio dei generi). Segue la spiegazione: la *lichanos* non può allontanarsi dalla *mese* per meno di un tono né per più di due toni. Conformemente al procedimento induttivo, al quale Aristosseno invitava il suo pubblico più colto, egli si richiama all'esperienza dei musicisti per far loro ammettere la *lichanos* ditonica, e promette loro una dimostrazione ulteriore^[7]. Di passaggio, egli attacca fortemente le perversioni della musica del suo tempo, che assimila al genere cromatico delle combinazioni, le quali non sono adeguate né alla struttura né alla natura della musica: si vede qui che ad Aristosseno preme di non uscire dal ruolo di teorico dei generi, e di criticare quei musicisti che snaturano la melopea introducendovi l'anarchia, la quale non può costituire l'oggetto delle leggi armoniche.

Viene poi il luogo della *parhypate* (Meibom 23.24). Esso si estende su un *diesis elachiste*, cioè un quarto di tono: la *parhypate* non può avvicinarsi all'*hypate* più di un *diesis*, né allontanarsene più di un semitono. Qui entrano in gioco due nozioni peculiari al sistema di Aristosseno, tramite le quali egli si oppone alle teorie dei suoi predecessori: per prima cosa, l'affermazione che il tono sia divisibile in due parti uguali, e Aristosseno è certo il primo a introdurre in musica l'espressione: la metà del semitono (*to emisu emiseos*

tonou)(Meib. 23.29); inoltre il concetto di *sunaphe*: quando si parla di note mobili e dunque dei loro spostamenti, e nel caso in cui queste note siano vicine, allora accade, come in questo caso, che i loro luoghi abbiano in comune uno stesso limite: questo limite sarà, dice Aristosseno, quello della *lichanos* più bassa e della *parhypate* più alta. Tutta la dimostrazione è condotta in funzione delle acquisizioni precedenti: distinzione dei suoni fissi e dei suoni mobili, divisioni del tono. È noto che i Pitagorici non ammettevano che il tono fosse divisibile in due parti eguali, perché il rapporto 9/8, che si ottiene sottraendo una quarta da una quinta, "non ha metà"[8]: in effetti, il semitono giusto sarebbe la radice quadrata di 9/8, in modo che, moltiplicata per se stessa, essa dia il rapporto 9/8 che definisce il tono intero. D'altra parte, come indicato nel piano del suo preambolo (Meib. 4.26-32), Aristosseno definisce innanzitutto gli spostamenti dei gradi mobili, che sono la causa dei generi, e l'estensione del loro luogo, prima di analizzare i generi e le colorazioni che ne sono la realizzazione[9]. Si noterà che Aristosseno non pretende di procedere dimostrativamente in questo primo libro: è per questo motivo che egli scrive, a ogni tappa della sua esposizione: "*Questo dunque si ammetta...*" (Meib. 22.13); "*...sia dato così*" (Meib. 23.25); "*Si stabilisca che...*"(Meib. 24.3): così facendo, egli agisce in conformità con il metodo progressivo che si è dato, il quale parte da un esame generale (*katholou*) dei fatti, che ricevono delle definizioni sommarie, fino alla dimostrazione delle leggi armoniche, una volta ridefiniti e distinti i fatti con precisione[10]. L'esposizione che noi leggiamo nel libro I illustra esemplarmente questo principio metodologico mettendo in gioco le nozioni che maggiormente scuotono le teorie dei Pitagorici.

Con prudenza, prima di iniziare l'esposizione delle differenti sfumature, Aristosseno precisa che dirà più tardi se "la quarta è misurata da uno degli intervalli più piccoli, oppure se essa non è commensurabile ad alcuno"[11], ed aggiunge: "dal momento che è evidente che essa consta di due toni e mezzo, assumiamo che tale debba essere la sua estensione"[12]. Senza far polemica, Aristosseno afferma qui qualcosa che scandalizza i suoi avversari: che la differenza tra la quarta e il ditono sia un semitono, sia una evidenza, cioè una evidenza per l'orecchio; laddove i Pitagorici elaborano calcoli per determinare l'estensione che deve avere il resto della quarta (dal nome eloquente di *limma*), Aristosseno fa il contrario: egli si regola sull'evidenza dell'orecchio e respinge tutte le teorie che non si accordano ad essa[13].

Ultimo preliminare prima della determinazione delle colorazioni: la definizione di *pycnon*: "il complesso di due intervalli la somma dei quali forma un intervallo più piccolo dell'intervallo restante della quarta"[14]; da qui questo termine che esprime a meraviglia l'idea del restringimento degli intervalli all'interno del tetracordo.

La determinazione delle sei sfumature viene condotta in tre momenti;

1. estensione dei *pycnon* a partire dalla posizione della *lichanos*: senza analizzare in dettaglio le posizioni rispettive della *lichanos* e della *parhypate*, Aristosseno esamina solamente ogni colorazione per determinare se essa possiede un *pycnon* o no (Meib. 24.15-25.11);
2. calcolo comparato in parti di tono degli scarti che separano le *lichanoi* nelle diverse sfumature (Meib. 25.11-26.9);
3. luoghi delle *lichanoi* (Meib. 26.9-14)

1. I commentatori non hanno detto nulla a proposito delle strane incoerenze di questi testi: le classificazioni non concordano all'interno dei due primi paragrafi; nel momento in cui Aristosseno si prende cura di numerare le sfumature che egli si accinge successivamente a studiare, le sue due esposizioni divergono:

	Posizione testo: Meib. 24.16-31		Posizione testo: 24.31-25.11
1-2	<p>τὸ ἐλάχιστον πυκνόν: ἐκ δύο διέσεων ἐναρμονίων καὶ χρωματικῶν ἐλαχίστων</p> <p>[il più piccolo pycnon: di due minime diesis, enarmoniche o cromatiche]</p> <p>λιχανοὶ ἢ μὲν ἀρμονίας ἢ δὲ χρώματος [Le lichanoi, quella dell'armonia, quella del colore]</p>	I-II	<p>αἱ τὰ δύο πρῶτα (...) πυκνὰ ὀρίζουσαι λιχανοὶ εἴρηται</p> <p>[Le lichanoi che delimitano i due primi pycnon sono state già nominate]</p>
3	<p>τρίτον πυκνόν: ...</p> <p>[Il terzo pycnon...]</p>	III	<p>ἡ δὲ τρίτον πυκνόν ὀρίζουσα λιχανὸς χρωματικὴ (...) καλεῖται δὲ τὸ χρῶμα ἐν ᾧ ἐστὶν ἡμιόλιον</p> <p>[la lychanos che limita il terzo pycnon ed genere cromatico, al quale appartiene, è detto cromatico emiolico]</p>
4	<p>τέταρτον πύκνον: τονιᾶϊον</p> <p>[un quarto pycnon: tonico]</p>	IV	<p>τὸ τέταρτον πύκνον: ... χρῶμα τονιᾶϊον</p> <p>[la lichanos che limita il quarto pycnon è cromatico, ed il genere cromatico, al quale appartiene, è detto cromatico tonico]</p>
5	<p>πέμπτον <σύστημα>: τὸ ἐξ ἡμιτονίου καὶ ἡμιόλιου διαστήματος</p> <p>[Quinta scala: quella formata da un semitono e da una volta e mezza un semitono]</p>	V	<p>πέμπτον <σύστημα>: βαρυτάτη διάτονος (λιχανὸς)</p> <p>[La lichanos che limita la quinta scala considerata... è la diatonica più grave]</p>
6	<p>ἕκτον <σύστημα>: τὸ ἐξ ἡμιτονίου καὶ τόνου</p> <p>[La sesta scala formata da un semitono e da un tono]</p>	VI	<p>τὸ ἕκτον σύστημα: λιχανὸς συντονωτάτη διάτονος</p> <p>[La sesta scala : la (sua) lichanos è la diatonica più alta]</p>

Come dimostra questa tavola, Aristosseno passa sotto silenzio la terza combinazione del *pycnon*: si ignora l'estensione del suo *pycnon* (colonna di sinistra); d'altra parte, sopraggiunge una inversione tra il

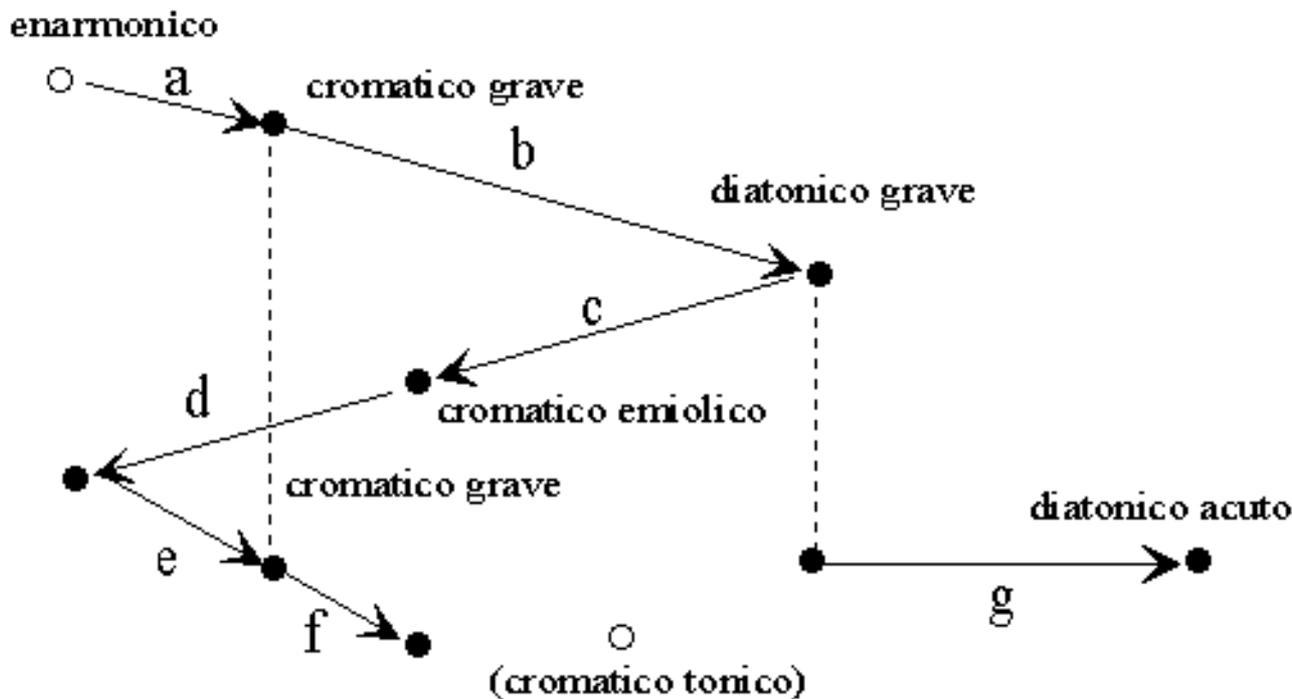
cromatico tonico e il cromatico emiolico, rispettivamente 4 e 5 nella colonna di sinistra, e IV e III nella colonna di destra. Di conseguenza, il genere cromatico emiolico succede indebitamente al cromatico tonico nello studio dell'ampiezza dei *pycnon*. Sempre, in questo primo studio, contrariamente alle apparenze, non è la terza colorazione che manca, bensì, di fatto, la quinta: diatonica grave, che ritrova la sua posizione legittima nell'enumerazione del nome delle sei colorazioni. Questo è anche il primo sistema privo di *pycnon*, poiché le due parti della quarta (*Hypate-lichanos/lichanos-mese*) sono tutte e due uguali a un tono e un quarto. Dopo le indicazioni di Aristosseno in questo primo testo, si danno le seguenti combinazioni:

	Pycnon (Hypate-Lichanos)	resto della quarta
Enarmonico	2/4 di tono	2 toni
Cromatico grave	2/3 di tono	1 tono + 5/6 di tono
Cromatico emiolico	3/4 di tono	1 tono + 3/4 di tono
Cromatico tonico	1 tono	1 tono e mezzo
	Hypate-Lychanos	resto della quarta
Diatonico grave	1 tono + 1/4 di tono	1 tono e mezzo
Diatonico teso	1 tono + 1/2 tono	1 tono

Per il momento Aristosseno non dice niente dei due intervalli che formano il *pycnon*, e non calcola il resto della quarta, di cui si deduce l'estensione sottraendo dai due toni e mezzo della quarta le diverse grandezze dei *pycnon*.

Altra fonte di stupore: non è curioso che Aristosseno parli di un intervallo "emiolico", di cui non cita altrimenti l'estensione? In effetti, questo termine appartiene al vocabolario aritmetico-musicale dei Pitagorici: il rapporto emiolo designa per loro la quinta (3/2). Di fatto Aristosseno utilizza qui questo termine nel suo senso etimologico (il tutto e la metà del tutto) cosa che significa qui che bisogna aggiungere al primo semitono "una volta e mezzo" un semitono: cioè in tutto 5/4 di tono; contro tutte le aspettative questo intervallo emiolo appartiene al genere diatonico grave (quinta colorazione) e non al genere cromatico "emiolico", di cui non si conosce nulla di preciso in questo testo.

2. Posizione delle lichanoi secondo le sei sfumature. È un passaggio molto importante per comprendere la distinzione che Aristosseno fa tra intervalli musicali e intervalli inaccettabili in musica (*amelódeta*): in effetti, la *lichanos* cromatica più grave si allontana dalla *lichanos* enarmonica di un sesto di tono verso l'acuto (a): la *lichanos* del diatonico grave è più alta della più grave delle *lichanoi* cromatiche di un semitono e di un dodicesimo di tono (b). In effetti, egli spiega, tra la più grave *lichanos* diatonica e la *lichanos* del cromatico emiolico c'è un semitono (c), dalla *lichanos* emiolica all'enaarmonica, una diesis (enaarmonica) (d), dalla *lichanos* enarmonica alla cromatica più grave, 1/6 di tono (e), dalla *lichanos* cromatica più grave alla cromatica emiolica, un dodicesimo di tono (f). Così Aristosseno dimostra che esiste un semitono e un dodicesimo di tono tra la *lichanos* diatonica grave e la *lichanos* cromatica grave: la *lichanos* diatonica più acuta è più alta della *lichanos* diatonica più grave di una diesis (g):



La *lichanos* enarmonica serve da riferimento e questi calcoli, che un commentatore di Aristosseno definisce, non a torto, "laboriosi"[15], hanno la funzione di verifica delle posizioni. Malgrado queste numerazioni acrobatiche, manca sempre una *lichanos*: la *lichanos* cromatica tonica, da nessuna parte menzionata in questo passaggio.

A cosa mira Aristosseno? Oltre l'interesse rappresentato dalla comparazione tra le posizioni adottate dalla *lichanos* in ogni *nuance*, vi è la distinzione tra intervalli musicali e intervalli *amelódeta*. Aristosseno scrive più avanti che sono ammessi in musica il quarto di tono, il terzo di tono e il semitono. Tutti gli intervalli inferiori al quarto di tono vengono rifiutati[16], e due fra questi tre intervalli caratterizzano un genere per ciascuno. Il quarto di tono si chiama, nel *Trattato* di Aristosseno, *δίεσις ἐναρμόνιος ἐλάχιστη* il terzo di tono si chiama *δίεσις χρωματική ἐλάχιστη*; quanto al semitono, esso è il primo intervallo del tetracordo nelle due sfumature diatoniche, ma anche nelle cromatiche toniche. Se Aristosseno è spinto a parlare in questo passaggio di sesto di tono (Meib. 25.21), perfino di dodicesimo di tono (Meib. 25.16), è a titolo di grandezza teorica, che non serve se non nel calcolo, per paragonare le distanze che separano una sola e medesima nota nelle diverse colorazioni, e non per lo scarto reale che separa due note distinte di un sistema musicale. Per terminare il suo studio dei generi e delle colorazioni, Aristosseno afferma che in potenza il numero delle *lichanoi* è infinito: *ἄπειρους τὸν ἀριθμὸν τὰς λιχανοῦς* [il numero delle *lichanoi* va considerato illimitato] (Meib. 26.14). Ed ecco ciò che dà un senso nuovo al concetto di luogo delle note mobili: il loro *topos* è tale che non ha alcuna importanza in che punto di questo luogo una *lichanos* o una *parhypate* possono collocarsi. Quando Aristosseno scrive che "non esiste il vuoto" nel luogo della *lichanos*, egli si spiega immediatamente: questo significa che non esiste punto che non sia capace di ammettere una *lichanos* (Meib. 26.19). Il teorico ha dunque il compito di determinare rigorosamente i limiti dei luoghi dei suoni mobili, e ha il diritto di fissare, all'interno di questi limiti assoluti, le posizioni che preferisce per ogni sfumatura. Ma non si tratta affatto di leggi universali: l'unica regola generale che bisogna rispettare è che l'intervallo *hypate-parhypate* debba essere inferiore o uguale all'intervallo *parhypate-lichanos*.

Lo studio di questo passaggio del primo libro del *Trattato di armonica* mostra, nello stesso tempo, il rigore del metodo di Aristosseno e i limiti che esso stesso si dà. Essere rigoroso significa essere fedele al

metodo che ispira l'insieme del trattato nel suo procedere: rimettersi al giudizio dell'orecchio per il quale il tono si divide realmente in due semitoni uguali; ma significa anche scoprire la causa prima di descrivere il fatto: se esistono dei generi, significa che i due suoni intermedi del tetracordo sono, per natura, mobili, mentre i due suoni limitrofi sono, per natura, fissi. Infine, "essere rigoroso" significa saper assegnare un limite alle regole fissate. Così Aristosseno non impone autoritariamente le sue sei sfumature: egli le propone e le giustifica - l'essenziale essendo per lui, lo si è visto, determinare con precisione il luogo dei suoni mobili. Tre le innovazioni maggiori: la definizione del genere; la definizione di *pycnon*; la definizione del concetto di luogo. È chiaro che nel libro primo del *Trattato*, le colorazioni sono oggetto di una definizione per procedimento induttivo, fondato sulla descrizione delle differenti forme che prende il tetracordo scelto come paradigma: *mese-lichanos-parhypate-hypate*. Queste forme sono funzione di due criteri: posizione della *lichanos* ed esistenza o meno di un *pycnon*. Che cosa succede ora della teoria delle colorazioni nel libro II?

[Vai alla parte seconda](#)

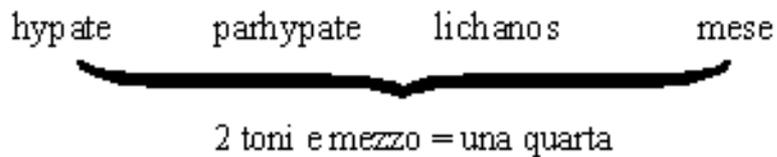
Note

L'articolo che presentiamo in traduzione italiana è apparso per la prima volta in "Revue d'Études Grecques", 95, del 1982. Di alcuni dei testi, citati in greco dall'Autrice, si fornisce la traduzione tra parentesi quadre per agevolare la lettura. Per quanto riguarda l'*Armonica* di Aristosseno, ci siamo rifatti alla traduzione di Rosetta da Rios, Aristosseno, *L'Armonica*, ed. R. Da Rios, Roma 1954.

[1] I termini utilizzati in musica come *chroa* o *chroia*, *chroma* e altri come *parakechrosmena mele* (Aristotele, *Politica*, VIII, 7, 1342 a 24) si richiamano all'immagine: sono infatti improntati al vocabolario del colore (si veda il *Peri Chromaton* aristotelico). Il *chroma* starebbe alla *chroa* come il genere alla specie, la regola alla variazione. Da qui la traduzione proposta di "colorazione" (si veda J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris 1979, p. 32; Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*, Parigi 1904, p. 205).

[2] L'*eidos* del tetracordo è in funzione della disposizione dei tre intervalli che lo compongono:

Genere enarmonico	1/4-1/4-2	
Genere cromatico	1/3-1/3-1 5/6	
Genere diatonico	1/2-1/2-1 1/2	



L'*hypate* e la *mese* sono dei suoni fissi; la *parhypate* e la *lichanos* sono mobili. Il genere (*genos*) appartiene di diritto alla teoria musicale; i Pitagorici (Archita, Filolao) li descrivono, ma non si occupano delle colorazioni, essendo queste a discrezione dei musicisti. Cleonide, nella sua *Introduzione armonica*, esprime molto chiaramente i rapporti tra il genere e la colorazione (non va dimenticato che egli è il più fedele dei seguaci di Aristosseno):

χρόα δέ ἐστι γένους εἰδικῆ διαίρεσις · χρόαι δέ εἰσιν αἱ ῥηταὶ καὶ γνώριμοι
ἕα, ἁρμονίας μία, χρώματος τρεῖς, διατόνου δύο.

Meib. 10, c. 7, in *Musici scriptores Graeci*, ed. C. von Jan, p. 190).

[3] In compenso, ai neopitagorici starà a cuore formulare la loro propria teoria delle colorazioni; lo attesta Tolomeo che ne distinguerà otto (si veda Porfirio, *ad Ptol. Harm. Comm.*, p. 157, l. 21-29 ed. I. Düring): cinque diatoniche, due cromatiche e una enarmonica. Lui stesso utilizza la distinzione genere/specie (τῶν εἰδῶν τῶν γενῶν) per distinguere i tre generi di colorazioni (*ibid.* riga 21)

[4] Meib. 21.32: τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς ὅθεν γίνονται καὶ ὃν τρόπον πειρατέον καταμαθεῖν

[5] Meib., 22.23. Si noterà che Aristosseno imputa ad un fatto naturale, dunque necessario, la mobilità dei due suoni medi del tetracordo e la fissità dei suoni che lo limitano. Questa idea, da parte di un filosofo aristotelico, non è affatto sorprendente. D'altra parte, le due modalità dello spostamento della *parhypate* e della *lichanos* sono descritte con i termini greci *anéseis* (allentamento, abbassamento: si tratta di un movimento che è discendente e porta dall'acuto al grave) ed *epitàseis* (tensione, movimento ascensionale dal grave all'acuto), definiti precedentemente da Aristosseno (Meib. 10.24 sgg.), di cui "nessuno ha mai detto nulla" prima di lui (Meib. 3.31). A quanto sembra Aristosseno è il primo musicista ad aver distinto la tensione all'acuto e l'abbassamento al grave. Questo è, in ogni caso, quello che egli dice: acutezza e gravità stanno alla tensione e all'abbassamento, come la causa sta all'effetto. Tensione e rilassamento implicano che la corda o la voce siano in movimento; acuto e grave presuppongono l'arresto di questo movimento.

[6] Non solo prima di Aristosseno nessun teorico della musica si era accorto della mobilità della *parhypate* e della *lichanos*, egli è anche il primo a introdurre in musica la nozione di *topos* (vicino al nostro concetto di luogo geometrico), cioè di spazio descritto da un mobile. I Pitagorici non potevano inventare una tale teoria: essa sarebbe stata estranea ai loro principi, che li portavano a identificare gli intervalli caratteristici dei generi a rapporti numerici immutabili. Per Aristosseno, tutta la teoria della musica consiste nella distinzione di ciò che è mobile da ciò che è fisso:

Οὐ δεῖ δ' ἄγνοεῖν ὅτι ἡ τῆς μουσικῆς ζύνησις ἅμα μένοντος τινος καὶ κινουμένου ἐστὶ καὶ τοῦτο σχεδὸν διὰ πάσης καὶ κατὰ πᾶν μέρος αὐτῆς, ὡς εἰπεῖν ἄπλῶς, διατείνειν

[Non possiamo trascurare che la comprensione della musica è (comprensione) immediata delle parti stabili e di quelle mobili, e che tale carattere comprende gran parte della musica e, in breve, ogni sua componente] (Meib. 33.28-32).

[7] Meib. 22.30-23.3:

Τούτων δὲ τὸ μὲν ἔλαττον παρὰ μὲν τῶν ἤδη κατανενοηκότων τὸ διάτονον γένος [οὐχ] ὁμολογεῖται, παρὰ δὲ τῶν μήπω συνεωρακότων συγχαροῖτ' ἄν επαχθέντων αὐτῶν · τὸ δὲ μείζον οἱ μὲν συγχαροῦσιν οἱ δ' οὐ · δι' ἣν δὲ γίγνεται τοῦτο αἰτίαν, ἐν τοῖς ἔπειτα ῥηθήσεται.

[Il più piccolo fra tali intervalli non è conosciuto da quelli che hanno familiarità con il genere diatonico: se vi saranno condotti, lo ammetteranno, coloro che non lo hanno ancora compreso. Il più grande è riconosciuto da alcuni, da altri no: per quale causa accada questo, si spiegherà più tardi].

[8] Si veda la *Sectio Canonis* di Ps.-Euclide, prop. g, *Musici scriptores graeci*, von Jan, p. 152 (=Meib. 25): "Di un intervallo espresso da un rapporto epimoro, non si danno né uno né più medi in proporzione geometrica" (tr. it. di Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Guerini studio 1990). Quello che è dimostrato per il rapporto epimoro (4/3) è vero, per conseguenza, della quarta, che è espressa da questo rapporto – Ps.-Euclide, § 16, von Jan, p. 161: " Il tono non è divisibile in due o più parti fra di loro uguali...E così il tono non può essere diviso in parti uguali". Si veda anche Plutarco, *De anim. procr. in Tim.*, c. 17, p. 1020 E; Teone di Smirne, *Conoscenze matematiche utili alla lettura di Platone*, p.112, ed. Dupuis: "*il tono non è divisibile in due*". Per la scuola pitagorica, lo si vede, non sono divisibili in due parti uguali, né la quarta, né il tono, né l'ottava, né la quinta. Per Aristosseno, la metà del tono esiste, essa è un fatto di evidenza sensibile: è il semitono giusto; la quarta è anch'essa divisibile in due intervalli uguali (1 tono 1/4+1 tono 1/4). L'impossibile ed irraggiungibile metà del tono corrisponderebbe infatti alla radice quadrata del rapporto 9/8 che esprime l'intervallodi un tono: i Pitagorici non la conoscevano. Così ne approssimavano il valore dotando il tono di due parti ineguali, il limma (256/243, dove il valore approssimato della radice quadrata di 9/8 è 17/16 secondo Platone) e l'apotome, di rapporto 2187/2048, che è la differenza tra il tono e il limma. Aristosseno nega qualsiasi valore reale a questi calcoli: egli obietta ai loro autori che non c'è motivo di rimproverare alla sensazione, che non è capace di percepire questi intervalli la sua imperizia; in effetti questi calcoli non hanno alcuna realtà e alcun senso in musica:

καὶ τούτων ἀποδείξεις πειρώμεθα λέγειν ὁμολογουμένως τοῖς φαινομένοις, οὐ καθάπερ οἱ ἔμπροσθεν, οἱ μὲν ἀλλοτριολογοῦντες καὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ἐκκλίνοντες ὡς οὔσαν οὐκ ἀκριβῆ (...) πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινομένοις

[E di queste cose noi cercheremo di dare dimostrazioni cche si accordino con i fenomeni, a differenza dei nostri predecessori, perché alcuni dicono delle assurdità, sdegnando di riportarsi alla percezione, per la sua inesattezza,(...) facendo discorsi quanto mai estranei e contrari ai fenomeni] (Meib. 32. 19-29).

[9] Tale è il suo programma, definito a partire dal preambolo del libro (Meib. 7.2).

[10] Meib. 19.12:

Τὸ μὲν οὖν μουσικὸν μέλος ἀπὸ τῶν ἄλλων οὕτως ἀφορίσθω. Ὑποληπτέον δὲ τὸν εἰρημένον ἀφορισμὸν τύπῳ εἰρήσθαι οὕτως ὡς μηδέπω τῶν καθ' ἕκαστα τε θεωρημένων

[Per ora in questo modo si distingue dalle altre la melodia musicale, pur osservando che la distinzione è stat appena delineata senza entrare nei particolari].

Meib. 4.17-21:

ἀφορισθέντος δὲ τοῦ μουσικοῦ μέλους οὕτως ὡς ἐνδέχεται μηδέπω τῶν καθ' ἕκαστα τεθεωρημένων ἀλλ' ὡς ἐν τύπῳ καὶ περιγραφῇ, διαιρετέον τὸ καθόλου καὶ μεριστέον εἰς ὅσα φαίνεται γένη διαιρεῖσθαι

[Definita così per sommi capi la melodia musicale, come è possibile fare senza entrare nei particolari, questa melodia, considerata in generale, si deve analizzare e distinguere in quanti generi sembra si divida].

[11] Meib. 24.6-8:

Τὸ μὲν οὖν διὰ τεσσάρων ὄν τρόπον ἐξατεστέον, εἴτε μετρεῖται τίνι τῶν ἑλαττόνων διαστημάτων εἴτε πᾶσιν ἐστὶν ἀσύμετρον, ἐν τοῖς διὰ συμφωνίας λαμβανόμενοις λέγεται

[Nel capitolo della determinazione degli intervalli per mezzo delle consonanze, è detto in quale modo si deve esaminare la quarta, se è commensurabile con uno degli intervalli più piccoli o se è incommensurabile con tutti].

La dimostrazione è data nel Libro III del *Trattato di armonica* (Meib. 55-58): si dimostra qui che la quarta si compone di due toni e mezzo, e non di due toni e un limma come pensavano i Pitagorici, grazie a una serie di manipolazioni di intervalli (quarta e tono), disposti da una parte e dall'altra di una quarta. È evidente che la quarta pitagorica (tono + tono + limma, ovvero $9/8 \times 9/8 \times 256/243$) non ha una misura minima comune. Esponendo la dottrina aristossenica del semitono giusto, Porfirio (ad *Ptol. Harm.*, p. 137, ed. Düring) conclude arbitrariamente che Aristosseno divide il tono in tre, quattro, otto parti; così per Aristosseno il numero del tono sarebbe 12, e quello della quarta, 30, come se, Aristosseno, avesse considerato il dodicesimo di tono la misura della quarta: $(2 \times 12) + 12/2 = 30$ dodicesimi di tono. In realtà, ciò che cerca Aristosseno non è la minima misura comune, ma la massima: è dunque il semitono che misura la quarta; una quarta, dirà nel Libro III, si compone di cinque semitoni (Meib. 57.13): δῆλον ὅτι πέντε ἡμιτονίων συμδαίνει τὸ διὰ τεσσάρων εἰναῖ [è chiaro che la quarta è composta di cinque semitoni].

[12] Meib. 24.9-10. Secondo il pitagorico Filolao, al contrario, la quarta copre due toni e una *diesis* (semitono minore): "La sillaba ha due toni ed una *diesis*" (Nicomaco, *Manuale d'Armonica* Meib. 17 = von Jan, p. 253 l. 2). Come si vede, le divergenze di contenuto seguono e implicano le divergenze di

terminologia: nel sistema di Aristosseno, il termine *epogdoon*, con il quale i Pitagorici designano ad un tempo l'intervallo di tono e il rapporto numerico 9/8, non ha alcun senso, e non è mai utilizzato; d'altra parte, il nome stesso della quarta non è più lo stesso: come la indica Porfirio (*ad Ptol. Harm.*, citando Élien, p. 94-95 ed. Düring), la συλλαβή è l'accostamento di due note che produce, per prima, una consonanza; testimonianza che riporta ugualmente Nicomaco (Meib. 16); il riferimento alla pratica della lira è evidente, e Aristosseno respinge violentemente il procedimento che consiste nel prendere per criterio qualunque cosa che si rifaccia agli strumenti (Meib. 41-43). Quanto alla *diesis*, benché il termine appartenga alla terminologia pitagorica e aristossenica, esso non ha il medesimo senso: in Aristosseno, potrà essere enarmonico (1/4 di tono), o cromatico (1/3 di tono), e sarà sempre un intervallo reale del tetracordo, sottomultiplo del tono.

[13] È così che egli accusa i teorici che praticano solo attraverso delle serie di calcoli di "lottare contro l'evidenza": μάχεσθαι τοῖς φαινόμενοις (Meib. 49.32) l'espressione è ripresa da Porfirio (*ad Ptol. Harm.*, cit., p. 139) contro i calcoli di Archita di Taranto, che fu tra i Pitagorici colui che si interessò di più alla musica: μάχεται γὰρ τὰ φαινόμενα τῇ κατ' αὐτὸν τῶν τετραχόρδων διαίρεσει [infatti va contro ai fenomeni nella divisione dei tetracordi]

[14] Meib. 24.11-15:

Πυκνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο διαστημάτων συνεστηκὸς ἃ συντέθεντα ἔλαττον διάστημα περιέξει τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων

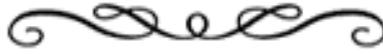
[15] Louis Laloy, cit., p. 215.

[16] Meib. 46.2.

[Vai alla parte seconda](#)



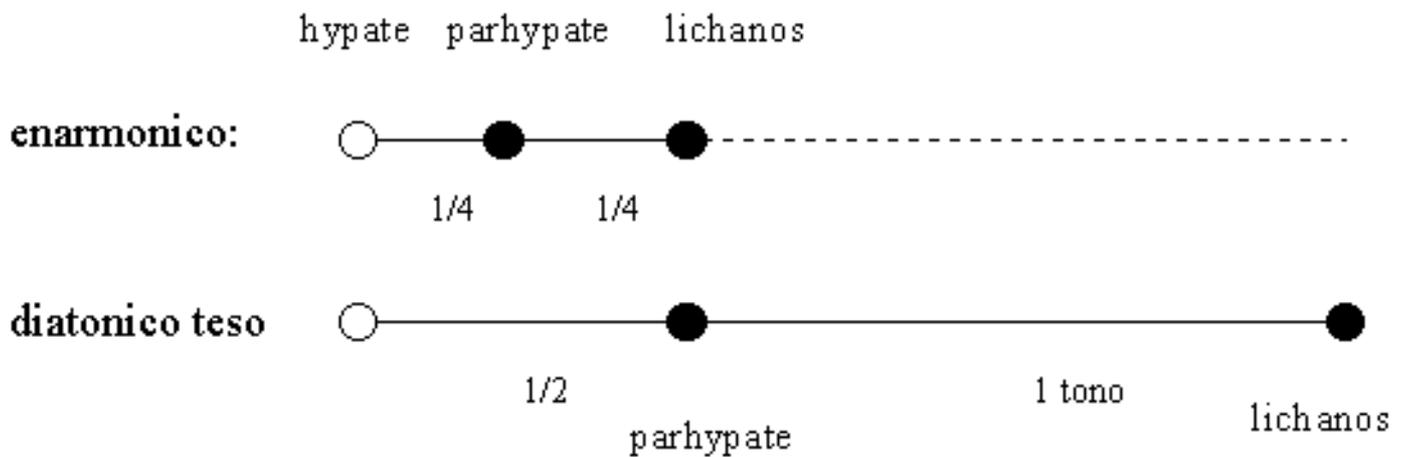
Annie Bélis - Le "nuances" nel Trattato di armonica di Aristosseno di Taranto II parte



II Seconda esposizione (Meib. 46.20-52.32)

Questa seconda esposizione, molto sviluppata, comprende una lunga argomentazione che ha il compito di rispondere allo stupore degli uditori i quali non capiscono come la *lichanos* possa conservare il proprio nome malgrado la diversità delle sue posizioni, ovvero, nonostante le differenze di estensione degli intervalli *mese-lichanos*, *lichanos-hypate*[17]; questa messa a fuoco, senza rompere l'unità dell'argomentazione, ne ritarda lo svolgimento previsto da Aristosseno. L'insieme della dimostrazione, è diviso in quattro parti.

1. *Meib. 46.20-47.9*: ritorno al metodo che presiede alla definizione delle differenze di genere determinate nel libro precedente: esso si basa sul tetracordo che va dalla *mese* alla *hypate*, in cui gli "estremi" sono fissi e gli "intermedi" sono mobili, talvolta l'uno e l'altro, talvolta l'uno o l'altro: "Le differenze fra i generi sono esaminate all'interno di un tetracordo quale quello che va dalla mese all'*hypate*, in cui, mentre le due note estreme sono fisse, le due medie si muovono o entrambe o solo una delle due" (Meib. 46.20-25). Questa frase preliminare richiama due osservazioni e riassume con estrema concisione i fatti che sono emersi nel libro precedente: la mobilità dei suoni interni del tetracordo, la fissità dei suoni limitrofi. D'altra parte, Aristosseno introduce qui due termini in uso presso i matematici del suo tempo: *ta akra* ed *oi mesoi*, per designare due realtà dello spazio musicale[18]. Alla definizione pitagorica dell'intervallo attraverso il sopravanzare di un numero su di un altro ($3/2$ per la quinta, $4/3$ per la quarta, $2/1$ per l'ottava, $9/8$ per il tono, $256/243$ per il limma, ecc.), Aristosseno sostituisce, come dice così bene Porfirio, una definizione "topica" dell'intervallo, riprendendo con un senso nuovo gli stessi termini dei suoi avversari (così egli parla degli "*oroi*" del tetracordo)[19]. La sua prima preoccupazione è di rideterminare il topos dei due suoni mobili, dapprima quello della *lichanos*, che serve sempre da riferimento, poi quello della *parhypate*. Dopo le indicazioni date nel libro precedente, Aristosseno può procedere velocemente: il luogo della *lichanos* è di un tono, dal diatonico fino al genere enarmonico; il luogo della *parhypate* è definito dallo scarto minimo e dallo scarto massimo tra la *parhypate* e l'*hypate*: esso si estende fino a raddoppiarsi e allora la *lichanos* più grave confina con la *parhypate* più acuta:



2. Meib. 47.9-50.14: *Excursus* sul nome delle note mobili. Ecco il passaggio più lungo del testo che stiamo studiando: si ritiene di rispondere agli interrogativi degli uditori che si domandano come sia possibile che, mentre l'intervallo *mese-lichanos* diminuisce o aumenta, si possa parlare sempre di *lichanos*. Essi vorrebbero che si riservasse il nome di *lichanos* alla sola *lichanos* a due toni, e che si considerassero come diverse le note che delimitano degli intervalli differenti (Meib. 47.20). Obiezione forte, che non imbarazza affatto Aristosseno; al contrario, egli coglie l'occasione offertagli per giustificare ampiamente i principi delle sue teorie e di ricusare quelle dei suoi avversari. In effetti, ecco che egli spiega il proprio concetto di *dynamis* degli intervalli; egli prende il caso in cui gli intervalli sono tutti di quinta e sono dunque tutti uguali in grandezza, tuttavia essi hanno una funzione differente: *mese-nete*, *paranete-lichanos*, *trite-parhypate*. Prova, così, a coloro che lo contraddicono, l'assurdità dei loro presupposti. Non contento di questa prima risposta, egli continua la sua argomentazione mostrando che si sarebbe costretti a ricercare un'infinità di nomi se si volessero avere tanti nomi quante note: egli ripete qui che, in effetti, il luogo della *lichanos* è, in linea di principio, divisibile all'infinito[20]. Il terzo argomento non è da meno: è l'orecchio che identifica i generi in funzione della struttura del tetracordo, senza tener conto della disuguaglianza o dell'uguaglianza degli intervalli, bensì riferendosi alla somiglianza della forma: sono ritenuti "simili", per esempio, i tetracordi con il *pycnon*, tetracordi che appartengono sia al genere enarmonico, sia al genere cromatico. La formulazione di Aristosseno è fatta per scandalizzare i Pitagorici: la sensazione "dice" - *léghei* - che si tratta di un genere piuttosto che di un altro, in funzione della "forma" - *eidos* - del tetracordo; quello che si può dire sulla uguaglianza o sulla disuguaglianza degli intervalli per essa è nulla.

οὐδὲν τούτων ἔστι πρὸς τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· ἐκείνη μὲν γὰρ εἰς ὁμοιότητα ἑνὸς τινος εἶδους βλέπουσα τὸ τε χρῶμα λέγει καὶ τὴν ἁρμονίαν, ἀλλ' οὐκ εἰς ἑνὸς τινος διαστήματος μέγεθος

[E' evidente che nessuno di questi procedimenti corrisponde al modo di rappresentazione della percezione sensibile, perché essa dice i generi enarmonico e cromatico, considerando la somiglianza di una certa forma, non la grandezza di un certo intervallo] [21].

Da dove, dunque, la sensazione trae la capacità di percepire il carattere proprio di ciascun genere e le diverse colorazioni che esso può prendere? Se le grandezze cambiano, ciò non è dovuto né all'*ethos* del genere, né al genere stesso, né alla *dynamis* delle note, perché la forma del tetracordo resta la stessa: τὸ γὰρ εἶδος τοῦ τετραχόρδου ταυτὸ [Ma la forma del tetracordo è la stessa...] (Meib. 49.20). Alla fine di questo passaggio, che sconvolge le teorie del suo tempo, Aristosseno invita i suoi avversari a non lottare più contro l'evidenza (μάχεσθαι τοῖς φαινόμενοις [combattere contro i fenomeni]) (Meib.

49.32), e ad ammettere come *lichanos* il suono intermedio più acuto e come *parhypate* il suono intermedio più grave, le cui denominazioni sono, per l'appunto, relative (Meib. 50.10).

Con questa lunga discussione, Aristosseno enuncia alcune delle sue idee più innovatrici: è vano considerare le realtà musicali in termini di grandezze misurabili e di regolarsi unicamente sulla estensione degli intervalli; bisogna invece rimettersi al giudizio dell'orecchio e teorizzare solo ciò che si percepisce; da qui il nuovo concetto di tetracordo, da qui il concetto di somiglianza e di non somiglianza (ὁμοιον καὶ ἀνόμοιον) che detronizza quello di eguale e diseguale (ἴσον καὶ ἄμισον).

3. Meib. 50.15-52.33: Particolarità delle sfumature. Solo dopo aver situato la sua riflessione e aver risposto ai suoi obiettori, Aristosseno è infine pronto a offrire il calcolo preciso delle sei colorazioni, per poi fare il bilancio delle sei *lichanoi* e delle quattro *parhypates*.

Notiamo che il termine generico con il quale Aristosseno designa le sue colorazioni è: *differenze (diatireseis) del tetracordo* mostrando bene così che non si tratta tanto di parlare dell'estensione degli intervalli quanto della disposizione relativa dei gradi gli uni rispetto agli altri: posizione della *lichanos* in rapporto alla *mese*, posizione della *parhypate* in rapporto all'*hypate*, scarto tra i due gradi mobili.

Egli esamina successivamente i tre generi (dall'enarmonico al diatonico) dando di volta in volta l'estensione del *pycnon* allorché ce n'è uno e quella del "resto della quarta" τὸ λοιπόν:

Nome della <i>diatiresis</i>	Estensione dei primi due intervalli	Resto della quarta.
I Enarmonico	Semitono (<i>pycnon</i>)	Ditono
II Tre divisioni cromatiche:		
Cromatico molle	Le due minime diesis cromatiche (<i>pycnon</i>)	Il resto è espresso in due unità di misura ossia un semitono preso tre volte ed una diesis cromatica presa una volta sola (A)
Cromatico emiolico	Una volta e mezza il <i>pycnon</i> enarmonico (<i>pycnon</i>)	
Cromatico tonico	<i>Pycnon</i> di due semitoni (B)	Il resto è un tono e mezzo

III. Due divisioni diatoniche:		
Diatonico molle	H - Ph = Un semitono (C) Ph - L = Tre dieseis enarmoniche	L - M = Cinque dieseis
Diatonico teso	H - Ph = Un semitono Ph - L = Un tono	L - M = Un tono (D)

H = Hypate; Ph = parhypate ; L = lychanos; M = mese

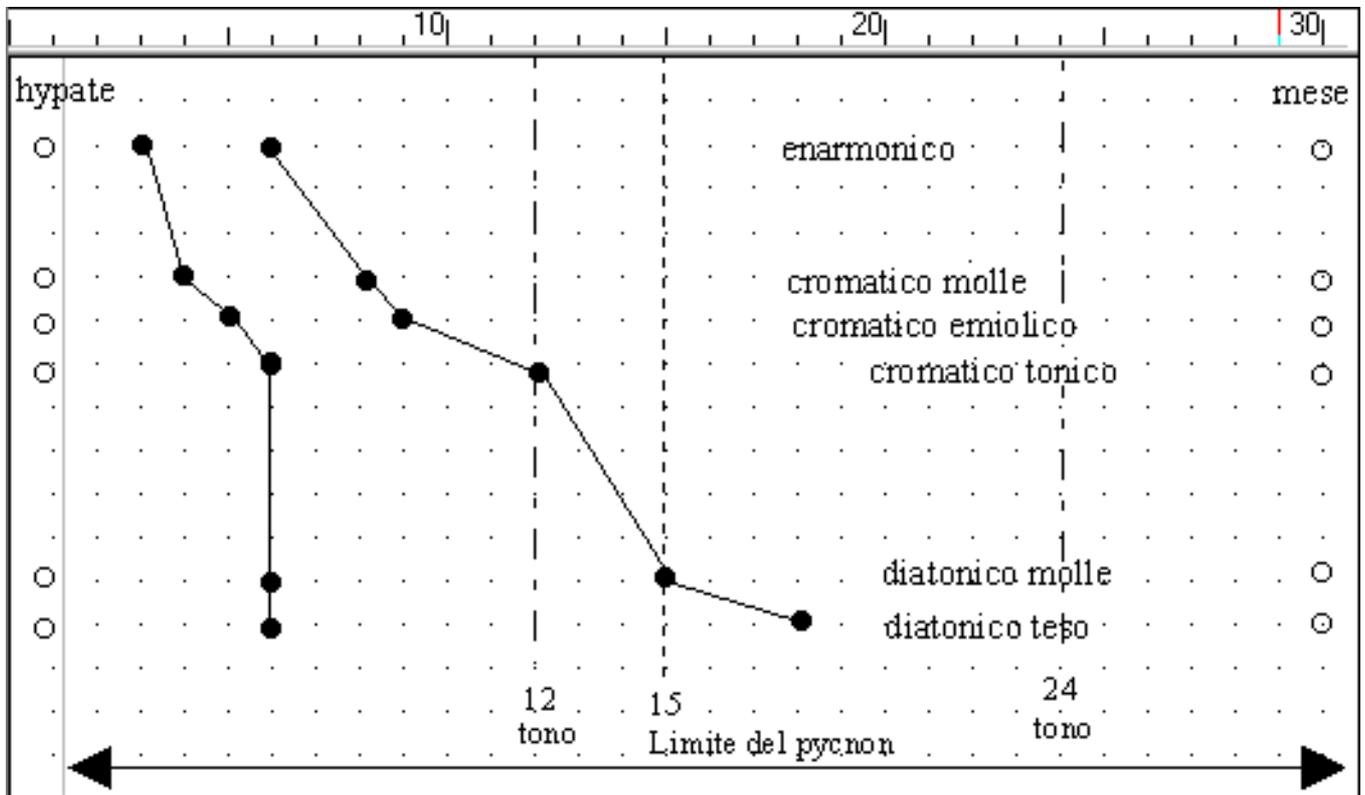
Questa tabella impone quattro osservazioni:

- A. Perché misurare in due volte il resto della quarta nel cromatico molle, successivamente per "tre volte un semi-tono e una volta una diesis"? La sua estensione è dunque di tre semitoni + un terzo di tono, o ancora un tono e mezzo e un terzo di tono, o, in totale, un tono e cinque sestimi di tono. Si tratta di un intervallo non-composto, pertanto, per definizione, non è divisibile in due intervalli più piccoli, poiché non c'è suono tra la *lychanos* e la *mese*. Tutto l'imbarazzo di Aristosseno si trova in questo punto: in effetti, un intervallo di $11/6$ di tono è difficile da sistemare tra gli intervalli che l'orecchio può distinguere, per esempio, da un ditono, se non attraverso la sensazione che esso dà di essere vicinissimo a questo ditono. In ogni caso si tratta di un intervallo che Aristosseno non riconosce come *melodikos* (μελωδικός) stricto sensu: bisogna che un intervallo sia commensurabile al tono per essere adatto a entrare nella melodia (è quello che ci dicono gli *Elementi ritmici* di Aristosseno, che colmano fortunatamente il passo perduto del *Trattato d'armonia*). Dunque gli $11/6$ di tono in questione nel cromatico molle infastidiscono tanto Aristosseno che egli preferisce scomporli in due misure, dal momento che esse sono razionali: il semitono e la diesis cromatica. Il calcolo elude la difficoltà senza risolverla.
- B. Il cromatico tonico, quarta colorazione, segna una svolta nelle forme del tetracordo: in effetti, esso si scompone in due semitoni, per l'intervallo composto *hypate-lychanos*, e in un tono e mezzo per l'intervallo semplice restante; esso comporta dunque un *pycnon*, che sarà l'ultimo della serie; d'altra parte, a partire da questa colorazione, la *parhypate* non si sposterà più: essa resterà a un semitono dall'*hypate*. Ci saranno dunque in tutto sei *lychanoi* e quattro *parhypates* solamente. Di conseguenza, sottolinea Aristosseno, l'apparire del genere diatonico coincide con la scomparsa delle forme a *pycnon*. Così dicendo, egli conferma la possibilità per la sensazione di identificare il genere in cui si trova una colorazione, qualunque essa sia.
- C. A causa della scomparsa del *pycnon*, Aristosseno scompone il suo tetracordo in un modo nuovo, intervallo per intervallo: egli utilizza le misure che gli sono comode, per esempio la diesis enarmonica per misurare l'intervallo *parhypate-lychanos* del diatonico molle. È senza dubbio un'azione fatta contro voglia in mancanza di una diesis diatonica, che è inconcepibile: il più piccolo intervallo semplice di questo genere è il semitono, irriducibile ai 3 terzi di cui egli ha qui

bisogno.

D. Invece di spezzare gli intervalli *parhypate-lichanos* e *lichanos-mese*, Aristosseno si accontenta di dire che gli "intervalli che rimangono" sono di un tono.

Tavola riepilogativa delle sei $\chi\rho\acute{o}\alpha\iota$ di Aristosseno



le misure vengono effettuate in dodicesimi di tono
2 toni e mezzo = 30 dodicesimi di tono

Misure in frazioni di tono

Enarmonico	1/4	1/4	2
Cromatico molle	1/3	1/3	1 e 5/6
Cromatico emiolico	3/8	3/8	1 e 3/4
Cromatico tonico	1/2	1/2	1 e 1/2
Diatonico molle	1/2	3/4	1 e 1/4
Diatonico teso	1/2	1	1

4. In conclusione, Aristosseno fa un breve bilancio: ci sono sei *lichanoi*, in quanto "differenze del tetracordo", e solamente quattro *parhypate*, essendo due comuni al cromatico e al diatonico. Insomma, ci sono due leggi che reggono gli intervalli di cui si compone il tetracordo nelle sei colorazioni: l'intervallo *hypate-parhypate* è uguale o inferiore all'intervallo *parhypate-lichanos*, mai più grande. In compenso, gli intervalli *parhypate-lichanos* e *lichanos-mese* possono essere uguali o diseguali (più grandi o più piccoli). Solo la prima regola è efficace perché essa esclude un tipo di figura; tuttavia per Aristosseno essa è

sufficiente per distinguere le combinazioni di intervalli ἔμμελεις(armoniose) dalle combinazioni di intervalli ἔκμελεις(non armoniose). Egli offre un esempio: se si combina una *parhypate* del cromatico molle con una *lichanos* del cromatico tonico (a), si fa una buona combinazione; l'inverso (b) è invece inaccettabile: insomma, la legge del restringimento degli intervalli dall'acuto al grave sarebbe, in questo caso, violata.

Divisione ἔμμελής (H-Ph<Ph-L)	
Divisione ἔκμελής (H-Ph>Ph-L)	

È alla fine di questi due lunghi testi, situati l'uno nel Libro I del suo *Trattato* e l'altro nel Libro II, che Aristosseno fissa le sue sei colorazioni: una per il genere enarmonico, tre per il genere cromatico, due per il diatonico. Questo lavoro si compie attraverso una argomentazione che esce dai limiti angusti di un semplice calcolo degli intervalli che compongono il tetracordo, calcolo al quale si attengono, invece, i commentatori allorquando studiano questi testi. Sarebbe pertanto un abuso isolare questa determinazione numerica dal contesto in cui essa è situata: in effetti, lo abbiamo visto, essa giunge a conclusione delle argomentazioni precedenti, le quali riguardano la distinzione tra suoni fissi e suoni mobili del tetracordo, distinzione che è data da Aristosseno come la causa dei generi, e anche la definizione di "*pycnon*", fatta per la prima volta in musica; infine esse toccano problemi di denominazione delle note, indipendentemente dall'estensione degli intervalli. Con la sua teoria delle colorazioni Aristosseno dimostra la fondatezza della propria teoria delle forme musicali e delle funzioni armoniche dei suoni, teoria che egli è il primo a enunciare.

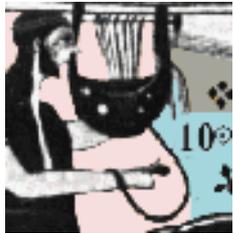
Lontano dall'essere una questione vana e senza senso, la dottrina delle colorazioni ha dunque un ruolo nel *Trattato di armonica*: non tanto un ruolo musicale (dal momento che il particolare delle sei "nuances" suggerito dai musicisti non è, e non può essere altrimenti, che indicativo), ma piuttosto una funzione di esemplarità. Come infatti determinare se questa o quella combinazione sia adatta a entrare nella pratica? La legge della discriminazione elaborata da Aristosseno offre una risposta: è necessario che l'intervallo *hypate-parhypate* sia inferiore o uguale all'intervallo *parhypate-lichanos*. Ruolo polemico, d'altra parte, in quanto in occasione della sua esposizione Aristosseno denuncia i principi sui quali si basano le teorie pitagoriche: misure quantitative degli intervalli e ignoranza dei suoni mobili.

Infine, bisogna sottolineare che Aristosseno non è riuscito interamente nella sua impresa di rinnovamento dei metodi musicali. In effetti, egli cade nella sua propria trappola riducendosi ad ammettere come intervallo semplice un intervallo di $11/6$ di tono. Certo, egli aggira la difficoltà rimettendola a due misure razionali, ma il male è fatto. Il solo risultato perfetto è che egli dimostra in sei riprese (tante sono le volte in cui egli esamina una colorazione) che il tetracordo, cioè la quarta, si compone di due toni e mezzo, mentre i Pitagorici ne facevano la somma di due toni e un limma ($9/8+9/8+256/243$), dunque leggermente

più piccola di due toni e mezzo. Egli dimostra nello stesso tempo che la quarta è commensurabile al semitono, cosa che i Pitagorici non ammettevano.

Così, il testo che noi abbiamo appena esaminato rappresenta una parte importante della dottrina di Aristosseno il quale non ricade negli eccessi degli Armonisti, qualunque cosa sia stata detta in proposito [22]. Al contrario, essi illustrano il metodo di Aristosseno: il criterio del musicista è la sensazione, criterio efficace e giusto, che è all'origine della teoria musicale.

Per concludere, per quanto la messa in scena delle sei colorazioni possa apparirci così laboriosa, essa è l'indispensabile preparazione all'ultima tappa del *Trattato di armonia* (Libro III), che enuncia le leggi di combinazione degli intervalli e le concatenazioni dei sistemi: tra i ventisei *problemata* dimostrativi che ci restano, più di venti prendono le mosse dalle regole definite nei due passaggi che qui abbiamo studiato. In effetti, si tratta allora di determinare, per esempio, quali intervalli possono succedere a un *pycnon*, oppure se si possono incontrare due ditoni successivi, ecc. In realtà, qui le dimostrazioni procedono per esclusione di combinazioni a partire dai principi indotti nel I e nel II libro: la teoria delle colorazioni testimonia la coerenza del testo e della dottrina di Aristosseno.



Annie Bélis

[Torna alla parte I](#)

Note

[17] Gli scarti tra la *lichanos* e la *mese* vanno dal semplice al doppio: da un tono a due toni; ugualmente, gli scarti tra la *parhypate* e l'*hypate* vanno dal semplice al doppio: da un quarto di tono a un semitono. Tra i suoni mobili (*lichanos* e *parhypate*), l'incremento (*auxesis*) va dal semplice al quadruplo: dal quarto di tono al tono.

Scarti tra Lichanos e Paryphate (in dodicesimi di tono)

Ph =Parhypate; L = Lichanos

Enarmonico	3 Ph*-----*L
Cromatico molle	4 *-----*

Cromatico emiolico	4,5 *-----*
Cromatico tonico	6 *-----*
Diatonico molle	9 *-----*
Diatonico teso	12 *-----*

Per gli scarti tra suoni fissi e suoni mobili, vedere la *Tabella riassuntiva delle sei Chroai di Aristosseno*.

[18] Gli *akra* sono i suoni fissi che delimitano il tetracordo: i *mèsoi* ne sono i gradi intermedi. Aristosseno designa dunque queste note in funzione della posizione che occupano in mezzo al luogo, relativamente le une rispetto alle altre. Anche i Pitagorici utilizzavano questi termini per descrivere i numeri che compongono la media armonica: sia la serie dei tre numeri 3, 4, 6; essi formano una serie armonica di cui i numeri 3 e 6 sono gli *akra* e il numero 4 il *mesos*. L'ottava è costituita dal rapporto dei termini estremi 6/3 (ovvero il rapporto doppio 2/1); la quarta è costituita dal rapporto 4/3, e la quinta dai numeri 6/4 (ovvero il rapporto emiolo 3/2); di qui il nome di "armonica" attribuito a questa serie, perché attraverso i numeri dei quali è composta, si possono costruire i rapporti che esprimono le tre consonanze. Si veda Iamblicus, in *Nicom. arithm.*, p. 108, 20 ed. Pistelli; Teone di Smirne, *Conoscenze matematiche*, p. 196, ed. J. Dupuis.

[19] Gli *oroi* di un intervallo, per i Pitagorici, sono i due numeri che ne formano il rapporto matematico. Stessi riferimenti della nota 18.

[20] Meib. 48.14-15:

ὁ τῆς λιχανοῦ τόπος εἰς ἀπείρους τέμνεται τομάς

[Il luogo della lychanos si distingue in un numero infinito di divisioni].

[21] Meib. 48.21-26.

[22] È Louis Laloy che rivolge questo rimprovero ad Aristosseno: egli parla della sua "mania di misurare" (*Aristosseno di Taranto*, p. 219), e considera che "tutta questa parte dell'opera di Aristosseno, ispirata troppo direttamente dalle dottrine correnti, è (...) inutile e inesatta" (*op. cit.*, p. 217).

Traduzione di **Matilde Battistini**

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Vai a Spazio Filosofico](#)

[Download this essay](#)



Roberto Casati

Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl [1]

Abstract

Philosophy of sound has to deal with both phenomenological and ontological problems. Although Husserl never worked out a systematic philosophy of sound, some hints can be found in published and unpublished works on perception and. I provide here a reconstruction of Husserl's ideas, on the background of Brentano's theory of phenomenal qualities and Stumpf's theory of sound perception. I try to point out that Husserl's analysis are at odd with most of our commonsensical intuitions, because his concern is mainly with the problem of the 'constitution' of the material world. This concern posits several constraints on Husserl's account of sound experience. Further developments, as Schapp's and C.-Martius', are presented as well.

Vi sono alcune domande a cui la filosofia del suono dovrebbe dare una risposta, o in rapporto alle quali dovrebbe cercare di prendere una posizione. Risposte ad alcune di queste domande sono state abbastanza chiaramente delineate da Husserl in una serie di scritti editi ed inediti, nella norma piuttosto asistematici, spesso in connessione a questioni di carattere più generale sulla natura delle qualità o della percezione delle cose materiali. Husserl sembra ispirarsi criticamente alle analisi di Brentano sulle qualità sensibili; non sembra invece esservi più che qualche blanda relazione a Stumpf e alla sua *Psicologia del suono* - un testo che solleva questioni di filosofia del suono solo tangenzialmente. Sviluppi fenomenologici ulteriori (Schapp, Conrad-Martius) scendono nel dettaglio delle analisi seppur perdendo la presa sulle questioni più generali, o propongono generalizzazioni metafisiche che si situano ben oltre il livello percettivo. In definitiva nessuna delle teorie fenomenologiche della prima ora offre una soddisfacente filosofia del suono.

1. Un breve elenco di domande che si pongono alla filosofia del suono mostra la relazione che quest'ultima ha con il più ampio dominio della filosofia della percezione:

A. I suoni sono oggetti primari dell'udito, od oggetti secondari? C'è una simmetria tra la percezione del colore e quella del suono in rapporto alla percezione delle cose colorate o sonore?

B. I suoni sono intrinsecamente spaziali? In caso affermativo,

C. Quale è la relazione tra il suono e lo spazio? Il suono occupa lo spazio, o è solamente localizzato in esso?

D. Quale è la relazione tra il suono e la cosa?

E. Tradizionalmente, il suono è considerato una qualità secondaria della cosa: E' legittima questa classificazione? In caso affermativo,

F. Il suono occupa un luogo particolare tra le altre qualità secondarie?

G. E' filosoficamente rilevante la distinzione tra suono e rumore? Lo è quella tra suoni quotidiani e musica?

Nel formulare queste domande vengono impiegati concetti classici come quello di qualità secondarie o di oggetti primari e secondari della percezione, e ci si ricollega a temi generali come quello dell'occupazione spaziale da parte di entità come definitiva del loro statuto ontologico. Concetti e temi che fanno parte della tradizione empiristica e che si ritrovano, mascherati in parte dal linguaggio estremamente tecnico, nelle ricerche che Husserl raccolse sotto il titolo di "costituzione della cosa materiale". Mi preme sottolineare il fatto che Husserl non dedicò un saggio specifico alla filosofia del suono, e che forse considerava i suoi argomenti in materia soltanto come uno strumento accessorio per meglio circoscrivere le modalità di costituzione che considerava paradigmatiche; che, inoltre, ciò implica la non separabilità delle conclusioni a cui pervenne dai risultati di ordine più generale cui egli mirava. D'altro lato alcune di queste conclusioni costituiscono delle valide risposte ad alcune delle domande sopra elencate, e delineano una posizione abbastanza *sui generis* che non è refrattaria ad un trattamento sistematico.

2. Suoni e colori sono due esempi comuni, nella filosofia moderna, di qualità secondarie. Ma questa non è una classificazione indiscussa. Esistono motivi per rubricare insieme suoni e colori come pure per tenerli ben distinti. Husserl aderisce alla tesi tradizionale che considera fondamentale per il concetto di qualità secondaria la dipendenza da un percipiente, da qualcuno che percepisca. Aderendo a questa tesi inserisce i suoni nella classe delle qualità secondarie: esistono noti fenomeni di relatività a chi percepisce che giustificano l'attribuzione. Uno di questi è, banalmente, la sordità. Per colui che è privo dell'udito i suoni non fanno parte del mondo se non in modo indiretto:

Le dipendenze ... determinate intenzionalmente [sono] in parte del tipo cosale/corporeo, in parte del tipo cosale/cosale. Il sordo dalla nascita non sente alcun suono e in tal modo nemmeno può essergli data una qualità sonora; tuttavia, egli percepisce un mondo e le stesse vibrazioni che un altro ode... Egli non può udire un colpo, ma può vederlo... [2]

Siamo quindi indirizzati ad una risposta positiva alla questione E. Una conferma viene dalla discussione della soggettività delle qualità secondarie, in cui proprio il suono viene preso ad esempio:

[Le qualità secondarie aderenti] hanno il loro significato solo in eventi matematico-fisici, e, come i suoni puramente soggettivi, sono meramente soggettive nel senso che ad esse nulla corrisponde nelle cose, e allora ciò significa che nelle cose non hanno luogo quegli stessi eventi oggettivi cui esse rimandano, qualora esse siano predicati effettivi nel senso solito; e significa che ad esse corrispondono altri eventi oggettivi, ovvero [eventi] nel corpo del soggetto che ha i suoni anomali, ecc. [3].

Ma il problema è complicato da due fattori: in primo luogo, per Husserl anche delle qualità primarie vale, in un certo senso, la relativizzazione a colui che percepisce, e in secondo luogo vi sono importanti asimmetrie tra i suoni e le qualità paradigmatiche come i colori (e, per un altro verso, le qualità tattili). Per quel che concerne il primo punto, Husserl recupera da un lato la tesi centrale della critica di Berkeley a Locke, che prescrive l'inseparabilità, nella percezione e nella concezione, di colore ed estensione: nella misura in cui spazio e qualità non possono che venir dati insieme, sono entrambi percettivamente dipendenti da colui che percepisce (D 13 XV 61). D'altro lato Husserl sposa a questa tesi di omogeneità un residuo della vecchia concezione del sensibile comune - la forma, la spazialità sono percepibili attraverso più sensi [4] trasformandola in un abbozzo di teoria dello schema della cosa: la spazialità rappresenta una sorta di telaio su cui le qualità si distribuiscono o che le qualità riempiono (ibid.; D 13 XV 45; D 13 XIV 54-55; cfr. anche *Idee II*, § 13). Quindi la distinzione ritrova una legittimità all'interno dell'esperienza, ma questa legittimità deriva dalle diverse caratteristiche funzionali della forma e delle altre qualità, e non da intrinseche differenze di ordine metafisico. Per quel che concerne il secondo punto, Husserl sottolinea una certa asimmetria tra le caratteristiche fenomenologiche dei colori e quelle dei suoni. Ma vale forse la pena di vedere queste asimmetrie sullo sfondo della teoria di Brentano, che è completamente orientata all'omogeneità intraqualitativa.

3. Nelle *Untersuchungen zur Sinnes psychologie*[5] Brentano differenzia tre sistemi sensoriali (visivo, uditivo e aptico) assegnando a ciascuno di essi un continuo spaziale divisibile in parti ciascuna delle quali porta una determinazione qualitativa anche sotto la soglia del sensibile. Questa ipotesi gli permette di spiegare in modo relativamente semplice l'esistenza di qualità multiple come quella di una macchia arancione, che risulta composta da parti impercettibili di colore giallo e rosso, e la perdita di intensità di una qualità, risultante semplicemente dalla perdita di parti. Il tratto più marcato della teoria consiste nella ricerca di analogie tra le qualità di sensi diversi. A ciascuno dei tre sensi Brentano assegna una contrapposizione tra chiaro e scuro, che nel caso del suono ha un analogo nella contrapposizione tra acuto e grave e in quella del sistema aptico nella contrapposizione tra caldo e freddo. Allo stesso modo egli ritiene di discernere in tutti i sistemi di qualità una contrapposizione tra saturo ed insaturo, e di nuovo questa distinzione porta ad una semplice spiegazione di un importante fenomeno, l'iterazione dell'ottava: due suoni posti a distanza di un'ottava differiscono per chiarezza a parità di saturazione (così come blu chiaro e blu scuro); porta inoltre all'analogia tra bianco e nero, i colori "acromatici", con i rumori privi di qualità definita. Interessante per la nostra discussione è quanto Brentano dice della spazialità dell'udito:

Per tutti i sensi vale il principio dell'impenetrabilità. In effetti notiamo che una forte denotazione, lo sbattere di un mulino, un rullare di tamburi o un qualche forte rumore escludono altri suoni. A partire dal momento della sua comparsa un rumore forte occupa per così dire l'intero spazio dell'udito... così come accade per il campo visivo, anche il campo uditivo può venir riempito in parti diverse da molteplici suoni[6].

In un altro passo della stessa raccolta Brentano sottoscrive la tesi di una differenza nell'occupazione spaziale da parte di suoni acuti e suoni e gravi, e paragona l'intensità ad una

specie di densità di ciò che viene sentito, similmente alla massa di un corpo a parità di volume[7].

I suoni non solo provengono da questa o quella direzione, ma occupano lo spazio e, in virtù della loro densità/intensità, impediscono ad altri suoni di penetrare all'interno del volume da essi occupato. Solo con l'aprirsi di lacune all'interno di quest'ultimo altri suoni possono penetrare dando così l'impressione auditiva della pluralità, come ad esempio nel caso di un accordo.

L'ipotesi di Brentano ha l'aspetto di una straordinaria variazione immaginativa sull'idea dell'occupazione spaziale da parte delle qualità. Non mi sembra qui il caso di argomentare nel dettaglio contro questa concezione, anche perchè alcuni elementi di critica implicita verranno esposti in quanto segue. E' d'altronde sintomatico che Brentano non offra dei veri e propri argomenti o evidenze a favore della sua teoria, cercando piuttosto di mostrarne il valore al fine di spiegare fenomeni auditivi complessi come quello della fusione sonora o quello delle qualità multiple. (Brentano risponde positivamente a B., e ammette profonde simmetrie tra le qualità riguardo ad A.).

4. Quali analogie e disanalogie tra le qualità sono sottolineate da Husserl? Egli si distacca dal monolitico modello brentano per cercare di mostrare una densa rete di interrelazioni e somiglianze, in parte sovrappontesi, tra colori, suoni e qualità tattili. Il suono ha tratti in comune con il colore, è suono della cosa, è *in* essa; ma ha anche tratti in comune con il calore, si irradia dalla cosa per raggiungerci. Riguardo a quest'ultimo punto Husserl condensa una serie di osservazioni:

Inoltre, caldo e freddo, come qualità che ricoprono in modo bipartito i corpi; qualità irraggianti, qualità distanti non visive, il risuonare, il calore irraggiante; che promanano dal corpo e si propagano o si spandono nello spazio vuoto con forze differenti. Il suono, al modo in cui esso è sul corpo, promanante da esso o da un suo luogo; l'orecchio per così dire esplora lo spazio e coglie nel luogo in questione i suoni che sono lì presenti, e di contro coglie il suono (con l'appercezione) come esso è nella cosa. [Nel caso di C]orpi completamente risuonanti, vi è risuonare in ogni luogo del corpo e da ogni luogo fuoriesce nello spazio un raggio sonoro.

Avvicino un poco la mia mano ad un corpo, ed esso irraggia calore; avvicino il mio orecchio al corpo (o mi avvicino con tutto il corpo alla cosa), ed esso irraggia il suono... un rumore. Questo ne fuoriesce [8].

Vorrei brevemente criticare questa concezione. La tesi che il suono è percepito irraggiarsi dalla cosa per raggiungerci mi sembra errata. Percepriamo a volte un suono che si muove verso di noi, ma questo equivale a percepire una sorgente sonora che si muove verso di noi, ad esempio la sirena di una autoambulanza in corsa che ci sorpassa. Un caso in cui abbiamo l'impressione che il suono muova è il rimbalzare di un'eco da una parete all'altra della valle, o il riflettersi del tuono sulle montagne, o il venire a noi delle voci trasportate dal vento - ma si tratta evidentemente di casi limite. Quando percepiamo un suono lo localizziamo non soltanto come proveniente da una certa direzione, ma anche come prodotto ad una certa distanza. Del suono delle automobili per strada non posso dire che

esso è qui. E quando dico che mi raggiunge parlo delle onde sonore, e non più dei suoni (non importa a che grado di raffinatezza sia condotta l'esplicazione: potrebbe bastare una proto-teoria fisica che preveda una qualche forma di trasferimento di energia, di informazione o di materia dalla cosa a noi). Ma vi sono casi che possono dare adito a obiezioni. Di una stanza rumorosa per via della strada trafficata si potrebbe anche dire che essa è piena di rumore, che il rumore arriva fin qui - ma il modo corretto di esprimersi sarebbe: il rumore è udibile fin da qui. Oppure: il rumore dell'aeroplano proviene da un luogo che non coincide con quello in cui lo vediamo: ma questa non è una vera dimostrazione del fatto che udiamo un suono muovere verso di noi, perchè si tratta di una inferenza - vedo il luogo in cui l'aeroplano è, vedo quello da cui sembra provenire il suono, e mi rendo conto del fatto che non sono lo stesso luogo; mi ricordo inoltre del fatto il luogo in cui ho visto poco fa l'aeroplano è lo stesso da cui sento provenire il suono; ne concludo che il suono è stato prodotto in quel momento in quel luogo e che solo ora è arrivato a me.

Sembra essere all'origine dell'errore l'assimilazione della propagazione delle *onde* sonore all'irraggiamento termico. D'altro lato non è nemmeno evidente in che senso si possa parlare di un'esperienza dell'irraggiamento. Il calore non è percepito provenire dalla cosa. Noi sentiamo, anche ad una certa distanza, che una cosa è calda, sentiamo che c'è caldo alla nostra destra o alla nostra sinistra, e diciamo: il calore proviene da quella cosa, proviene da destra, da sinistra; confondendo la descrizione del processo fisico o una proto-spiegazione fisica con la descrizione di quanto percepiamo. Un caso limite giustifica questo uso: se accendiamo il caminetto, la stanza si scalda a poco a poco - un caso del tutto parallelo, nel suo essere fuorviante, a quello dell'eco o dell'aereo nell'ambito sonoro.

Abbiamo anche visto che Husserl sostiene l'essere del suono nella cosa:

Il calore come calore del corpo e calore nella stanza, la determinazione sonora sul corpo, il corpo risuona ed è riempito dal suono[9].

Quest'idea è da prendere con le dovute cautele. Solo una cosa risonante sembra possedere il suono al modo che viene qui descritto: un diapason, un gong, uno strumento musicale dotato di cassa di risonanza. Quando indosso la camicia il fruscio non è nella camicia, e nemmeno nel mio corpo. Lo stormire dell'albero non è nell'albero (è forse *sull'*albero?), lo sbattere di una porta non è nella porta. Dicendo che un suono è in una cosa pensiamo di solito a una scatola all'interno della quale è stato messo un oggetto sonoro: ma allora è più appropriato riferirsi all'oggetto (sento suonare la sveglia e la trovo nascosta in un cassetto). Di nuovo, l'apparente analogia con il calore - che è ed è percepito nella cosa o in una sua parte, eventualmente alla sola superficie, su un solo lato, o sotto la superficie [10] - porta fuori strada. Credo che la migliore descrizione del fenomeno acustico sia la seguente: il rumore od il suono si producono in un luogo, e noi li udiamo come prodottisi in quel luogo. Non li udiamo venire verso di noi e solo in alcuni casi (corpi risonanti) li udiamo risiedere nel luogo in cui si producono. Per quel che concerne il fenomeno termico, il calore risiede nella cosa ed è avvertibile ad una certa distanza da essa, ma ciò non implica che noi lo avvertiamo *irraggiarsi* dalla cosa. Husserl ha quindi torto nell'ipotizzare una troppo forte simmetria col caso del calore se la percezione del calore deve avere le caratteristiche fenomenologiche che egli le attribuisce; e d'altro canto attribuisce alla percezione del calore caratteristiche che non sono del tutto esenti da critica. Husserl è inoltre indeciso sulla relazione tra suono e spazio, sulla possibilità dell'occupazione

spaziale. Anche se il caso per lui paradigmatico sembra essere quello del corpo risonante, esso non è affatto decisivo:

Quale tipo di localizzazioni di suoni o di determinazioni termiche sono queste? Che tipo di riempimento dello spazio è questo? Certo in opposizione al ricoprimento o al riempimento di uno spazio con il colore[11].

Un suono rimanda al corpo che lo ha prodotto:

Lo spazio vuoto non viene, in senso proprio, intuito come fosse riempito da suoni, ma io sento suoni ad ogni distanza alla quale il corpo sia situato e questi rinviano ad un corpo risuonante; ed i molteplici suoni, che sento cambiando posizione, rimandano forse ad uno e uno stesso corpo di volta in volta modificato o immutato e manifestandosi in tal modo per l'aspetto sonoro. Considerato in questo modo il suono è solo nel corpo risuonante come sua qualità, ma non come ricoprente una vera e propria forma spaziale, perché non si ripartisce sulla forma[12].

Ma, dice Husserl, il suo essere nella cosa non ha la determinatezza che può avere la presenza del calore, che riempie l'oggetto in modo più compatto, né quella che ha la presenza del colore, il quale aderisce con precisione al contorno della cosa. Un modo per renderci chiara questa distinzione consiste nel dire che il confine del suono non coincide, se non in estrema approssimazione, col confine della cosa: la localizzazione è imprecisa. Ma anche questa immagine è confusa. Forse si può diagnosticare la confusione se si considera l'immagine come il risultato dell'incrocio tra due esigenze non ovviamente compatibili: da un lato quella di conservare la localizzazione del suono nella sorgente sonora, dall'altro quella di attribuire comunque una forma spaziale alle qualità. Ma la seconda di queste esigenze non è giustificata (se non da motivi teorici generali, extrafenomenologici). Per un suono, essere udito prodursi in un punto o in una regione dello spazio non implica occupare quel punto o quella regione di spazio. Lasciando quindi cadere questa ipotesi sulla descrizione si giunge ad un più soddisfacente stato di cose: il suono non necessita di un telaio spaziale da riempire con la sua presenza - né, come abbiamo visto, da attraversare per giungere fino a noi.

5. Vediamo ora altre possibili analogie, questa volta con l'ambito visivo, lasciando da parte i problemi della localizzazione. Una di queste analogie concerne la coesistenza di più qualità contemporaneamente. Stumpf, nella sua opera principe, la *Tonpsychologie*[13], aveva introdotto, per fornire una base fenomenologica alla teoria della consonanza, il concetto di fusione: due suoni "si fondono" quando è difficile distinguerli in un suono composto di cui essi sono elementi. Nella teoria di Brentano, critico nei confronti di Stumpf, i fenomeni di fusione sono generalizzati ed interpretati in base all'ipotesi dell'occupazione contemporanea dello spazio da parte delle qualità, di modo che ciascuna entri nelle parti lasciate libere dall'altra. L'analogo visivo della fusione sonora è per Brentano il colore composto: il verde, l'arancio, il violetto. Husserl propone un'altra analogia, a mio avviso più interessante: quella con la percezione della trasparenza. Il problema viene impostato con una considerazione di carattere negativo:

Due qualità in quanto qualità uguali sono possibili nel momento presente solo se hanno

una differenza di luogo [14]

Non possiamo udire due suoni identici (per altezza, intensità, timbro) in un'identica direzione: essi si ricoprirebbero costituendo una unità.

Non troviamo suoni del tutto identici coesistenti. Forse che non sono pensabili? Qui sorgono nuovi problemi. E' chiaro che possono esserci processi sonori simultanei. Una melodia risuona, e lì vicino risuona simultaneamente il rumore di un'auto; viene lanciato un segnale con la tromba e contemporaneamente vengono dati ordini, ecc.; certo l'uno disturba l'altro, e il "disturbo" è tanto maggiore, quanto più simili sono i processi acustici; ad es., due segnali di tromba o due melodie che risuonano assieme, o due rumori che assieme si producono [...]

Aggiungiamo una integrazione al caso precedente. In effetti una macchia può coprire un'altra, così che questa non è più visibile. Ma una macchia può anche passare al di sopra dell' altra in modo da lasciarla "intravedere"; si deve così tenere in linea di conto il caso di una più o meno grande trasparenza. Una banda luminosa dotata di forma si muove come fosse un'unità di forma riempita di luce, ma tocca oggetti che sono lì e restano immobili, e che sono visti attraverso la banda luminosa... E lo stesso avviene per un'ombra colorata dotata di forma,... un banco di nebbia, ecc. [15]

Husserl prosegue con una interessante osservazione:

Nella sfera acustica c'è questo di particolare, che ogni oggetto acustico copre o nasconde ogni altro oggetto acustico simultaneo oppure anche, si potrebbe dire, lo ombreggia o ne cambia il colore; mentre nella sfera visiva o in quella tattile anche se gli oggetti possono coprire o cambiare il colore, non si dà affatto il caso che ogni oggetto ne copra o ne colori ogni altro[16].

L'analogia tra suoni contemporanei e percezione della trasparenza sembra estremamente calzante; in ogni caso sembra migliore di quella proposta da Brentano, che prendeva come esempio visivo quello di colori composti. Questo perchè possiamo considerare il colore composto anche come una unità - e la lunga discussione svoltasi sul finire del secolo scorso sul numero dei colori primari mostra che non è facile raggiungere l'accordo su ciò che si deve considerare unitario o composto. Non è comunque possibile considerare nello stesso senso di unità un esempio di trasparenza: anche se può non essere evidente quali sia il colore di ciascuna delle due superfici trasparenti, è fuor di dubbio la percezione di *due* entità; così come all'ascolto è evidente che quello che percepisco è un accordo, una struttura composta, e non un suono singolo, per quanto le sue parti possano essere ben fuse.

Non è invece ovvio quanto Husserl dice sulla coloritura che si manifesterebbe nella sfera acustica ed in quella visiva. Possiamo ammettere che dati due oggetti sonori contemporanei si può dare il caso che l'uno copra l'altro o che entrambi siano udibili contemporaneamente presentando una più o meno marcata fusione. Ma in quest'ultimo caso ha senso parlare di una coloritura reciproca? Nell'esempio visivo il dubbio è altrettanto legittimo. Una pellicola trasparente messa di traverso su un rettangolo non gli dona il suo colore, nè si trasforma assumendo quello del rettangolo, ma ciascuno dei due

elementi conserva il suo colore (è per questo che i gestaltisti parlano di "scissione" dello spezzone di campo visivo comune alla pellicola e al rettangolo, scissione correlativa alla costanza dei colori dei due elementi). E' comunque interessante il riferimento ad una asimmetria tra auditivo e visivo: due suoni contemporanei debbono per forza o sovrapporsi o fondersi, ma due macchie colorate presenti contemporaneamente nel campo visivo non sono soggette a questa restrizione: possono semplicemente stare una accanto all'altra. E degna di nota pure l'osservazione che la percezione del movimento è una condizione sine qua non della percezione della trasparenza (D 7, 37-8, *Randnotiz*), che altrimenti si dissolverebbe nella percezione di una serie di macchie colorate giustapposte. Per quanto essa non sembri reggere davanti a elementari esperienze di trasparenza in assenza di movimento, segnala una delle intuizioni fondamentali ed ancor oggi attuali intorno a cui è costruita la teoria della percezione di Husserl: sono le situazioni dinamiche a fornire il materiale primario di indagine fenomenologica.

6. Il *silenzio* è presentato da Husserl come l'analogo auditivo dello spazio vuoto. La possibilità di vedere lo spazio vuoto ha costituito per Husserl un significativo problema fenomenologico a partire dalla *Dingvorlesung*[17]. Nello scritto del 1917 sulle unità sensibili egli considera un esempio di vuoto visibile l'oscurità,

dalla quale un oggetto può emergere e nella quale un oggetto può immergersi e che può percorrere. Questo vuoto visivo può essere colto come tale, ed in tal caso l'oggetto che emerge non nasconde nulla, oppure esso può venir colto come sfondo più scuro, che viene ora nascosto dall'oggetto che emerge, o che ne viene colorito, come nel caso di una nebbia[18].

Naturalmente questa linea espositiva si presta all'obiezione che l'oscurità non è priva di determinazioni qualitative, avendo per l'appunto un caratteristico modo di riempire lo spazio simile a quello in cui l'inchiostro delle seppie riempie una parte del mare. Ma si tratterebbe di un'obiezione affrettata. Diventare nero e diventare scuro, per quanto i due processi possano sovrapporsi, non sono un'identico processo. L'aria tra noi e le cose, quando abbassiamo la luce, non diventa nera, e nemmeno perde in trasparenza. Ciò tuttavia non implica che una qualità (oscurità) si sostituisca ad un'altra, occupando lo spazio che quest'ultima occupava. Questo perchè l'oscurità non è una qualità, al modo in cui possono esserlo il rosso od il verde. Vedere l'oscurità non può stare accanto al veder rosso come un genere di una medesima specie di percezione: perchè non c'è un vedere l'oscurità. Essere in una situazione di oscurità deve piuttosto venir contrapposto ad essere in una situazione in cui si vede chiaramente (così come l'essere miopi viene contrapposto al vedere distintamente: ma non c'è un vedere l'indistinzione, così come non c'è un vedere l'oscurità). In questo senso Husserl sbaglia cercando nell'oscurità un esempio od un paradigma della percezione del vuoto; ma curiosamente questo errore è rilevante solo all'interno del suo tentativo di paragone dello spazio vuoto visivo al silenzio. Il passo citato prosegue infatti nel modo seguente:

Al vuoto visivo corrisponde il vuoto acustico, il silenzio [19] .

L'analogia sarebbe più precisa se al posto del vuoto visivo si parlasse dell'oscurità. Non c'è una qualità uditiva del silenzio, ma c'è un non riuscire a sentire suoni molto lontani anche se non si è disturbati da altri suoni, o un non sentire nulla. Se sento che qui c'è silenzio non sento alcun rumore, o

sento un rumore estremamente attenuato. Husserl intende comunque mostrare anche un elemento di disanalogia riguardo alla possibilità di concepire il silenzio come una sorta di quasi-spazio in cui possano celarsi i suoni che non vengono più uditi:

Evidentemente non si può dire qui che il "silenzio" viene attraversato da un oggetto, che un oggetto entra in qualche modo nel silenzio (non in un qualche luogo di uno spazio costituito altrove), lo attraversa e ne esce in qualche luogo. E' questo il motivo per cui non si può concepire il silenzio come uno sfondo spaziale, al modo in cui si può concepire come sfondo spaziale il vuoto visivo[20].

Questo passo ha delle risonanze strawsoniane e, letto con quello che immediatamente lo segue, costituisce una prefigurazione del famoso argomento contenuto nel secondo capitolo di *Individuals* [21], in cui vengono messe alla prova le due fondamentali caratteristiche del nostro concetto di individuo (esistenza non percepita e reidentificabilità) ricorrendo alla finzione di un mondo puramente sonoro in cui queste caratteristiche andrebbero a vuoto se non venisse introdotta una analogia dello spazio tridimensionale, il contenitore capace di ospitare gli oggetti quando essi sono al di fuori del nostro raggio di coscienza per lasciarli emergere in un successivo decorso di percezioni. Husserl scrive infatti:

Da questo siamo portati ad una prima costituzione di oggetti trascendenti e specificamente oggetti tali che sono dati "al di fuori" del campo attuale e quindi in un campo non attuale, che ha con l'attuale una unità di connessione, sebbene si tratti di un'unità non percepita; che vi sono oggetti che non sono percepiti, che entrano nel campo attuale ed in seguito ne escono; in questo il campo originario si trasforma in uno spazio inglobante, che si presenta come campo, così come l'oggetto immanente, che vi viene costituito come oggetto in movimento, si trasforma in un oggetto trascendente dato come percepito solo in questa fascia temporale della percezione attuale[22].

Il silenzio non costituirebbe quindi, in termini strawsoniani, una analogia dello spazio in senso proprio [23].

Osservazione. L'errore fenomenologico di Strawson consiste nell'aver negato spazialità ai suoni. Essi sarebbero entità intrinsecamente non-spaziali. Abbiamo visto che questo è corretto solo se per spazialità si intende l'occupazione spaziale; in un mondo puramente uditivo sarebbe però ancora possibile distinguere sopra e sotto, destra e sinistra. Tale mondo avrebbe una terza dimensione? E' forte la tentazione di immaginarlo come completamente piatto - uno schermo sonoro - in virtù del sofisma seguente: un suono debole vicino è in alcuni casi indistinguibile da un suono forte lontano, dunque è possibile considerare tutti i suoni ad una medesima distanza, assegnando opportune intensità a ciascuno di essi (posso mettere la radio sul davanzale della finestra e immaginare che vi sia un concerto per strada; Husserl stesso considera questo come uno dei passaggi preliminari all'afferramento di un puro dato della sensazione: cfr. *Idee II*, § 10[24]); dunque non ha senso parlare di una terza dimensione sonora. L'argomento è fallace perchè include una generalizzazione indebita. Dal fatto che in alcuni casi non si possa distinguere un suono vicino debole da uno forte lontano, non segue che ciò debba avvenire in tutti i casi. Per i suoni semplici (sibili ecc.) non sembra che la tesi ponga problemi, ma per insiemi sonori più complessi l'assimilazione non è praticabile: Un accordo di chitarra suonato in fortissimo ha una qualità particolare data dalla

percuSSIONE violenta delle corde, percepibile anche a distanza, e impossibile a confondersi con lo stesso accordo suonato in pianissimo qui accanto a noi.

E' chiaro che l'esistenza di una intrinseca spazialità del suono non mina direttamente l'argomento di Strawson; essa lo rende tuttavia meno mordace, costringendoci a recuperare la dimensione spaziale nel dominio dell'analogia[25].

7. Veniamo ora all'enunciazione di alcune asimmetrie tra suoni e colori che configurano in modo più preciso la filosofia del suono di Husserl. Un punto fondamentale è che i suoni, a differenza dei colori, non ci presentano direttamente la cosa, come avviene invece nel caso del tatto e della vista:

...in entrambi i casi [tatto e vista] è data la cosa stessa (e non solo si rimanda ad essa, come avviene nel caso del suono).

[I]o sento suoni ad ogni distanza alla quale il corpo sia situato e questi rinviano ad un corpo risuonante[26].

I suoni rimandano alla cosa. Questo ci fornisce gli elementi per rispondere alla questione A.: a differenza del colore, il suono è un oggetto primario per la percezione. La classica formulazione del realismo diretto deve quindi subire una correzione: non udiamo direttamente oggetti materiali - laddove invece vediamo direttamente oggetti materiali, o le loro superfici - ma udiamo suoni, e questi eventualmente ci rinviano agli oggetti che li producono.

A questa riformulazione si può obiettare che noi udiamo treni, automobili, aerei direttamente, così come li vediamo. Ma credo che l'obiezione non sia sostenibile, per due motivi: in primo luogo perchè è comunque possibile essere di fronte a casi di irriducibilità del suono all'oggetto, e in secondo luogo perchè il suono può venire al più ricondotto ad un processo, e da qui eventualmente all'oggetto coinvolto nel processo. Suoni irriducibili ad oggetti sono tuoni, esplosioni (si dice "Ho sentito la bomba", ma questo può voler dire solamente che l'ho sentita scoppiare. Una bomba in quiete non viene "sentita"), suoni prodotti da entità con struttura-massa (acqua, aria) In questi casi è comprensibile come la sonorità sia in primo luogo di un processo (una cascata è, come testimonia la radice stessa del termine, il processo di caduta dell'acqua, e subisce una oggettualizzazione solo per ragioni topografiche). Ma credo che ciò valga in tutti i casi. Al limite potrebbero sottrarsi a questa legge oggetti intrinsecamente sonori, capaci cioè di emettere un suono per tutto l'arco della loro vita senza mai variarlo. Si tratterebbe ancora di un processo, ma saremmo portati a tralasciare la struttura processuale per arrivare direttamente all'oggetto. Ma questo è un caso chiaramente delimitabile; un'esemplificazione approssimativa potrebbero ancora essere i corpi risonanti (si immagini un diapason percosso in vostra assenza e portato poi vicino al vostro orecchio: potreste pensare che esso suona per conto proprio); nella norma la sonorità è una caratteristica dei processi. La salvezza della tesi del realismo diretto uditivo dipende ora da quale delle due alternative viene scelta: o si ritiene che all'udito siano presenti direttamente processi e che nella percezione di un processo sia direttamente percepito un oggetto, oppure si ritiene che, sempre essendo dati direttamente i processi, nella percezione di questi ultimi non vi sia compercezione diretta di oggetti. Ma questo è un punto che esula dalla nostra esposizione; l'esistenza di suoni che non rimandano ad oggetti costituisce di per sè

una critica sufficiente al realismo diretto uditivo, e questo argomento può sorreggere l'indicazione husserliana per cui vi sarebbe a questo proposito una disanalogia tra colori e suoni.

8. Una seconda asimmetria fa corpo con le osservazioni fin qui commentate circa le relazioni tra suoni e forme o figure spaziali:

Un suono può essere più o meno "acuto" o rotondo, e qui analogie remote possono esser sottese a trasformazioni e passaggi continui; ma si tratta comunque di analogie, che non ci permettono di inferire alcunché quanto alla spazialità[27].

L'uso di predicati spaziali per proprietà dei suoni non è una garanzia per riconoscere al suono una struttura spaziale. L'acutezza o l'altezza del suono non hanno direttamente a che fare con una determinazione geometrica dello spazio sonoro. Brentano aveva parlato di minor occupazione spaziale da parte dei suoni acuti ma in questo caso l'analogia sembra essere sotto la presa dell'immaginazione. Di questo avviso sembrano essere anche Stumpf e Révész (quest'ultimo riconduce l'uso dei predicati "alto" e "basso" all'osservazione che i suoni acuti risuonano nella testa mentre quelli gravi risuonano nella gola[28]).

9. Possiamo ora condensare la posizione filosofica di Husserl in relazione ai suoni. Se consideriamo la lista di questioni posta ad introduzione del nostro saggio, troviamo una serie di risposte:

- A. I suoni sono oggetti primari dell'udito.
- B. Non si può negare ad essi un elemento spaziale pur dovendo riconoscere che questo si limita alla direzionalità ed alla distanza.
- C. Il suono occupa lo spazio in modo impreciso, con una essenziale indeterminazione.
- D. il suono rimanda alla cosa; in alcuni casi è in essa e la riempie; in altri casi proviene da essa.
- E. Il suono è una qualità secondaria (essendo possibili alterazioni funzionali della percezione), ma
- F. occupa un luogo particolare tra le altre qualità, essendo situato al confine tra le qualità localizzate e quelle irraggianti.

Non abbiamo elementi per rispondere alla questione G sulla rilevanza della distinzione tra rumore e suono. Una valutazione complessiva ci porta a considerare insoddisfacenti le risposte alle questioni C., D., E. ed F.. La debolezza delle tesi di Husserl su questo punto sembra essere una conseguenza del privilegio accordato alla ricerca di soluzioni al problema della costituzione del mondo materiale a partire da sistemi sensoriali diversi, costituzione che richiede l'instaurazione di concordanze intrasensoriali la cui condizione di possibilità è a sua volta l'esistenza di uno schema spaziale che alberghi le determinazioni qualitative. Passa così in secondo piano il momento della descrizione

fenomenologica dell'esperienza sonora, cui si preferisce l'uso di esempi non sempre ovvii. D'altro lato alcune strutture fondamentali dell'esperienza uditiva vengono problematizzate in modo decisamente originale - di particolare rilievo sembrano essere i tentativi di perlustrazione dei casi limite (silenzio, mondo puramente uditivo) estranei alla discussione contemporanea a Husserl e ancor oggi non sovente utilizzati per circoscrivere i concetti rilevanti di una teoria dell'esperienza sonora.

Appendice . Un breve sguardo a due opere di allievi della cerchia gottinghiana di Husserl rivela l'ulteriore vita del problema. Nel caso di Wilhelm Schapp, autore di una dissertazione sulla fenomenologia della percezione, centrata sulle relazioni tra colore e cosa, viene sollevata la questione di come i suoni presentino il mondo[29]. Il suono ci dischiude una porzione di spazio, che al termine del suono scompare. Una zanzara disegna figure sonore, una voce al di là del muro ci fa accedere ad uno spazio che altrimenti ci è precluso. E' scorretto considerare lo spazio sonoro come derivativo da quello visivo; il primo è altrettanto originario quanto il secondo. Ma i suoni non ci presentano lo spazio, nè - al modo dei colori - oggetti nello spazio, quanto piuttosto interazioni tra oggetti: ascoltando il passaggio di un carro traballante per la via sentiamo le asperità della strada, il peso del carro, la presenza di una molteplicità di casse sul carro ecc. Oppure, ascoltando un urto tra due oggetti ne sentiamo la fragilità o la durezza; dell'acqua sentiamo che è fluida ecc. - e tutto questo senza l'aiuto di immagini mentali. Quello che il suono non riesce a segnalare sono i contorni precisi della cosa, o il suo colore; in generale, comunica caratteristiche che sono eminentemente accessibili al tatto e solo derivativamente alla vista. La musica di contro non svolge una funzione presentativa: in essa ci rivolgiamo direttamente ai suoni; a meno che essi non mimino eventi sonori della vita quotidiana.

Se i suoni ci presentino qualche cosa di oggettuale è un problema aperto. Schapp nega che questa oggettualità presentata abbia le caratteristiche della definitezza. Non ascoltiamo un suono sotto una descrizione, non usiamo concetti precisi per classificare il mondo a partire da quanto vi udiamo. Piuttosto, i concetti sotto i quali cadono i nostri percetti sonori sono quelli della forza, dell'attività, della lotta tra elementi, dispiegate in processi che costituiscono, secondo il famoso passo della *Farbenlehre* di Goethe, le voci della natura[30].

La posizione di Schapp costituisce un'interessante sviluppo delle intuizioni di Husserl. In particolare essa si distacca dal corpo della discussione filosofica tradizionale sulle qualità per cercare di disegnare una mappa più articolata dell'esperienza sonora. Questo permette a Schapp di impostare in modo originale l'analisi delle relazioni tra suono e spazio, suono e cosa. L'uso di descrizioni puramente interazionali per caratterizzare i referenti dell'ascolto costituisce a mio parere una delle chiavi del problema del realismo diretto uditivo. Si può difendere questa tesi sulla base di quanto è stato sopra (par. 7) argomentato circa la percezione diretta di processi. La tesi di Schapp potrebbe riassumersi dicendo che nell'ascolto siamo sempre posti in presenza di un agente - o, meglio (dato che vi sono processi come disintegrazioni o esplosioni che non lasciano intravedere nessun agente in senso proprio), di un agire. Il concetto di suono si rivelerebbe così intrecciato a quello di causa: con i suoni ci si dischiude il mondo delle interazioni causali. Una tesi analoga viene sostenuta da Hedwig Conrad-Martius in due scritti pubblicati nello *Jahrbuch* di Husserl[31]. Lo spiccato tono metafisico delle analisi di Conrad-Martius rende difficile valutare il suo contributo al tema specifico della filosofia del suono. La filosofa si propone di rispondere in modo esaustivo alla domanda "cos'è la realtà" [32] e sviluppa a tal fine una teoria a priori delle distinzioni del senso comune, una teoria in cui i concetti di oggetto reale e immaginario, di materia, di stati della materia, di suono, luce e temperatura trovano il loro posto e la loro giustificazione. Se da un lato questo stile di indagine

sconfina spesso in considerazioni di ordine mistico (i tre stati della materia, per esempio, vengono considerati come equivalenti alle forme del corpo, dell'anima e dello spirito[33]), ha anche il pregio di basarsi su di un ricco insieme di variazioni immaginative e di tentativi di associare tra loro concetti che non mostrano che una superficiale parentela. In questo contesto ai suoni e ai rumori viene attribuita una categoria ontologica a sé stante. I rumori hanno il compito di rivelare la qualificazione materiale dei corpi che li producono (§ 183); i suoni per contro sono pura rivelazione, apertura del proprio sé, non vincolata ad un oggetto materiale se non per una coincidenza fattuale (§ 191); in questo essi non si rivolgono al corpo, ma direttamente alla mente. In un articolo precedente, più direttamente legato allo studio della percezione, venivano raggruppati i sensi a seconda del loro valore teoretico[34], della loro capacità di darci accesso al mondo. Vista e udito vengono contrapposti agli altri sensi perché per essi il corpo del percipiente ha un significato del tutto diverso (p. 492-3): questi due sensi sono le porte dello spirito. Sono inoltre sensi di distanza (p. 473): anche se avvicino una sorgente sonora al mio orecchio il suono non entra nel mio corpo, laddove viceversa una sensazione termica è sempre localizzata nel corpo. Suono e colore sono entità oggettuali, ma non indipendenti esistenzialmente. L'individuazione - l'aver oggettualità - presuppone localizzazione spaziale e possesso di forma, ma l'oggettualità in sé non richiede esistenza indipendente. Suoni e colori soddisfano le condizioni per l'individuazione (p. 475-6), in quanto occupano una porzione individuata dello spazio. In particolare, il suono occupa una sfera che si irradia dall'oggetto (p. 468). La differenza tra vista e udito si gioca sul diverso modo di presentazione: i suoni ci portano in presenza di *eventi* in modo più diretto di quanto non facciano i colori (p. 483); e sono, come abbiamo visto, un'espressione della materialità degli oggetti. Inoltre, con i suoni è più facile avere un esempio di oscillazione tra oggetto udito e sensazione sonora (pp. 302-304): l'attenzione può spostarsi dall'uno all'altra indifferentemente, mentre con i colori essa è vincolata all'oggetto.

Rivista di Storia della filosofia, 4, 89, 725-743

NOTE

[1] Parte di questa ricerca è stata condotta presso l'Archivio Husserl di Friburgo. Desidero ringraziare Hans Reinhard Sepp per l'indispensabile aiuto prestatomi e l'estrema disponibilità; Georg Mohr e Benoît Winiger per utili discussioni.

I manoscritti Husserliani vengono citati nella paginazione della trascrizione dattiloscritta. Si tratta dei manoscritti:

D 7 (Estate 1917, Bernau): *Sinnliche Einheiten und Affektion. Konstitution von Gegenstaenden in der Sinnlichkeit. Concretum, Individuum. Principium Individuationis.*

D 13 XIV (1921): *Normalität in ihrer konstitutiven Bedeutung; sekundäre Qualitäten. Worin besteht die Geschlossenheit der physischen Natur (das sich selbst überlassen)?*

D 13 XV (1910 e 1918): *Raumkonstitution. Primären und sekundären Qualitäten.*

D 13 XXIII (1907) Orientierung. Konstitution des Sinnendinges, Sinnenraumes.

Del corpus Husserliano edito si sono usati il volume IV (*Ideen II*) ed il volume XVI (*Ding und Raum. Vorlesungen 1907*) della Husserliana, Den Haag: Nijhoff, 1952, 1973. Per *Ideen II* si è citato dalla traduzione italiana, Torino 1965.

Al tema delle qualità secondarie in Husserl è stata dedicata un'unica monografia: G. Witschel, *Edmund Husserls Lehre von densekundären Qualitäten*, Dissertation, Bonn 1961, di cui un estratto in G. Witschel, 'Zwei Beiträge Husserls zum Problem der sekundären Qualitäten', *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 18, 30-49. Per il problema del colore negli inediti cfr. G. Piana, 'Un'analisi husserliana del colore' *Aut-Aut* 92, 1966, 21-30. La letteratura secondaria sulla teoria della percezione di Husserl si concentra nella norma sul tema (di matrice kantiana) delle condizioni di identità dell'oggetto percepito, lasciando in disparte i classici problemi delle qualità secondarie. Un importante studio è quello di U. Melle, *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in Phänomenologischer Einstellung*, The Hague: Nijhoff, 1983, anch'esso tuttavia orientato epistemologicamente piuttosto che ontologicamente.

[2] [D]ie intentional beschlossenen [...] Abhängigkeiten [sind] teils leib-dingliche, teils ding-dingliche. Der Taubgeborene hört keine Töne und kann somit auch keine Tonqualitäten gegeben haben; aber er nimmt doch eine Welt wahr und dieselben Luftschwingungen, die ein anderer hört... Er kann einen Schlag nicht hören, aber sehen...(D 13 XV, 42).

[3] ...[die sekundär anhängenden Qualitäten] haben ihre Bedeutung nur in mathematisch-physikalischen Vorkommnissen, und sind sie, wie bloss subjektive Töne, bloss subjektiv in dem Sinne, dass ihnen in den Dingen nichts entspricht, so meint das, dass in den Dingen eben diese objektiven Vorkommnisse, auf die sie hinweisen, wenn sie im gewöhnlichen Sinne wirklich gültige Prädikate sind, fehlen, dass ihnen dann aber andere objektive Vorkommnisse entsprechen, nämlich in dem Leib des Subjekts, das die anomalen Töne etc. hat. (D 13 XV, 47).

[4] Una considerazione di rinforzo è che non esisterebbe una cecità alle forme nello stesso senso in cui la si ha al colore: "Es kann neben der Farbenblindheit... keine analoge Gestaltblindheit geben, die die übrigen Sinne als normal belässt im ersten Sinn, denn Gestalt ist ein aistheton koinon (D 13 XIV, 5).

[5] Franz Brentano, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, hrsg. von Roderick M. Chisholm und Reinhard Fabian, Hamburg: Meiner, 1979.

[6] Für alle Sinne besteht das Gesetz der Undurchdringlichkeit. so bemerken wir ja, dass ein sehr starker Knall, ein Mühlengeklapper, ein Trommerwirbel oder sonst ein starker Schall andere Töne ausschliesst. Von dem Moment des Auftretens an nimmt er sozusagen den ganzen Raum des Gehörs ein...[w]ie das Sinnesfeld des Gesichts kann auch der Sinnesraum des Gehörs in verschiedenen Teilen von vielfachen Tönen erfüllt sein... (Brentano 1979, 19).

[7] ...Art Dichtigkeit des empfundenen, ähnlich der Massenhaftigkeit eines Körpers bei gleichem

Volumen (ibid., 170).

[8] Ferner, Wärme und Kälte, als zweiteilig Körper bedeckende Qualitäten; strahlende Qualitäten; nicht-visuelle Fernqualitäten, das Tönen, die strahlende Wärme; von Körper ausgehend und im leeren Raum allseitig verbreitet bzw. sich ausbreitend in verschiedenen Stärken. Der Ton, wie er am Körper ist, von ihm oder von einer Stelle desselben ausgehend; das Ohr tastet gleichsam den Raum ab und erfasst an den betreffenden Raumstellen vorhandene Töne, andererseits fasst es (durch Apperzeption) auf den Ton wie er im Ding ist. Ganz und gar tönende Körper, an jeder Stelle des Körpers tönt es und von jeder läuft ein Tonstrahl in den Raum hinaus (D 13 XV, 39).

Ich bringe meine Hand etwa einem Körper nahe, und er strahlt Wärme aus; ich bringe mein Ohr dem Körper nahe (oder nähere mich überhaupt leiblich dem Körper), und er strahlt den Ton... einen Tönen, ein Geräusch aus. Das geht von ihm aus (D 13 XXIII, 31).

[9] Wärme als Wärme des Körpers und Wärme im Zimmer, Tonbestimmtheit am Körper, der Körper tönt und ist erfüllt von Ton (D 13 XXIII, 30).

[10] Esistono fenomeni di trasparenza termica? A differenza da quella visiva, si tratterebbe di una percezione mediata? Se mi consegnano una pietra bollente in una scatola di cartone, posso sentire il calore della pietra direttamente attraverso il cartone, e sentire che non si tratta di calore del cartone ma della pietra.

[11] Was sind das für Lokalisationen von Tönen, von Wärmebestimmtheiten? Was ist das für eine Art von Raumerfüllung? Natürlich im Gegensatz zur Bedeckung eines Raumes oder Erfüllung durch Farbe. (D 13 XXIII, 31).

[12] Der leere Raum wird eigentlich nicht angeschaut als mit Tönen erfüllt, sondern ich empfinde bei jeder Fernlage des Körpers Töne und diese weisen auf einen tönenden Körper zurück; und die mannigfaltigen Töne, die ich beim Wechsel der Stellung höre, weisen vielleicht auf einen und denselben, je nach dem tonal veränderten oder unveränderten und so erscheinenden Körper zurück. So angesehen ist der Ton nur im tönenden Körper als seine Qualität, aber keine eigentliche Raumgestalt bedeckend, da er sich nicht der Gestalt nach teilt (D 13 XV, 39).

[13] Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, vol. I 1883, vol. II 1890, Leipzig: Hirzel.

[14] Zwei Qualitäten als gleiche sind im Jetzt nur möglich, wenn sie einen ortsartigen Unterschied haben (D 7, 19).

[15] Völlig gleiche koexistierende Töne finden wir nicht. Sind solche nicht denkbar? Da ergeben sich also neue Probleme. Dass es gleichzeitige Tonvorgänge geben kann, ist klar. Eine Melodie ertönt, und daneben in Gleichzeitigkeit damit ertönt das Rollen eines Wagens; ein Trompetensignal wird geblasen und gleichzeitig erfolgen Kommandorufe usw.; freilich eins stört das andere, und die "Störung" ist um so grösser, je ähnlicher die beiden akustischen Vorgänge sind; z.B. zwei Trompetensignale oder zwei Melodien, die zugleich erklingen, oder zwei Geräusche, die zusammen

ablaufen (D 7 34) (...) Zu dem vorigen Fall werden wir noch eine Ergänzung beifügen. Nämlich ein Fleck kann einen anderen überdecken, so dass er unsichtig wird. Aber es kann auch ein Fleck über den anderen so hinweggehen, dass dieser "durchscheint", also der Fall der grösseren oder geringeren Durchsichtigkeit ist mit heranzuziehen. Ein gestalteter Lichtstreif wandelt dahin, als Einheit lichterfüllter Gestalt, aber es betrifft Gegenstände, die da sind und "ruhend" dableiben, die durch den Lichtstreif hindurchgesehen sind... Und ebenso ein gestalteter farbiger Schatten... ein Nebelstreif etc. (D 7, 36-7, Ergänzung I).

[16] In der akustischen Sphäre haben wir das Eigentümliche, dass jedes akustische Objekt jedes gleichzeitige andere akustische Objekt verdeckt oder überdeckt oder, wie wir auch sagen können, verschattet oder verfärbt, während in der visuellen oder taktuellen Sphäre zwar Objekte verdecken oder verfärben können, aber keineswegs jedes Objekt jedes andere verdeckt oder färbt (Ibid., 37).

[17] L'appendice VII alla *Dingvorlesung* (HuA XVI, pp. 361 sgg.) è dedicata a questo problema. Husserl fa riferimento al lavoro di un suo dottorando, H. Hofmann, che nel 1913 pubblicò nell'*Archiv für die gesamte Psychologie* una dissertazione sull'analisi del concetto di sensazione. Hofmann sosteneva la possibilità di vedere lo spazio in assenza di qualità "riempienti" (come nel caso della percezione di un pezzo di vetro trasparente), tesi contraria ad uno degli assunti fondamentali di Husserl.

[18] in dem ein Objekt auftauchen ebenso wie es in dasselbe eintauchen und es durchwandern kann. Diese visuelle Leere kann als solche genommen werden, dann verdeckt das auftauchende Objekt nichts, oder sie kann als dunkler Hintergrund gefasst sein, der durch das auftauchende Objekt nun verdeckt oder, wie im Falle eines Nebels, verfärbt wird (D 7, 38).

[19] Der visuellen entspricht die akustische Leere, die Stille.

[20] Hier kann man evidentermassen nicht sagen, die "Stille" wird von einem Objekt durchwandert, ein Objekt tritt irgendwie in die Stille ein (nicht irgendwo in anderwärts konstituierten Raum), durchwandert sie und tritt irgendwo aus ihr aus. Darin liegt, dass man die Stille nicht als einen räumlichen Hintergrund auffassen kann, wie man die visuelle Leere als einen solchen auffassen kann (D 7 38).

[21] P.F. Strawson, *Individuals*, London, Methuen, 1959, tr. it. Milano 1978.

[22] Von da aus führt der Weg in eine erste Konstitution transcendenten Gegenstände und zwar solcher, dass sie "ausserhalb" des aktuellen Feldes sind und dann in einem nicht aktuellen Feld gegeben sind, das mit dem aktuell gegebenen eine Einheit der Verbindung hat, obschon eine nicht wahrgenommene Einheit; dass es Gegenstände gibt, die nicht-wahrgenommen sind, die in das aktuelle Feld eintreten und dann wieder aus ihm heraustreten; dabei wandelt sich das ursprüngliche Feld in einem umfassenden Raum, der sich als Feld darstellt, wie sich der immanente Gegenstand, der da als beweglicher konstituiert ist, sich umwandelt in einem transcendenten und nur in dieser Zeitstrcke aktueller Wahrnehmung sich als wahrgenommen gebenden (D 7, 39).

[23] Husserl considera anche la possibilità di un mondo completamente sonoro che esisterebbe però solo per un soggetto solipsistico (D 13 XV, 43).

[24] "Prendiamo quale esempio... una nota di violino. Questa nota può essere appresa come una nota reale, e quindi come un evento spaziale-reale. Questo evento rimane lo stesso sia che io mi allontani, sia che io mi avvicini... Facendo astrazione dalla realtà materiale, io posso conserare un fantasma spaziale sonoro, che appare secondo un determinato orientamento, che procede da un certo punto dello spazio, che risuona attraverso lo spazio, ecc. Ma alla fine anche l'apprensione spaziale può essere neutralizzata, e quindi la nota può essere presa, invece che come una nota che risuona nello spazio, come un mero "dato della sensazione". Al posto di ciò che, sulla base dell'avvicinamento o dell'allontanamento, era presente alla coscienza come una nota immutata nello spazio, attraverso il rivolgimento dello sguardo, attraverso la considerazione del dato della sensazione, si presenta qualche cosa che si modifica continuamente".

[25] In una comunicazione personale il Prof. Strawson mi fa presente che considera oggi l'asserzione di una intrinseca non- spazialità del suono come un "phenomenological mistake".

[26] ...In beiden Fällen das Ding selbst gegeben ist (und nicht etwa wie durch Töne nur angezeigt ist) (D 13 XV, 48). [I]ch empfinde bei jeder Fernlage des Körpers Töne und diese weisen auf einen Tönenden Körper zurück... (D 13 XV, 40).

[27] Ein Ton kann mehr oder minder "spitz" oder rund sein, da mögen entfernte Analogien kontinuierlicher Wandlungen und Übergänge vorliegen; aber das sind eben Analogien, die keineswegs auf Räumlichkeit schliessen lassen (D 7, 35-6).

[28] *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern: Francke 1946, p. 76- 8. Recentemente Piana (*La notte dei lampi*, Milano: Guerini, 1987, cap. 3) ha fornito una lucida descrizione delle interrelazioni tra sintesi immaginative e strutture dell'esperienza criticando in modo assai convincente l'ipotesi "genetica" di Révész.

[29] *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Göttingen, Kaestner 1910, Cap. I, par. 4.

[30] Un passo citato da Schapp: "Man schliesse das auge, man öffne, man schärfe das Ohr und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zum höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so dass ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann" (Vorwort; cit. a p. 29 dell'edizione 1925 dei *Beiträge*).

[31] H. Conrad-Martius, *Zur Ontologie und Erscheinungslehre der realen Aussenwelt*, "Jahrbuch für Philosophie und Philosophische Forschung", Bd. III, 1916: cap. 2, §§ 4-5; *Realontologie*, ibid., Bd. VI, 1920.

[32] *Realontologie*, § 1.

[33] Ibid. § 128.

[34] *Zur Ontologie...* cit.

[Download this essay](#)



[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



BIBLIOGRAFIE



Paul Klee e la musica

A cura di Daniela Gamba



Per comprendere il ruolo assunto dalla musica all'interno del percorso artistico di Paul Klee non è sufficiente analizzare i luoghi, sia pittorici che teorici, in cui i riferimenti musicali compaiono in modo esplicito. Solo ad uno sguardo che tenga conto dell'ampiezza e della complessità della poetica kleeiana nella sua interezza può manifestarsi il significato dei diversi e stratificati livelli cui è riconducibile il rapporto dell'artista con la musica. Si è scelto perciò di presentare, nelle indicazioni bibliografiche che seguono, anche quegli scritti sulla teoria e sulla produzione artistica di Klee che non affrontano specificamente tematiche legate alla musica, ma che possono contribuire ad ampliare e ad arricchire il punto di vista sull'argomento.

Dopo l'elenco di tutti gli scritti principali di Paul Klee, si propone dunque una panoramica dei testi più rilevanti dedicati all'opera, sia teorica che grafico-pittorica, dell'artista. La raccolta bibliografica della sezione successiva si divide a sua volta in una parte riguardante in modo specifico lo studio dei rapporti tra Klee e la musica e una parte contenente altri testi di riferimento, in cui tale rapporto non compare come oggetto privilegiato dell'analisi, ma come parte di riflessioni critiche teoriche o storiche focalizzate prevalentemente su argomenti di carattere musicale



Scritti di Paul Klee

- *Pädagogisches Skizzenbuch* (1924), ed. it. *Quaderno di schizzi pedagogici*, a cura di M. Lupano, Firenze, Vallecchi, 1979
- *Documente und Bilder aus den Jahren 1896-1930*, Berne, Benteli, 1949
- *Graphik*, Berne, Klipstein & Kornfeld, 1956
- *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, ed. it. *Diari 1898-1918* (prefazione di G. C. Argan con una nota di Felix Klee), trad. it. di A. Foekel, Milano, Il Saggiatore, 1990
- *Das bildnerische Denken* (1956), a cura di Jürg Spiller, ed. it. *Teoria della forma e della figurazione - vol.I*, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, trad. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, Milano, Feltrinelli, 1959
- *Unendliche Naturgeschichte* (1964), ed. it. *Teoria della forma e della figurazione - vol.II: Storia naturale infinita*, trad. it. di C. Mainoldi, Milano, Feltrinelli, 1970
- *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, testi riuniti a cura di Ch. Geelhaar, Köln, 1976
- *Gedichte* (1960), a cura di Felix Klee, ed. it. *Poesie*, a cura di G. Manacorda, Milano, Guanda, 1978



Paul Klee: bibliografia generale

- C. ARGAN, *Klee - Studi e note*, Milano, Bocca, 1955
- R. BARILLI, "Klee: tempo perfetto e tempo imperfetto", *Arte illustrata*, n° 30-33, pag.114-125
- A. BONFAND, *Paul Klee - L'oeil en trop*, Paris, Editions de la difference, 1988
- R. BRUNO, "Artisti: tra poetica e filosofia, Kandinsky, Klee, Loos, Le Corbusier, Schönberg...", in *Novecento filosofico e scientifico*, Settimo Milanese, Marzorati, 1994
- CHERCHI, *Paul Klee teorico*, Bari, De Donato, 1978
- T. DÄUBLER, "Paul Klee", *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, Dresda, maggio 1918, n° 1, pag. 11-1
- G. DORFLES, "L'ultimo messaggio di Klee", *Domus*, n° 329, 1957, p.35
- C. FONTANA (a cura di), *Paul Klee - Preistoria del visibile*, Milano, Silvana Editoriale, 1996 (contiene: F. MOISO, "Paul Klee e l'eredità goethiana", A. PINOTTI, "La foglia e il cristallo. Natura e geometria tra Fiedler e Klee", P. SPINICCI, "La regola dell'al di qua. Costruzione prospettica e teoria dell'immagine negli scritti di Paul Klee")
- E. FRANZINI, *Arte e mondi possibili - Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Milano, Guerini e associati, 1994
- Ch. GEELHAAR, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972 (in inglese: *Paul Klee and the Bauhaus*, Greenwich, Conn., New York Graphic Soc., 1973)
- A. GEHLEN, *Quadri d'epoca*, Napoli, Guida editori, 1989
- C. GREENBERG, *Saggio su Klee*, Milano, Il Saggiatore, 1960
- W. GROHMANN, *Paul Klee*, Firenze, Sansoni, 1956
- W. GROHMANN, *Paul Klee*, Milano, Garzanti, 1991

- W. HAFTMANN, *The mind and the work of Paul Klee*, London, Faber and Faber, 1967
- J.M. JORDAN, *Paul Klee and Cubism*, Princeton, University Press, 1984
- F. KLEE, *Vita e opera di Paul Klee*, Torino, Einaudi 1971
- C. NAUBERT-RISER, *La creation chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978
- S. PARTSCH, *Paul Klee 1879-1940*, Berlino, Benedikt Taschen Verlag, 1991
- P. PETITPIERRE, *Aus der Mahlklasse von Paul Klee*, Bern, Benteli, 1957
- J.S. PIERCE, *Paul Klee and Primitive Art*, New York, (PhD Dissertation, Harvard Univ. 1961), Garland Publishing 1976
- M. ROSENTHAL, "The Myth of Flight in the Art of Paul Klee", *Arts Magazine* LV n°1 (September 1980) pag. 90-94
- C. ROY, *Paul Klee alle sorgenti della pittura*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1966.
- M. STABER, "Bildbewegung durch Bildordnung. Klees "Harmonischer Kampf"", *Kunst-Nachrichten*, Lucerna, 1965, vol. 1, n° 5, pag. 8-11
- R. VERDI, *Klee and Nature*, London, Zwemmer, 1984
- O. K. WERCKMEISTER, *Versüchle über Paul Klee*, Frankfurt, Syndikat, 1981

CATALOGHI:

- *Klee. Ultimo decennio, 1930-1940*, Museo d'arte di Mendrisio, 1990
- *Paul Klee*, a cura di G. Cortenova, Milano, Mazzotta, 1992
- *Bauhaus 1919-1938. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, Milano, Mazzotta, 1996
- *Paul Klee*, a cura di A. C. Quintavalle, Parma, 1972-73



Paul Klee e la musica

- K. P. AICHELE, "Paul Klee's operatic themes and variations" in *Art bulletin*, USA, Vol. LXVIII/3 (September 1986) pag.450-66
- K. P. AICHELE, "Paul Klee's Rhythmisches: A recapitulation of the Bauhaus years", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Germania, Vol. LVII/1 (1994), pag.75-89
- K. P. AICHELE, "Paul Klee's Vocal fabric of the singer Rosa Silber" in *Iris, notes on the history of art*, Vol. I (February 1980) 25-27
- P. BOULEZ, *Il paese fertile - Paul Klee e la musica*, Milano, Leonardo Editore, 1989
- M. DONA', "Forma pittorica e forma musicale in Paul Klee", in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di M. Gatti (1892-1973)*, Bologna, 1973
- Ch. GEELHAAR, *Paul Klee* (in "Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts"), München: Prestel, 1985, pag.422-29
- W. HEISE, *Über Zwitschermaschinen und andere Kompatible* ("Zum Sehen geboren...": Gedenkschrift für Helmuth Hopf), Münster: Lit, 1992, pag.163-172
- L. HOFFMANN-ERBRECHT, "Paul Klees Fuge in Rot (1921): Versuch einer neuen Deutung", in *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Vol. IV (1987) pag.321-36.
- A. KAGAN, *Paul Klee - Art and Music*, Ithaca, Cornell U.P., 1983

- A. KAGAN - W. KENNON, "The fermata in the art of Paul Klee" in *Arts magazine*, USA, Vol. LVI/1 (September 1981) 166-70
- W. REICH, "Paul Klee und die Musik", *Schweizerische Musikzeitung*, Zurich, 1955, n° 9, pag. 347-348
- W. SALMEN, "Die Zwitschermaschine: Zu gleichnamigen Werken von Paul Klee und Giselher Klebe" in *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. CXLVII/6 (1986) pag.14-18
- TAN DUN, *Death and fire: Dialogue with Paul Klee: An analysis*, DMA doc.: Columbia U., 1993
- R. VERDI, "Musical Influences upon the Art of Paul Klee", *Museum Studies*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1968, n° 3, pag. 81-107 (in tedesco in *Melos*, Germany, vol. XL/1 (1973), pag. 5
- F. WILL-LEVAILLANT, "Paul Klee et la musique. I: Psychobiographie et représentations" in *Revue de l'art*, France, Vol. 66 (1984) pag.75-88
- Catalogo "Klee et la musique: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 10 octobre 1985-1er janvier 1986" (contributi di M. Franciscono; J. Glaesemer; K.Grebe; O. E. MoeW. Salmen), Paris, Centre Pompidou, 1985 (Bibliografia: p. 195-198) - In tedesco: "Paul Klee und die Musik: Schirn-Kusthalle Frankfurt, 14. Juni bis 17. August 1986" [Organisation: Ch. Vitali, Mitarbeit: B. Zeller, I.Begall, N. Nessler], Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1986 (Bibliografia: p. 253-256) - In danese: "Klee og musikken" (mostra del 1985 al Sonja Henie og Niels Onstads Stiftelser Kunstsenter, Hovikodden, Norway; a cura di Ole Henrik MOE), Ho-vikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1985



Paul Klee e la musica: altri testi di riferimento

- AA.VV., "Jakob Stainer und seine Zeit", in *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft*, Austria, Vol. 10, Innsbruck: Helbling, 1984 (rapporto sul congresso del 1983 su Jacob Stainer a Innsbruck, edito da W. Salmen; contiene un saggio di A. GREYTHER sul cosiddetto "violino tirolese" di Paul Klee)
- L. ARAGONA, "Il lied di Abelone e il sopraciglio di Senecio: I lieder di Webern tra figura e struttura" in *Rivista italiana di musicologia*, Italia, Vol. XXIII (1988), pag.279-310
- F. T. BACH, *Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne* (in "Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts"), München: Prestel, 1985, pag.328-35
- M. BACIC, "Klangraum - Raumklang" in *International review of the aesthetics and sociology of music*, Croatia, Vol. XI/2 (December 1980) pag.197-217
- K-E. BEHNE, "Singen und Würfeln: Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse" (Singing and dicing: The psychology of creative musical processes), in *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag, 1993, pag. 309-330
- A. CLARKSON, "Lecture on Dada by Stefan Wolpe", in *Musical quarterly*, USA Vol. LXII/2 (1986), pag.202-15
- G. DAMIANI, "La necessità della variazione nel pensiero viennese progressista", in *Studi musicali*, Italia, Vol. XXII/2 (1993), pag.447-465.
- F. GEYSEN, "Plastische Kunsten en Muziek van deze eeuw: Parallellie in de inspiratie,

- werkwijze, resultaat? (Arti plastiche e musica in questo secolo: un parallelismo nella loro ispirazione, metodo e risultati?)" in *Adem*, Belgium, Vol. XX/1 (January-February 1984) pag.15-20 (in olandese, riassunti in francese e inglese)
- W. GOLDHAN, *Musik-Ornamente von Ferdinand Eckhardt sen., Beethoven, Brahms, Bruckner, Rachmaninov, Wagner*, Berlin, Edition q, 1993
 - A. d'HARNONCOURT, *Paying attention*, (Rolywholyover a Circus), Los Angeles: Museum of Contemporary Art, New York, Rizzoli, 1993
 - A. von IMHOFF, "Zimmermanns aussermusikalische Quellen", in *Musik und Bildung*, Germany, Vol. X/10 (1978) pag.636-40
 - U. JUNG-KAISER, *Stilparallelen zwischen der Musik Mozarts und der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts: Zur Problematik der Stilkritik im fächerübergreifenden Kontext*, (Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991, Baden-Wien), Tutzing: Schneider, 1993, pag. 163-91
 - L. LESLE, "Bildermusik - Musikbilder: Beziehungsgeschichten zwischen Tonkunst und Malerei", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. CXLIX/4 (April 1988), pag.8-11.
 - Ch. LICHTENSTERN, *Der Instrumentenmensch in der Kunst des 18. und 20. Jahrhundert* (Die Mechanik in den Künsten: Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie), Marburg: Jonas, 1990, pag.231-243
 - N. PERLOFF, "Klee and Webern: speculations on modernist theories of composition", in *Musical quarterly*, USA, Vol. LXIX/2 (spring 1983) pag.180-208
 - W. SALMEN, "Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts", in *Bach-Jahrbuch*, Vol. LXXII (1986), pag.91-104 (abstract in inglese, francese, russo)
 - G. SCHUHMACHER, *Johann Sebastian Bach und eine "Harmonielehre der Malerei": Musikalisch-kunstästhetische Reflexion und Gestaltung bei Braque, Klee und Kandinsky* (Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben: Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen), Innsbruck, Helbling, 1991, pag.357-378
 - P. STACEY, *Boulez and the modern concept*, Lincoln, U. Nebraska, 1987
 - S. N. SUMMERS, *The Orpheus legend in literature, music, and the visual arts: Four twentieth century works*, PhD diss.: Texas Tech U., 1993
 - K-H. WEIDNER, *Bild und Musik: Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik*, Frankfurt am Main: Lang, 1994
 - H. Ch. WORBS, "Von Komponisten, die malen, und Malern, die komponieren", in *Musik und Medizin*, Germany, Vol. II/5 (1976) pag.46-52
 - P. KLEE -TAN DUN, *Death and fire: Dialogue with Paul Klee, 1992/ Tan Dun.; Dialogue with Paul Klee*, New York, NY (134 Henry St., New York, 10002), Crossings, 1992; 1 Duration: ca. 26:30 - The National Gallery performing musical interpretations of the paintings of Paul Klee [sound recording] Performed by the National Gallery, Philips, 1976 (1 sound disc)

Sono gradite tutte le eventuali integrazioni, correzioni, suggerimenti
Suggestions and corrections are welcome



[Daniela Gamba](#)

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)





Matilde Battistini

Riflessioni su Vasilij Kandinskij e la musica

Musica e pittura

L'attenzione per la dimensione musicale sembra caratterizzare la riflessione teorica e la pratica pittorica di alcuni tra i più significativi rappresentanti dell'avanguardia artistica primo-novecentesca. In particolare Vasilij Kandinskij trova nella specificità dei linguaggi e delle forme musicali gli stimoli per una rielaborazione del tutto originale della forma pittorica e dei rispettivi linguaggi espressivi. Pur non occupandosi in maniera esclusiva di musica, Kandinskij se ne serve, nella quasi totalità dei suoi scritti teorici, come modello cui richiamarsi nel faticoso processo di definizione di un'arte pittorica totalmente indipendente dal referente naturalistico, o meglio, capace di ritrovare nella specificità dei propri mezzi espressivi nuove possibilità formali. L'interesse per la musica è dunque un fatto significativo nella pratica artistica e teorica di Vasilij Kandinskij (si pensi all'uso di termini tratti dall'universo musicale per titolare molti dei suoi quadri astratti: *impressioni*, *improvvisazioni*, *composizioni*; oppure alla distinzione tra strutture figurative *melodiche* e *sinfoniche*); tuttavia, esso non deve essere inteso come relazione diretta e biunivoca tra le due discipline artistiche: nel senso di una traduzione di fatti musicali in specifiche opere pittoriche o viceversa. Kandinskij si muove sempre all'interno della dimensione della pittura e sono le risposte a specifici problemi pittorici a condurlo sulla strada di nuove soluzioni formali. Non si può perciò sostenere una diretta e programmatica influenza della musica nel linguaggio dell'astrattismo kandinskijano: in nessun caso l'analisi dei suoni viene proposta come punto di partenza metodico della teoria delle forme e dei colori. Analogie, somiglianze, relazioni tra le due arti, vengono infatti presentate come stimoli di una riflessione che si consuma all'interno di un orizzonte specificatamente pittorico: la musica, avendo già compiuto (grazie all'abbandono di una concezione mimetico-rappresentativa dell'arte) quella rivoluzione in direzione dell'interiorità che la stessa pittura deve riuscire a realizzare all'interno del proprio orizzonte progettuale, offre a Kandinskij un esempio concreto della conquista di uno specifico ambito creativo.

§ 2

La sinestesia come via di accesso all'universo musicale

Ciò che immediatamente colpisce a una prima lettura dell'opera teorica del pittore russo, è la messa in atto di una modalità esperienziale e conoscitiva in senso stretto sinestesica. La stessa percezione della realtà è di ordine pittorico-musicale: le sue impressioni visive si tramutano in eventi sonori, in canti, in sinfonie. Ma può accadere anche il processo inverso - come vedremo più avanti soprattutto in occasione dell'incontro di Kandinskij con la musica di alcuni compositori, in particolare Richard Wagner e Arnold Schönberg -, ovvero la traduzione percettiva di fatti musicali in elementi pittorici (linee, colori). Kandinskij ricorderà per tutta la vita la fortissima emozione provata davanti a un tramonto moscovita. Nello scritto autobiografico *Sguardo al passato* il linguaggio musicale offre al

pittore un vocabolario efficace per esprimere le proprie impressioni visive: «Mosca si fonde in questo sole in una macchia che mette in vibrazione il nostro intimo, l'anima intera come una tuba impazzita. No, non è questa uniformità in rosso l'ora più bella! Essa è soltanto l'accordo finale della sinfonia che avviva intensamente ogni colore, che fa suonare Mosca come il fortissimo di un'orchestra gigantesca». In quell'occasione la visione del pittore si traduce in un'esperienza psichica di ordine musicale-uditivo, in una vera e propria "sinfonia" di colori (*Quadro Mosca I*)



Mosca I

L'uso di termini musicali per definire elementi pittorici non deve essere però interpretato come un semplice accostamento analogico, bensì come l'espressione di una realtà percettiva e di un particolare convincimento teorico. In un capitolo dello *Spirituale nell'arte* intitolato «Linguaggio dei colori», Kandinskij elabora una vera e propria «teoria armonica» del colore fino a giungere a un accostamento programmatico dei colori con i timbri prodotti da particolari strumenti musicali: il giallo alla tromba, l'azzurro chiaro al flauto, il bianco alla pausa creativa, simbolo di un silenzio carico di nuove possibilità espressive. Tuttavia, occorre far luce sul significato e sulle finalità di questo accostamento tra le due arti, dal momento che non si può parlare di una derivazione diretta della teoria del colore di Kandinskij dalla struttura del linguaggio musicale. Il pittore fa derivare il proprio sistema cromatico dal *principio della risonanza interiore* attraverso la determinazione degli effetti psichici che i singoli colori producono sulla sensibilità dello spettatore: le qualità dell'attrazione e della dispersione, della concentricità e dell'eccentricità, della staticità e del dinamismo stanno alla base della definizione del cerchio cromatico e dei rapporti tra i colori.

§ 3

Il principio della "necessità interiore" e la scoperta dello *spirituale nell'arte*

La chiave di lettura di questa modalità percettiva attraverso sensi diversi, va senza dubbio individuata nel principio guida dell'intero lavoro artistico di Kandinskij: il principio della *necessità interiore*. Il pittore ha la capacità di trasformare le proprie impressioni percettive in eventi psichici particolari: dalla percezione della realtà si passa immediatamente a una risonanza psichica (esterno-interno) che mette in moto le corde dell'anima e le spinge, quasi deterministicamente, alla espressione artistica (interno-esterno). Tale esperienza interiore porta Kandinskij alla presa di coscienza del contenuto spirituale dell'arte e dei suoi mezzi espressivi: in particolare la doppia natura - materiale, e dunque

accessibile ai nostri sensi, e spirituale - degli elementi pittorici lo conduce alla scoperta dell'astrattismo inteso come esibizione dei contenuti spirituali degli elementi compositivi (forma e colore). Anche la percezione dei colori sulla tavolozza diventa una vera e propria esperienza spirituale: «Il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto, l'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette opportunamente in vibrazione l'anima umana»- scrive nello *Spirituale nell'arte*. L'atteggiamento esperienziale da cui partire per intraprendere il viaggio creativo è dunque la capacità di *sapersi predisporre all'ascolto* del fenomeno. La convinzione di una comunicazione a livello spirituale di tutti gli aspetti della realtà porta il pittore a mettere in atto un atteggiamento percettivo capace di cogliere, al di là della distinzione fenomenica, un nucleo espressivo comune a tutte le cose. Questo significa arrivare alla definizione di una forma pittorica che non si fermi alla rappresentazione della scorza esteriore dei fenomeni, alla loro superficie visibile, ma che sia capace di portarne a esibizione i contenuti espressivi: non è più l'oggetto in sé ad attrarre l'attenzione percettiva del pittore, bensì la sua *risonanza interiore* (la legge della vita spirituale), in grado di entrare direttamente in comunicazione con la sensibilità creatrice dell'artista. L'importanza della percezione sinestesica consiste dunque nel fatto di portare Kandinskij alla consapevolezza di una nuova possibilità figurativa: una forma d'arte che non faccia più riferimento alla rappresentazione dell'oggetto.

§ 4

L'astrattismo e il modello musicale

Kandinskij è un artista colto, pienamente inserito nella temperie sperimentale dell'avanguardia russa ed europea: ammira quegli artisti come Maeterlink e Wagner (ma anche Musorgskij, Debussy, Skrjabin) che hanno lavorato sforzandosi di inserire nelle loro composizioni una suggestione percettiva fondata sull'esibizione delle dinamiche creative dei puri mezzi artistici: puro *suono* della parola privata di qualsiasi funzione denotativa; puro *suono* della forma musicale privata di qualsiasi funzione descrittiva; puro *suono* degli elementi pittorici svincolati da qualsiasi necessità mimetica e rappresentativa. In questa fase iniziale della sua elaborazione artistica il pittore russo vede nella musica quell'arte che, per eccellenza, è riuscita a rendere manifesto il proprio contenuto interiore: la musica serve dunque alla pittura come modello da seguire per un radicale rinnovamento in direzione dell'interiorità. «Con poche eccezioni e deviazioni la musica già da alcuni secoli è l'arte che non ha adoperato i suoi mezzi per ritrarre le manifestazioni della natura, bensì per esprimere la vita psichica dell'artista e per creare una vita peculiare dei suoni musicali (...). Un'arte deve imparare da un'altra in che modo quest'ultima proceda coi mezzi che le sono propri e deve imparar ciò, per usare poi nello stesso modo i *propri mezzi* secondo il proprio principio, cioè nel principio che *ad essa sola* è peculiare» (*Dello spirituale nell'arte*) [1]. Quello che Kandinskij vuole rendere manifesto nel quadro è la presenza di una dimensione temporale, di una durata nel tempo, tale da consentire l'inserimento di uno *spazio-psichico*, soglia dell'incontro tra la propria impressione e quella dello spettatore: l'opera deve essere scoperta passo dopo passo (quasi seguendo la lettura di uno spartito musicale) secondo un tracciato segnato dall'artista e colto da uno spettatore simpatetico. Il pittore stesso dichiara di aver volontariamente complicato la lettura dei propri dipinti monacensi al fine di invitare gli spettatori a un percorso percettivo di ordine temporale: «...In ciascuna parte di essi volevo introdurre una serie infinita di toni cromatici in principio celati. Essi dovevano all'inizio restare del tutto *nascosti*, particolarmente nella parte scura, e solo col tempo dovevano rivelarsi, all'osservatore che si fosse immerso con sempre maggiore attenzione nell'opera, dapprima in modo incerto e per così dire a tentoni per risuonare poi sempre più, con una forza *inquietante* sempre più intensa» (*Sguardo al*

passato, in Vasilij Kandinskij, *Tutti gli scritti* cit., p. 160). Inserendo pienamente la percezione del dipinto all'interno della dimensione temporale Kandinskij opera una sorta di equazione tra ascolto di un brano musicale e lettura dell'immagine pittorica: la perdita del carattere di reversibilità propria dello spazio pittorico tradizionale (in quanto è il percorso temporale a dettare le leggi della manifestazione dell'immagine) conduce a una sorta di neutralizzazione della componente figurativa nell'oggetto pittorico e stabilisce, di conseguenza, la possibilità dell'avvicinamento programmatico tra le due arti. Tuttavia, è rischioso stabilire un contatto strutturale tra la musica ammirata e seguita da Kandinskij e la sua opera. L'artista si muove sempre all'interno di un orizzonte strettamente pittorico e sono le risposte a specifici problemi pittorici a condurlo sulla strada di nuove soluzioni formali. Anche l'organizzazione dello spazio figurativo per coordinate cromatico-qualitative (prossimità-lontananza, dispersione-concentrazione) è pienamente inserita all'interno dei principi fondativi dell'astrattismo, derivando dalla definizione della pittura come *orizzonte di corrispondenza delle risonanze interiori dei singoli elementi pittorici*.

§ 5

La riflessione intorno all'arte monumentale e l'incontro con Arnold Schönberg

Anche l'incontro con Schönberg, caratterizzato da importanti affinità teoriche, deve essere inserito all'interno della riflessione primo-novecentesca intorno all'*arte monumentale* [2]. Per quanto riguarda le considerazioni sull'opera d'arte totale Schönberg e Kandinskij si collocano nella tradizione del romanticismo tedesco e di Richard Wagner, il cui obiettivo era la connessione organica delle singole parti di un'opera. Il concetto wagneriano di *opera d'arte totale*, basato sulla fusione dei singoli elementi artistici, viene però duramente criticato: l'arte monumentale nasce infatti facendo leva proprio sulla differenza tra le arti e non in virtù dell'abolizione di tale differenza. La possibilità dell'arte monumentale sta nella equivalenza di tutti i mezzi artistici sul piano dell'interiorità, integrando, e non fondendo, i singoli elementi (suono, colore, parola, ecc.): si tratta di una sintesi di componenti paritetiche. Non si vuole musicare la pittura o dipingere la musica, bensì ricercare un denominatore comune per tutte le arti che garantisca la traducibilità di un genere artistico in un altro. Quello che viene soprattutto contestato a Wagner è l'aver assommato (su un piano dunque meramente esteriore) effetti aventi il medesimo obiettivo, facendo leva su quello che Kandinskij definisce *principio della ripetizione* (per esempio quando si sottolinea in musica una forte emozione con un *fortissimo*). In una concezione dell'arte fondata sulla «necessità interiore» il potenziamento viene invece ottenuto, e spesso in maniera più efficace, tramite «contrastati e composizioni compresi tra i due estremi della cooperazione e dell'azione contraria» oppure lasciando simpateticamente agire il suono interiore dell'opera sulla sensibilità dello spettatore. La percettività dello spettatore è un elemento molto importante nella fruizione di un'opera astratta in quanto a essa il pittore affida il compito di completare il proprio lavoro, di colmare quel vuoto creativo che separa l'opera dallo stadio definitivo di composizione. L'affinità teorica di Schönberg e Kandinskij si genera all'interno di questo ben preciso contesto culturale e incide solo secondariamente sull'elaborazione della concezione formale di entrambi. Anche in questo caso il *principio della necessità interiore* può servire a fare luce sul significato di questo rapporto. Ciò che nella musica di Schönberg colpisce Kandinskij è innanzitutto la mancata percezione del centro tonale e l'acquisizione di una specifica autonomia da parte di ogni elemento sonoro. In quegli anni, siamo nel 1911, il pittore sta sperimentando le possibilità di una figurazione pittorica che non faccia più leva sulla rappresentazione mimetica dell'oggetto [3]. La vicinanza tra i due artisti si coglie quindi in primo luogo nella comunanza delle loro voci interiori: per Kandinskij la musica di Schönberg introduce in una nuova dimensione, il «regno dello spirituale»,

dove le esperienze musicali non sono più «acustiche bensì puramente psichiche». L'arte è infatti il mezzo di una comunicazione a livello spirituale capace di recuperare la radice comune di tutte le cose: per questo deve far uso di un suo proprio linguaggio e di suoi peculiari mezzi espressivi; per questo l'artista è colui che vede il mondo con gli occhi dell'anima e coglie, al di là della frantumazione fenomenica, la sostanziale unità del reale. Tale visione *animistica* e *sciamanica* della realtà, contrapposta alle opposizioni del materialismo, permette al pittore sia la dissoluzione del referente naturalistico per garantire la libera espressione dell'elemento spirituale, sia la possibilità del recupero di quella parte di natura che sta sotto il fenomeno[4]. Almeno in linea teorica, entrambi gli artisti concordano su una concezione espressionistica e antigeometrizzante dell'arte e sulla necessità di una definizione formale raggiunta attraverso un percorso rigorosamente intimistico: la via delle «dissonanze compositive» per Kandinskij; la via dell'espressione immediata, intuitiva, «inconscia» per Schönberg[5]. Entrambi ricercano una nuova armonia come necessario completamento del bagaglio spirituale dell'uomo e non solo come contrapposizione alla tradizione: il nuovo e il vecchio sembrano conformarsi all'unica legge della necessità interiore da cui deriva ogni espressione spirituale. Entrambi sono artisti poliedrici capaci di sperimentare diversi generi espressivi (poesia, musica, pittura). Tuttavia, come non si può parlare di un influsso reciproco tra la loro estetica e la loro pratica artistica, così risulta rischioso operare degli accostamenti che non accolgano come determinante l'influenza di una medesima temperie culturale: entrambi infatti si muovono all'interno del proprio universo artistico e da lì traggono le suggestioni e le leggi fondative di una nuova concezione formale.

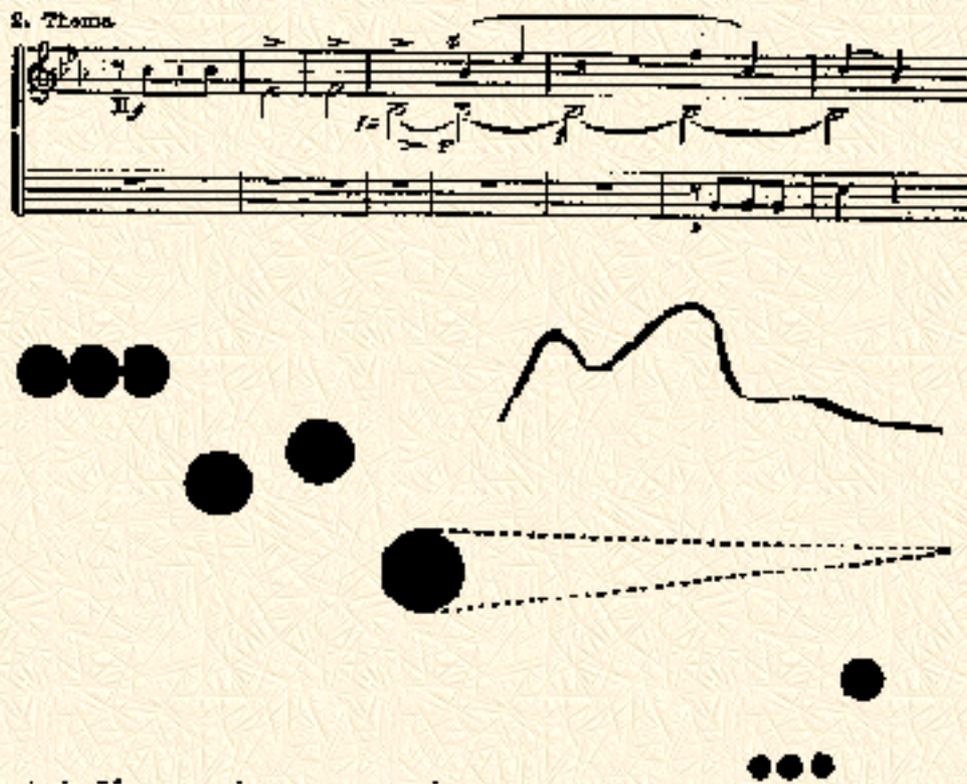


Impressione III - Concerto

§ 6 Elementi di una poetica pittorico-musicale

È interessante sottolineare come l'approccio culturale e utopistico alla musica che caratterizza in particolare *Dello spirituale nell'arte* [6], assuma connotazioni ben più specifiche nel successivo e centrale scritto teorico *Punto e linea nel piano* [7]. Questo testo, che viene presentato dall'autore come «continuazione organica» dello *Spirituale nell'arte*, si propone di analizzare i fondamenti scientifici della pittura fino a giungere alla costituzione di una vera e propria «scienza dell'arte» in grado di superare i limiti tra i diversi ambiti conoscitivi e artistici. Concentrandosi in particolare sugli elementi formali (punto, linea e loro interazione nel piano), Kandinskij abbandona presto le considerazioni introduttive di carattere generale e utopico e si sofferma sull'analisi specifica e dettagliata del comportamento dei singoli elementi pittorici. Il suo scopo è di integrare un'analisi

puramente quantitativa dell'opera d'arte con un'analisi di tipo qualitativo in grado di far emergere i contenuti dinamici e molteplici della composizione. In questo testo il rapporto con la musica si fa in un certo qual modo più stretto, entrando a far parte integrante della struttura dell'opera. La divisione tradizionale tra le due arti (la musica come arte del tempo, la pittura come arte dello spazio) viene superata dalla programmatica definizione del punto come «la forma più concisa dal punto di vista del tempo».



Ragionando a partire dal punto quale unità formale complessa e principio di movimento, Kandinskij giunge a un accostamento quasi strutturale tra musica (interpretata come arte del movimento) e pittura. In tale contesto interpretativo è allora possibile trasporre direttamente la dinamicità intrinseca della musica nella dimensione pittorica: questa accentuazione del carattere mosso, molteplice e *in fieri* della forma pittorica è dunque un ulteriore elemento costitutivo dell'astrattismo kandinskijano. Il tempo (nel senso di misura del movimento) diviene così, accanto allo spazio, l'orizzonte di possibilità della creazione pittorica. L'attenzione per la grafia musicale, accostata alle modalità dell'espressione grafica del punto pittorico, e l'analisi della linea musicale (altezza, colore), quale elemento dinamico in rapporto al movimento della linea pittorica, ne sono una chiara testimonianza.

§ 7

L'opera teatrale

I contatti diretti con il mondo musicale si realizzano compiutamente nell'opera teatrale di Kandinskij. In particolare la composizione scenica *Il suono giallo* e l'allestimento di *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij illustrano le modalità in cui, a livello pratico, le due arti vengono messe in contatto[8]. *Il Suono giallo*, musicato da Thomas von Hartmann e pubblicato sul "Blauer Reiter" nel 1912, è la realizzazione teatrale delle considerazioni teoriche esposte da Kandinskij nello scritto *Sulla composizione scenica* (in "Blauer Reiter", 1912). La necessità di una comunicazione tra le diverse

discipline artistiche, fondata sulla relazione della risonanza interiore dei singoli mezzi espressivi, porta il pittore a un radicale rifiuto dei trucchi drammaturgici tradizionali (in particolare del principio puramente esteriore della ripetizione) e all'elaborazione di una serie di combinazioni comprese tra i due estremi della cooperazione e dell'azione contraria. Questo significa utilizzare i singoli elementi creativi nella loro più totale autonomia gli uni rispetto agli altri, per potenziarne così l'espressione dei rispettivi suoni interiori: la musica non deve essere subordinata all'azione scenica né accompagnarla, bensì deve dispiegare liberamente il proprio movimento espressivo; allo stesso modo vengono integrate le azioni di danza, parola e colore. La sintesi dei diversi elementi viene a crearsi a livello del loro contenuto interiore e trova la sua compiuta realizzazione nel complesso delle esperienze interiori dello spettatore. Rinunciando all'aiuto della connessione logico-casuale Kandinskij rende possibile quella sintesi di elementi eterogenei e paritetici che anche Schönberg aveva tentato di realizzare nella *Mano felice* [9]. L'artista si propone di dare vita sulla scena a un vero e proprio quadro astratto in movimento: gli stessi personaggi perdono ogni carattere di individualità per trasformarsi in puri *elementi cromatici*, in semplici mezzi scenici al pari di luce, colore, suono. La neutralizzazione della caratterizzazione soggettiva all'interno di una struttura relazionale è l'elemento fondante di una poetica della creazione artistica del tutto particolare: la volontà di stabilire una linea di demarcazione tra arte e natura e di arrivare alla definizione di un dominio proprio dell'arte e delle leggi che lo attraversano. L'allestimento dei *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij, messo in scena a Dessau nell'aprile del 1928, mostra l'applicazione di determinati rapporti numerici (corrispondenti alle gradazioni angolari) a forme e colori, così come era stato teorizzato in *Punto, linea nel piano*. In particolare il diagramma riguardante il rapporto tra linee spezzate e colori illustra le modalità di tale applicazione [10].

§ 8

L'astrattismo: una soluzione pittorica

Kandinskij sembra dunque muoversi sempre all'interno di un orizzonte strettamente pittorico. Sono le risposte a specifici problemi figurativi a condurlo sulla strada di nuove soluzioni formali; sono i limiti di una rappresentazione naturalistica e descrittiva a portarlo in contatto con ulteriori dimensioni artistiche. Molteplici sono inoltre le direzioni che hanno inciso sulla formulazione dell'astrattismo kandinskijano: l'impressionismo di Monet, la temperie culturale che lavorava in direzione dell'autonomia dei singoli mezzi espressivi dal referente naturalistico, la scoperta della divisione dell'atomo e, non ultima, la tradizione iconica [11]. In effetti la vicinanza dell'opera del pittore russo alla dimensione musicale rientra in un orizzonte più ampio, riguardando essenzialmente eventi di tipo percettivo e culturale. Tuttavia, se è rischioso operare una trasposizione strutturale tra la musica ammirata e seguita da Kandinskij e la sua opera, si può invece tentare di stabilire un contatto creativo tra le due arti a partire da una serie di considerazioni generali riguardanti il particolarissimo rapporto percettivo-conoscitivo che il pittore russo instaura con il proprio mondo circostante. Per comprendere pienamente la natura del rapporto tra dimensione pittorica e musicale in Vasilij Kandinskij occorre allora concepire l'apporto della musica nel senso di una, seppur importante e significativa, *suggestione* culturale, connessa all'esperienza dell'ascolto del fenomeno.

Note

[1] Il concetto che Kandinskij ha della musica è stato spesso avvicinato dalla critica (cfr. Nilo Pucci, Vasilij Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, Discanto, Firenze 1979) alle riflessioni di Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione* nel quale leggiamo: «Essa è distaccata da tutte le altre arti. Non riconosciamo in lei l'immagine e la riproduzione d'una qualsiasi idea della realtà visibile. Eppure è arte talmente grande ed eccelsa, agisce con tale potenza sull'animo umano, è afferrata così interamente, come fosse una lingua universale più chiara dello stesso mondo intuitivo, che dobbiamo vedere in essa assai più dell'*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, come la definì Leibniz (...), dobbiamo riconoscervi un significato ben più profondo, che pertiene all'essenza del mondo e del nostro io; rispetto alla quale le relazioni numeriche nelle quali si lascia scomporre, non sono il significato, ma il significante (...) La musica, che va oltre le idee, è del tutto indipendente anche dal mondo fenomenico, lo ignora, e potrebbe esistere, in un certo senso, anche senza di esso» (A. Schopenhauer, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Bari 1979, Vol. 2, pp. 344 ss.). L'attribuire alla musica un ruolo privilegiato nella esibizione dell'essenza della realtà (al di là delle apparenze e delle distinzioni fenomeniche) è senza dubbio un elemento di vicinanza tra il pensiero di Schopenhauer e le riflessioni di Kandinskij sull'universo musicale; così come lo è la nozione di disinteresse nell'arte. Tuttavia, Kandinskij sembra attribuire alla musica un valore esemplare; al contrario, alla pittura viene assegnata una funzione euristica e gnoseologica di estrema importanza: il raggiungimento dell'essenza invisibile delle cose e l'esibizione delle leggi (morfogenetiche e cromogenetiche) della realtà spirituale. (Cfr. Philippe Sers, *Kandinskij. Philosophie de l'abstraction*, Skira, Ginevra 1995).

[2] Il problema del rapporto tra suono e colore era stato affrontato in ambito russo da Aleksander Skrjabin: nel *Prometeo* (1908) il compositore aveva dato espressione, servendosi di un *clavier à lumière*, alle corrispondenze tra note musicali e colori, nel tentativo di mettere in scena uno spettacolo capace di unificare organicamente le diverse discipline artistiche, comprese la danza e la poesia. Anche Schönberg sarà fortemente interessato alla costituzione di un'opera d'arte totale come dimostra la composizione *Die glückliche Hand* (*La mano felice*, 1911) e come riecheggia, almeno a livello terminologico, la parola *klangfarbenmelodie* (melodia di suono-colore) indipendentemente dagli esiti concreti che questo termine avrà nella teorizzazione schönbergiana.

[3] Il 5 gennaio 1911 Kandinskij ascolta a Monaco un concerto nel quale vengono eseguiti alcuni pezzi del compositore viennese: il *Quartetto per archi* op. 10 (1907-1908) e i *Klavierstücke* op. 11 (1909). La percezione di un'affinità di intenti tra quella musica priva del centro tonale e la sua pittura, incentrata sulla dissoluzione dell'oggetto, porta Kandinskij a dipingere *Impressione III (Concerto)*. Tolto questo singolo episodio, non si può parlare di un influsso reciproco tra i due artisti, conosciutisi solo a partire dal 1911, allorché entrambi avevano già maturato le tappe fondamentali della loro evoluzione: dissoluzione dell'oggetto figurativo, rinuncia delle leggi prospettiche e illusionistiche per Kandinskij; abolizione del centro tonale, riduzione della durata temporale (nel senso di una concentrazione dell'evento sonoro) per Schönberg. Anche l'accostamento tra il principio schönbergiano della *non ripetibilità* e l'uso *seriale* che Kandinskij fa del colore nel periodo del Bauhaus può essere sostenuto solo con le dovute cautele.

[4] Kandinskij, nel periodo parigino (1934-1944), opererà una sorta di equazione tra arte e natura scoprendo nei processi genetico-evolutivi della vita i principi della creazione artistica. Ne è testimonianza il suo interesse per le ricerche scientifiche nel mondo microscopico dell'embriologia e della zoologia. Ecco così riapparire nei suoi quadri quella forma organica che era stata completamente estromessa nel periodo del Bauhaus. Da qui deriva anche la sostanziale coincidenza, sul piano della necessità interiore, tra realismo e astrattismo: «L'artista non solo può bensì deve trattare le forme della natura nel modo necessario a conseguire i suoi fini. Quel che è necessario non sono né l'anatomia né il rifiuto in linea di principio di queste scienze, bensì la

piena, illimitata libertà dell'artista nella scelta dei propri mezzi» (*Dello spirituale nell'arte* in Vasilij Kandinskij, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, Feltrinelli, Milano 1974). Dal momento che tutte le forme si equivalgono sul piano della necessità interiore, all'interno della sua teorizzazione la questione della forma assume una importanza del tutto secondaria: essa è infatti la semplice espressione di un contenuto spirituale, il quale detta le leggi dell'utilizzazione coerente dei mezzi espressivi. Schönberg da una posizione diversa sostiene: «Neppure io credo che la pittura debba essere necessariamente figurativa. Credo addirittura il contrario. Non ho nulla da obiettare se, malgrado ciò, l'immaginazione ci suggerisce qualcosa di figurativo. Ciò può accadere proprio perché attraverso gli occhi noi recepiamo solo elementi concreti. L'orecchio, invece, ha migliori possibilità. Ma se l'artista riesce a realizzare attraverso i ritmi e i valori sonori il suo più intimo desiderio, ossia quello di esprimere soltanto i processi interiori, immagini interiori, allora l'oggetto della pittura cessa di essere una semplice riproduzione di ciò che gli occhi vedono» (Cfr. V. Kandinskij-A. Schönberg. *Musica e pittura* a cura di J. Hahl-Koch, Einaudi, Torino 1988).

[5] Con il termine «dissonanza compositiva» Kandinskij intende la necessità di svincolarsi dal tracciato prospettico e simmetrico proprio della pittura tradizionale e dal concetto classico di armonia: la costruzione di un nuovo equilibrio compositivo si muove infatti attraverso la messa in tensione (equilibrio dinamico) dei singoli elementi pittorici fino a giungere all'exasperazione dei contrasti formali. Affermazioni di questo genere si riscontrano abbastanza frequentemente negli scritti programmatici dei due artisti e, soprattutto, all'interno del loro carteggio. È invece molto più difficoltoso far collimare queste dichiarazioni con la loro pratica artistica. Almeno per quanto riguarda il periodo del Bauhaus (1922-1933), la pratica pittorica di Kandinskij si concentra sulla definizione di un rapporto tra forma geometrica e colore ricavato tramite un procedimento quasi deduttivo, finalizzato forse a scopi didattici. Per quanto riguarda Schönberg, la sua pratica musicale passa dalla decostruzione atonale a una vera e propria teorizzazione matematica dei principi dodecafonici; un intuizionismo puro può essere riscontrato invece nella sua opera pittorica il cui espressionismo figurativo è portato agli estremi. (Cfr. V. Kandinskij, *I quadri di Schönberg*, Monaco 1912 in *Tutti gli scritti*, cit., vol. 2). Per approfondimenti si veda G. Piana, *Mondrian e la musica*, Guerini, Milano 1995, pp. 58-60. È inoltre opportuno aprire una breve parentesi sul significato dei termini espressionismo e intimismo all'interno dell'orizzonte teorico kandinskijano. La necessità di portare ad espressione le vibrazioni psichiche nate dall'incontro con la realtà fenomenica non deve essere intesa nel senso di una esibizione del sentimento soggettivo dell'artista; al contrario, essa nasce dalla volontà di portare a esibizione le leggi morfogenetiche della realtà e di farsi portavoce della risonanza universale dei fenomeni. Viene di conseguenza messa in atto una modalità creativa e percettiva del dipinto radicalmente nuova: sono gli stessi elementi pittorici a determinare le leggi della composizione e a condurre lo spettatore alla scoperta della verità dell'immagine. L'immagine astratta invita lo spettatore a compiere un percorso conoscitivo e percettivo che si svolge nel tempo: un percorso mistico che conduce alla fusione tra spettatore ed immagine attraverso la rinuncia dell'individualismo soggettivo e l'accoglimento del diverso, dell'altro da sé.

[6] In questo testo, apparso a Monaco nel 1912, la musica assume la funzione di vero e proprio modello «spirituale» nei confronti della pittura: musica è infatti per Kandinskij il dominio del non figurativo e dell'immateriale. Essa è pertanto l'arte più adatta a parlare direttamente all'anima umana, a influenzarne i comportamenti scavalcando l'accidentalità del fenomenico. Per questo vengono ricercate analogie tra i principi della composizione musicale e i mezzi pittorici: ritmo, ripetizione cromatica, movimento, ecc. Il valore esemplare assegnato alla musica si spiega con la mancanza di un linguaggio pittorico svincolato dalla rappresentazione dell'oggetto. La musica insegna alla pittura la necessità di far uso esclusivamente dei propri mezzi espressivi (linea, punto, colore) per arrivare alla costituzione formale e compositiva. Anche l'analisi dei mezzi compositivi è condotta a partire da considerazioni percettivo-emotive: da esperienze sensoriali di natura essenzialmente visiva e uditiva si passa, a livello psichico, a una serie di tensioni emotive che successivamente si "scaricano" in "idee artistiche" inesprimibili a parole. In questa fase il suo astrattismo si basa sull'*espressività emotiva del colore* direttamente accessibile ai sensi del fruitore: il colore assume

addirittura una connotazione personalistica e psicologica (cfr. il capitolo *Linguaggio dei colori* in *Dello spirituale nell'arte*, cit.) che gli garantisce l'assolvimento del compito principale dell'arte, la comunicazione diretta ed efficace del proprio suono interiore.

[7] V. Kandinskij, *Punto e linea nel piano*, Monaco 1926 in *Tutti gli scritti*, vol. 1, Feltrinelli, Milano 1974.

[8] Oltre a questi due lavori teatrali Kandinskij compone *Suono verde* (1909), *Nero e bianco* (1909), *Viola* (1911-1914), *Di là dal muro*. Le opere sceniche del pittore risentono dell'atmosfera di sperimentazione della poesia e del teatro russi dei primi del Novecento. In particolare la parola (secondo il fecondo esempio di Maeterlink) è quasi sempre usata come puro fonema, privata del significato abituale, utilizzata nei timbri più stranianti. Anche la musica viene adoperata in maniera del tutto indipendente dall'azione scenica. Tuttavia, il carattere apparentemente occasionale assegnato all'incontro dei vari mezzi espressivi è regolato da una minuziosa definizione e organizzazione della struttura d'insieme: lo scopo è di creare una comunicazione nuova, capace di far presa sulla sensibilità dello spettatore attraverso sistemi inusuali (contrapposizioni, paradossi, silenzi) in grado di mettere in atto il meccanismo dello straniamento percettivo. Per approfondimenti sul tema si veda Nilo Pucci, *V. Kandinskij. Scritti intorno alla musica*, Discanto, Firenze 1979.

[9] Anche nella *Mano felice* la voce non sembra avere più alcuna relazione con la realtà esterna. I sentimenti non trovano più traduzione attraverso l'immagine musicale: è il suono a determinare il sentimento, a farsi parola compiuta ed espressione concettuale. La parola nasce alla fine di un percorso interamente sonoro: essa deve toccare la nota ma mai fissarla, oscillandone l'intonazione in continui crescendo e diminuendo. Per approfondire i rapporti tra Schönberg e Kandinskij cfr. J. Hahl-Koch, *op. cit.*

[10] Cfr. V. Kandinskij, *Punto, linea nel piano*, cit., pp. 46-47.

[11] L'elaborazione dell'astrattismo pittorico passa attraverso una serie di esperienze percettive e culturali diverse. L'artista stesso, nello scritto autobiografico *Sguardo al passato* (in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, cit.), ci parla degli avvenimenti decisivi della propria evoluzione artistica. In occasione di una mostra degli Impressionisti francesi tenutasi a Mosca nel 1895, Kandinskij rimane fortemente colpito da un quadro di Monet, *I pagliai*, nel quale non riesce a riconoscere l'oggetto raffigurato. Questa esperienza lo porta alla presa di coscienza della forza espressiva dei mezzi pittorici svincolati da una riproduzione puramente mimetica della realtà. Successivamente, dopo avere assistito a una rappresentazione del Lohengrin di Wagner, durante la quale aveva messo in atto una totale traduzione delle impressioni musicali in elementi pittorici (forme e colori), egli giunge alla consapevolezza dell'esistenza di forze espressive *analoghe* in musica e in pittura. Anche i quadri di Rembrandt colpiscono profondamente la sensibilità percettiva di Kandinskij in quanto egli vi scorge la presenza della dimensione temporale: essi hanno la capacità di durare a lungo e per comprenderli bisogna guardare le loro parti in successione. La scoperta della divisione dell'atomo permette invece all'artista di entrare in un nuovo orizzonte conoscitivo, la relatività, che lo porterà, soprattutto nei dipinti del periodo parigino, alla costruzione di uno spazio pittorico pluricentrico. Infine, per comprendere la particolarità dell'astrattismo kandinskijano, occorre far riferimento anche alla modalità costruttiva e rappresentativa dell'immagine propria della tradizione iconica. A questo proposito cfr. Philippe Sers, *Kandinskij: philosophie de l'abstraction*, Skira, Ginevra 1995.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

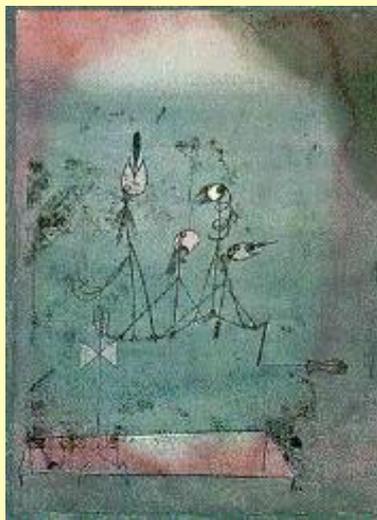
[Vai alla bibliografia su Kandinskij e la musica](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Daniela Gamba

Fare pittorico ed essere musicale nell'opera di Paul Klee



La macchina per cinguettare (1922)

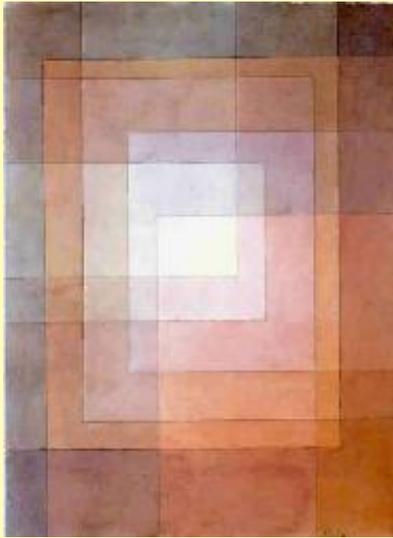
Introduzione

Anche ad un primo approccio all'arte grafica e pittorica di Klee è quasi impossibile non accorgersi di una sua forte vicinanza con il mondo della musica, data la presenza nel catalogo delle sue opere di più di 500 titoli aventi come tema le maschere, la musica e il teatro. Risulta più difficile chiarire in che cosa precisamente consista questa musicalità, senza lasciarsi conquistare dal fascino di tale parallelo e abbandonarsi a fantasiose interpretazioni del suo significato.

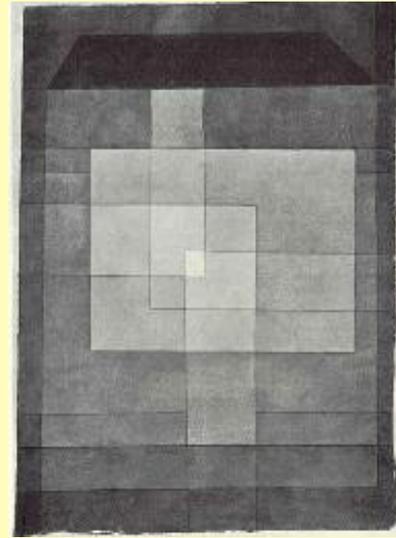
Al rischio di superficialità si aggiunge all'opposto quello di un eccessivo rigore nella ricerca di una puntuale corrispondenza, quasi a livello di *traduzione*, tra il piano compositivo musicale e quello della costruzione pittorica, rigore che porta inevitabilmente ad una forzatura del materiale analizzato. Klee stesso, soprattutto negli anni giovanili, è estremamente circospetto nel delineare un'analogia fra le arti, condividendo così il pensiero di Goethe che, nella sua *Teoria dei colori*, raccomanda di evitare un paragone troppo affrettato tra i due ambiti del colore e del suono: «Colore e suono non si possono in alcun modo paragonare. Entrambi possono però essere riferiti a una formula superiore e da questa essere derivati, sebbene separatamente. Colore e suono sono come due fiumi che nascono da un'unica montagna, ma che scorrono in condizioni del tutto diverse, in due regioni che nulla hanno di simile, cosicché nessun tratto dei due corsi può essere confrontato con l'altro»^[1].

L'atteggiamento di Klee nei confronti della musica appare lontano anche da quello caratterizzante molte riflessioni teoriche sulle arti visive nel '900, che vedevano nell'essenza della musica la condizione di immaterialità e astrazione cui aspirare, attribuendole in questo modo uno statuto di superiorità difficilmente raggiungibile dall'arte pittorica.

Per comprendere il significato dei riferimenti musicali all'interno dell'opera kleeiana è necessario distinguere i vari livelli in cui essi si presentano e tener conto dell'articolato contesto della poetica dell'artista e della sua riflessione teorica sulla natura e sull'azione dei mezzi pittorici. La stretta somiglianza di opere apparentemente lontane da un qualsiasi rapporto con l'ambito della musica con opere che invece palesano nel titolo o nel contenuto evidenti analogie musicali (si confrontino ad esempio *Bianco polifonicamente incorniciato* (1930) e *Casa, dentro e fuori* dello stesso anno, oppure *Toccate d'arco eroiche* e *L'uomo grigio e la costa*, entrambe del 1938) deve far nascere il sospetto che la ricerca dei rapporti tra musica e pittura nell'arte di Paul Klee non debba essere condotta esclusivamente sul piano più superficiale dei titoli e dei contenuti, ma attraverso l'analisi della struttura compositiva dell'opera.



Bianco polifonicamente incorniciato (1930)



Casa, dentro e fuori (1930)

Possiamo rintracciare almeno quattro livelli interpretativi per i riferimenti musicali nell'opera di Klee.

§ 1.

La musica come passione

A un primo livello, biografico e privato, la scelta di temi e titoli musicali per molte sue opere, si origina in Klee dal forte amore per la musica, testimoniato dal suo ruolo di primo violino nell'orchestra municipale di Berna, dall'attaccamento a questo strumento che lo accompagna persino al fronte (e che la malattia degli ultimi anni lo costringerà ad abbandonare) e dall'appassionata frequentazione di concerti e opere teatrali insieme alla moglie pianista. A questo livello i riferimenti musicali in opere come *Il tessuto vocale della cantante Rosa Silber* (1922), *Scena di battaglia dalla fantasia dell'opera comica Der Seafahrer* (1923), *Musica alla fiera* (1924), *Canto arabo* (1932), *Musicista* (1937), *Vecchio violinista* (1939), possiedono perciò un carattere prevalentemente aneddótico, privato, emozionale e presentano una corrispondenza esplicita fra titolo e contenuto.

Alcuni dipinti e disegni che traggono dalla musica semplicemente spunti descrittivi, nascono a volte da intenti umoristici, diretti in modo più o meno esplicito all'ambito della musica contemporanea. *La macchina per cinguettare* (1922) potrebbe benissimo costituire uno scherzoso riferimento agli strani congegni per riprodurre suoni e rumori progettati in quegli anni nel contesto della musica sperimentale. Klee, interessato agli sviluppi del futurismo italiano, presumibilmente conosceva l'intonarumori di Luigi Russolo, inventato nel 1913, strumento che non trovò poi alcuna applicazione pratica.

§ 2.

Il grafema musicale come elemento segnico

In altri quadri il mondo della musica non compare necessariamente come richiamo nei titoli, ma emerge sul piano stilistico dell'opera come mimetismo della grafia musicale. Il segno di fermata (o corona) compare già in uno schizzo sul quaderno di geometria del giovane Klee nel 1898, dopo le due battute d'apertura della Quinta Sinfonia di Beethoven. Sopra il pentagramma Klee si diverte a riprendere il segno di fermata trasformandolo nell'ardente e imperioso occhio di Beethoven, in una splendida caricatura umoristica che identifica un simbolo musicale con un riferimento fisiognomico-emozionale. Tale simbolo ritorna in varie opere di Klee, lungo tutto l'arco della sua produzione, da *Disegno con segni di fermata* (1918) a *Paesaggio con accenti* (1934), a *Sguardo dal rosso* (1937), insieme ad altri elementi della notazione musicale, come ad esempio il segno di gruppetto (la S rovesciata). Il livello espressivo di questi simboli si basa sulle loro proprietà formali e sintattiche: essi sono cioè intenzionalmente vuoti da un punto di vista semantico e utilizzati nel loro valore puramente segnico, come forze figurative in gioco con altre forze.

Questa operazione di mimetismo segnico si presenta in modo ancora più esplicito in opere come *Pagina d'album per un musicista* (1924), *Raffreddamento in un giardino della zona torrida* (1924), *Paesaggio alberato ritmico* (1920), in cui Klee sembra giocare con la struttura del pentagramma e la distribuzione, su di esso, di grafemi che richiamano le note musicali.

§ 3.

La temporalità della *Gestaltung*

Un ulteriore livello di senso è rintracciabile in quelle opere kleeiane che esprimono in modo evidente la sua riflessione teorica sulla temporalità della costruzione pittorica. Recuperando la distinzione goethiana tra *Gestalt* e *Bildung* [2] Klee considera ogni forma (*Form*), naturale o artistica che sia, come interruzione di un sottostante movimento di crescita, di per sé continuo e infinito, e come espressione, in se stessa, del processo di formazione (*Gestaltung*) che l'ha generata. La via alla forma «trascende la meta, va al di là del termine stesso della via» [3], rende visibile ciò che è invisibile, rappresentando non la forma ma la funzione, la struttura di crescita che giustifica la forma.

Le immagini ritmiche o gestuali presenti nel catalogo kleeiano costituiscono l'esempio più evidente dell'azione della metafora musicale nel sottolineare la dimensione temporale sottesa allo sviluppo processo figurativo. Si vedano a questo proposito *Toccate d'arco eroiche* (1938), *Ritmico, rigoroso e libero* (1930), *Tre tempi per quattro* (1930). Tali opere non esauriscono in ogni caso la portata del concetto temporale all'interno della costruzione pittorica kleeiana, che coinvolge alla radice la genesi di ogni elemento della sua produzione artistica.

§ 4.

La "polifonia pittorica"

Di fronte alla frequente ricorrenza del termine "polifonia" negli scritti e nei titoli delle opere di Klee [4] non è il caso di cercarne un corrispettivo stilistico preciso nell'ambito della musica, ma conviene accettare l'interpretazione, offerta da Klee stesso, di polifonia come simultaneità, e di scoprirne le valenze all'interno del suo percorso teorico e artistico.

Il tempo costituisce la condizione dell'*essere* della musica; la pittura invece assorbe il tempo nel proprio *fare*, superandone lo scorrere lineare attraverso la contemporaneità di più punti di vista e l'immediatezza percettiva che caratterizza la sua fruizione. Un'immagine può rendere percepibile il divenire temporale, che può essere invece semplicemente *vissuto* - ma non *afferrato* - nell'ascolto di un brano musicale. La musica riesce in parte a sfuggire a questa condizione di inafferrabilità mediante la polifonia che, introducendo una strutturazione verticale, apre uno spazio in cui è possibile il darsi contemporaneo di più temi autonomi. Rovesciando le posizioni più diffuse nell'avanguardia, che vedevano nell'essenza della musica la massima condizione di astrattezza cui ogni arte doveva aspirare, Klee considera la polifonia pittorica superiore a quella musicale, in quanto la pittura è in grado di assorbire e rendere con più efficacia la natura del movimento, senza soccombere alla fuggevolezza percettiva dell'elemento tempo. E' nei *Diari* che troviamo l'espressione più estesa ed esplicita del concetto kleeiano di polifonia pittorica: «Il semplice movimento ci sembra banale. L'elemento tempo va eliminato. Ieri e oggi come contemporaneità. La polifonia nella musica può sfuggire in parte a questa esigenza. Un quintetto del Don Giovanni è più vicino al nostro spirito che i movimenti epici del Tristano. Mozart e Bach sono più moderni della musica dell'800. Se nella musica l'elemento tempo potesse venir superato da un movimento a ritroso, penetrante nella coscienza, sarebbe possibile una seconda fioritura. La pittura polifonica supera la musica, in quanto qui il tempo è qualcosa di più che spazio... Il concetto della contemporaneità vi si manifesta più intensamente. Per rendere evidente il movimento a ritroso che concepisco nella musica, richiamo l'attenzione sull'immagine riflessa nei vetri di una vettura tramviaria in corsa»[5].

La pittura dunque non rende semplicemente spazio il tempo, immobilizzandolo, ma sintetizza nel movimento della "figurazione" (*Gestaltung*) la dialettica tra i due termini: non *rappresenta* il movimento, ma lo *presenta*, dal primo punto in cui si origina la crescita dell'immagine, fino alla sua, temporanea, interruzione in una forma. *Fuga in rosso* del 1921 è forse una delle opere kleeiane che meglio esemplificano la possibilità, in pittura, di compiere quel "movimento a ritroso", capace di superare la dinamica temporale del semplice movimento per condurre nel regno di una dinamica superiore.



Fuga in rosso (1921)

Note

[1] J.W.Goethe, *La teoria dei colori* (a cura di Renato Troncon), Milano, Il Saggiatore, 1993, pag. 185.

[2] Cfr. *La metamorfosi delle piante* (a cura di Stefano Zecchi), Milano, Guanda, 1983, p.43: «In un'introduzione alla morfologia, non si dovrebbe parlare di forma e, se si usa questo termine, avere in mente soltanto un'idea, un concetto, o qualcosa di fissato nell'esperienza solo per il momento. Il già formato viene subito ritrasformato; e noi, se vogliamo acquisire una percezione vivente della natura, dobbiamo mantenerci mobili e plastici seguendo l'esempio ch'essa stessa ci dà».

[3] Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol.I, (a cura di M. Spagnol e R. Sapper), Milano, Feltrinelli, 1959, p. 169.

[4] Si vedano ad esempio opere come *Polifonico-astratto* del 1930, *Gruppo polifonico dinamico* del 1931, *Architettura polifonica*, come pure la già citata *Bianco polifonicamente incorniciato*.

[5] Paul Klee, *Diari, 1898-1918*, Milano, Il Saggiatore, 1990, n°1081.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download this essay](#)



Azio Corgi

Da *L'Italiana in Algeri* a.... *Isabella*

Esistono interferenze fra attività musicologica e produzione artistica?

Più propriamente: lo studio storico-estetico e scientifico-tecnico condotto sulla musica del passato può affiorare nel quotidiano lavoro del compositore fino ad influenzare il divenire di un progetto creativo?

■ **La revisione critica de *L'Italiana in Algeri***

All'origine dell'interrogativo sta il mio primo impatto con il manoscritto rossiniano de *L'Italiana in Algeri*. Alla fine degli anni sessanta, Casa Ricordi mi incaricò di curarne l'edizione critica. L'iniziale timorosa reazione, dovuta alla mole di lavoro che avrei dovuto affrontare, ben presto cedette il passo al gusto della scoperta. L'emozione di tenere fra le mani la partitura autografa si trasformò nella curiosità di esplorarne i procedimenti compositivi.

Il lavoro di revisione durò parecchi anni. Oggi, alla luce di tale esperienza, mi rendo conto del "principio di simmetria" che governa l'organizzazione formale de *L'Italiana in Algeri*.

In tal senso va innanzitutto evidenziata la struttura "a specchio" risultante dall'insieme dei numeri (forme chiuse) che compongono l'Atto Primo.

Es. 1

Numeri:	1	2	3	4	5	6	7
	Introduzione	Cavatina	Duetto	Coro e Cavatina	Duetto	Aria	Finale
Tonalità:	Sol	Mib	Sol	Fa	Sol	Sib	Do

Al centro, il N.4 *Coro e Cavatina d'Isabella* si trova incastrato fra due duetti, N.3 *Lindoro-Mustafà* e N.5 *Isabella-Taddeo*, a loro volta posti fra due pezzi solistici, N.2 *Cavatina di Lindoro* e N.6 *Aria di Mustafà*, il tutto incorniciato dai concertati con Coro del N.1 *Introduzione* e N.7 *Finale Primo*.

Anche l'alternanza delle tonalità concorre a sottolineare l'aspetto simmetrico del tutto: il *FaM* del N.4 si trova fra le due tonalità diesate -in *SolM* - del N.3 e N.5, queste a loro volta fra le due tonalità bemollizzate del N.2 e N.6 (rispettivamente in *MibM* e *SibM*: differenza di 1 b, rapporto Tonica/Dominante), agli estremi i concertati con Coro del N.1 e N.7 (il primo in *SolM* il secondo in *DOM*: differenza di un #, rapporto Dominante/Tonica).

Dallo stesso punto di vista, procedendo nell'analisi, facilmente si possono riscontrare ulteriori corrispondenze. Ad esempio quelle fra movimento e metro il più delle volte simmetricamente accoppiati al gioco tonale. Nello stesso tempo si può constatare l'impianto in Modo Maggiore di tutti i numeri dell'opera: costante invariabile dell'influsso "giocos"? Di fronte a tanta compiutezza formale, lo stupore aumenterebbe ancora obbligandoci alla domanda: fino a che punto Rossini era conscio di questo modo di procedere?

Nel mio lavoro creativo, per collaudata esperienza, so quanto sia importante determinare a priori le strutture portanti di un'opera. So pure che, fissate le regole del gioco, esigenze di carattere artistico inducano ad aggirarle giungendo a "trasgredirle" pur rispettandone la natura (pena il disorientamento del pubblico).

Se da un lato preventivare strutturalmente il tutto conduce all'esaltazione dell'accademismo, dall'altro la "rispettosa trasgressione" porta a scoprire, nei materiali musicali, nuove regole prodotte a livello inconscio (processi deduttivi logico-matematici che si sviluppano per associazione di idee?).

Da regola data nasce regola derivata. La prima, convenzionalmente accettata, serve per controllare la validità del gioco fra compositore e pubblico; la seconda - nata in un contesto operativo - arricchisce il gioco rendendolo imprevedibile e interessante. Non spetta al compositore rivelare quest'ultima, è compito del musicologo scoprirne l'origine attraverso l'analisi. Di qui l'inderogabile principio secondo il quale il musicologo deve essere innanzitutto musicista. E quando il musicologo si trova ad essere nel contempo compositore?

Ecco riproporsi il quesito iniziale.

■ La composizione di *Isabella*

Dal mio incontro fecondo con *L'Italiana in Algeri*, dalla "sua costola", o dal "suo orecchio" (per dirla con Rabelais), è nata *Isabella* [1]. "Un matrimonio che s'ha da fare", voluto dal Rossini Opera Festival preoccupato di avvicinare i giovani alle opere del grande pesarese.

Prima di parlare della mia "teen-opera", mi si permetta qualche osservazione di carattere sociologico. Sappiamo che al secolo scorso risale la frattura o, se si preferisce, l'artificiosa creazione di una "diversità" fra musica *colta* e musica *popolare o leggera*. Da quel momento, la musica colta - nel senso di "spirituale, impegnata, difficile" - è diventata appannaggio e segno distintivo di una *élite* collocando una tradizione musicale al di sopra delle altre, selezionando il pubblico attraverso il salotto e contribuendo infine alla netta separazione fra la cultura degli adulti e quella dei giovani.

Perché ai giovani, oggi, viene "imposta" la musica pop-leggera e agli adulti è "riservata" quella colta? Perché l'interesse per la musica colta cresce con l'invecchiamento dell'individuo? A questi interrogativi hanno risposto, ognuno dal proprio punto di vista, filosofi, sociologi, musicologi di ogni provenienza. Da parte mia vorrei aggiungere una considerazione legata al presupposto del "fare musica con tutto il corpo"[2]. Alla forzata induzione al consumo di un prodotto "usa e getta", i giovani hanno reagito con una primordiale ma efficace arma di difesa a loro disposizione: la *partecipazione totale del corpo* nel momento della fruizione musicale. Non ricevendo dalla nostra scuola alcuna forma di educazione al canto o alla tecnica strumentale o all'ascolto, la loro capacità di reazione emotiva all'evento musicale si è tradotta nel gesto istintivo costituito dall'inscindibilità musica/danza.

Ora, come fare per aiutare i giovani a superare lo scoglio - inteso come imposizione sociale - della diversità fra *musica colta* e *pop-leggera*?

Da parte mia ho cercato di avviare un progetto che permetta loro di impossessarsi e godere di una tradizione culturale più o meno lontana nel tempo.

Allo scopo di realizzare una forma di teatro musicale che possa coinvolgerli (sia come persone che come personaggi), ho rivolto la mia attenzione verso le componenti essenziali del loro modo di comunicare sfruttando spazi, comportamenti ed oggetti appartenenti alla loro età.

Considerando inoltre le contaminazioni fra generi artistici differenti prefigurate dall'opera classica, ho decisamente allargato il campo delle interferenze timbrico-linguistiche. Di qui la provocatoria sfida volta a trovare una forma di coesistenza fra Orchestra rossiniana e Gruppo Rock.

■ La sceneggiatura

Dal libretto de *L'Italiana in Algeri* ho ricavato una sceneggiatura in cui, fra giovani d'oggi, si intrecciano storie d'amore e di gelosia, atti di prepotenza e sottomissione, astuzie femminili e dabbennaggine maschile.

Ho immaginato che un lettore audio, il portatile ormai associato all'abbigliamento giovanile, svolga la funzione di macchina del tempo. Quando gli auricolari della cuffia vengono sfilati dalle orecchie, si torna indietro nel tempo (quello di Rossini), viceversa quando la cuffia viene indossata si rientra nel quotidiano.

Vengono così a determinarsi situazioni ambigue nel rapporto spazio-temporale. Tradizione e contemporaneità giungono a fondersi in una forma di rappresentazione basata sulla storia di Angelo Anelli.

Storia da cui si esce per rientrarne attraverso lo scambio fra persona e personaggio.

Storia rivissuta da un gruppo di ragazzi partecipanti ad una festa che ha luogo in un capannone al ritmo scatenato di un Gruppo Rock.

Che cosa accadrà, alla fine della festa, quando Isabella tirerà fuori dal suo zainetto, ancora una volta, il compagno dei sogni di ogni teenager?

Chissà! Forse il lettore audio può far risuonare, alle orecchie un adolescente, non soltanto la musica rock ma pure quella di Rossini...

Allora, anche quest'ultima potrebbe, a sua volta, diventare veicolo di sogni, strumento di gioco e di avventure per un'età in cui tutto è innamoramento e slancio vitale.

Tecniche compositive

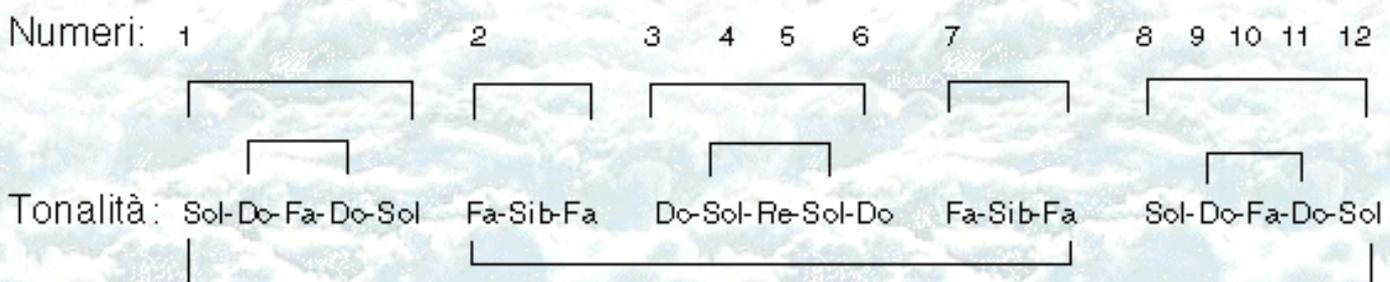
Ad esemplificazione di quanto precedentemente esposto, illustrerò ora alcuni aspetti tecnico-compositivi concernenti *Isabella*.

Per la mia *teenopera* ho preso a modello strutturale - delle simmetrie tonali - la forma "a specchio", precedentemente riportata, dell'Atto Primo de *L'Italiana in Algeri*.

Es. II

Piano delle simmetrie tonali

(Tonalità d'impianto: Modo Maggiore)



Anche per motivi pedagogici, ho cercato di caratterizzare ogni numero tramite l'invenzione di un "gioco" [3] rapportato alle tradizionali regole compositive: imitazione, canone, variazione, forma ABA, rondeau, ecc. in cui - ritmicamente - trovano accesso sincopato e polimetria e - timbricamente - si raggiunge l'esaltazione onomatopeica attraverso i più disparati artifici vocali, strumentali, elettroacustici. Lo spazio all'improvvisazione è stato ovviamente determinato dalla presenza del gruppo Rock.

■ Contrapposizioni stilistiche

Al fine di rendere immediatamente percepibili i continui riferimenti a *L'Italiana in Algeri*, ho accolto l'impianto tonale d'origine come sottostante "falsariga melodico-armonica" decidendo invece di intervenire creativamente sul piano timbrico-stilistico.

Al "timbro" pulito e liscio, puro, dello stile rossiniano ho contrapposto il "sound" sporco e ruvido, distorto, del rock. Situazioni di alternanza e di contemporaneità stilistica si avvicendano continuamente. Spesso il procedere parallelo viene appoggiato su modelli ritmici di danza moderna cercando di aggiornare l'originaria "meccanicità" del ritmo rossiniano.

Nel partire dal vissuto musicale quotidiano, inteso come specifica esperienza giovanile, ho tentato di costruire un ponte verso l'altra musica, quella più o meno esclusiva degli adulti. Un ponte percorribile in entrambe le direzioni al fine di mettere a confronto, senza pregiudizi, quella che per i giovani "è" la musica d'oggi, il *sound e il ritmo* rock, con una "quasi sconosciuta" tradizione culturale di appartenenza, il *timbro e il ritmo* rossiniano.

Per comodità e per gioco, ho definito con "*Rock & Ross*" le caratteristiche dei due "stili"^[4]. Quali sono in essi le convergenze o le divergenze fra meccanismi linguistici, rapporto parola-musica, modalità esecutive? Quali i dati percettivi cui occorre fare riferimento?

Se guardiamo alla percezione anziché alla concezione del brano musicale, non è possibile partire dagli stessi presupposti. Il "sound" è certamente il punto di riferimento primario per un adolescente mentre l'organizzazione formale e la fantasia creativa stanno alla base della composizione tradizionale.

■ Tecniche vocali, strumentali ed elettroniche

La vocalità

Quali sono le differenze fra *Canto-Ross* e *Canto-Rock*?

Il primo è basato su un tipo di impostazione vocale che mira a potenziare ed ottimizzare l'emissione vocale.

Il secondo parte dalle forme di comunicazione verbali legate al quotidiano.

Il primo ricerca l'omogeneità timbrica fra i registri vocali perseguendo forme di virtuosismo.

Il secondo comprende ogni tipo di vocalità afferente alla musica popolare.

Il primo (canto lirico) appartiene ad esecutori professionisti poiché si avvale di una tecnica vocale "accademica" che presenta difficoltà di apprendimento/insegnamento.

Il secondo (canto popolare) è patrimonio comune e si realizza nella quotidianità delle forme vocali di espressione, in altre parole "è alla portata di tutti".

Il primo, forgiato anteriormente all'avvento dell'elettricità, persegue il principio del "massimo rendimento col minimo sforzo": la voce, naturalmente auto-amplificata, senza altro supporto che quello

della maggiore o minore rispondenza acustica dello spazio circostante, deve "passare" per potersi espandere.

Il secondo, avvalendosi delle illimitate potenzialità dell'amplificazione elettronica, può essere orientato verso l'esaltazione della personale e intima veridicità espressiva: la voce, amplificata dal microfono, non ha preoccupazioni dinamiche e può disporre quindi di una grande varietà psicologica di atteggiamenti, nonché di rapidità nell'articolazione sillabica.

Il primo si presenta con maggiore uniformità, sia timbricamente che nei modi di attacco, dovendo gareggiare e bilanciarsi con gli strumenti acustici.

Il secondo è volto a sottolineare il "sound" soggettivo del cantante - dal soffiato al roco-graffiato, dal nasale al distorto - essendo facilitato dal mixer nel suo rapporto con lo strumentale elettronico.

L'organico strumentale

Quali sono le differenze fra *Orchestra-Ross* e *Gruppo-Rock*?

La prima è composta di strumenti acustici che, nel reciproco rapporto timbrico-dinamico, si auto-esaltano.

Il secondo si caratterizza per un sound elettronico il più delle volte espresso ad elevato livello dinamico.

Nella prima il bilanciamento si fonda su un particolare uso dei registri e sullo specifico "peso fonico" delle varie famiglie strumentali, nonché sull'intensità e i modi di attacco e di emissione del suono.

Nel secondo il tutto viene bilanciato in modo elettroacustico e pertanto senza alcun problema specifico di "peso fonico".

La prima ha una collocazione "fissa" in buca d'orchestra partecipando quasi di nascosto all'evento musicale (soltanto il direttore è parzialmente visibile).

Il secondo si trova sul palcoscenico e partecipa concretamente alla rappresentazione teatrale.

L'elettronica

L'elettronica diventa un ausilio prezioso per rendere possibili i collegamenti spazio-temporali fra gli stili *Rock & Ross*.

Il *tempo* che separa linguisticamente i due stili viene più o meno "limitato" dal comune denominatore del parametro ritmico: reciproche interferenze o contaminazioni permettono soluzioni musicali extra-temporali.

Lo *spazio* che separa, nel luogo della rappresentazione, *Voce e Orchestra Ross* da *Voci e Gruppo Rock* viene orientato, ridotto o ingrandito utilizzando effetti elettronici di riverberazione, eco, panoramica, ecc.

■ Conclusioni

Dopo aver analizzato alcuni aspetti tecnico-compositivi di *Isabella*, al di là di quello che potrà essere l'esito definitivo dell'operazione preventivata, desidero aggiungere alcune considerazioni conclusive.

La scommessa è di carattere culturale. Se, come mi auguro, si supereranno le reciproche differenze-diffidenze fra età e generi artistici (quelle che l'ignoranza invoca a difesa delle categorie del genere *colto* o *extra-colto*) [5], forse sarà possibile realizzare una forma di sperimentazione abbastanza "rivoluzionaria".

E' mia la responsabilità di inventare un modo di giocare coinvolgente affinché la sperimentazione, divertendo, permetta di riconoscere "l'altro, il diverso"[6].

Per i giovani si tratta della diversità dello *stile Ross* che non deve essere visto come un'esclusività degli adulti.

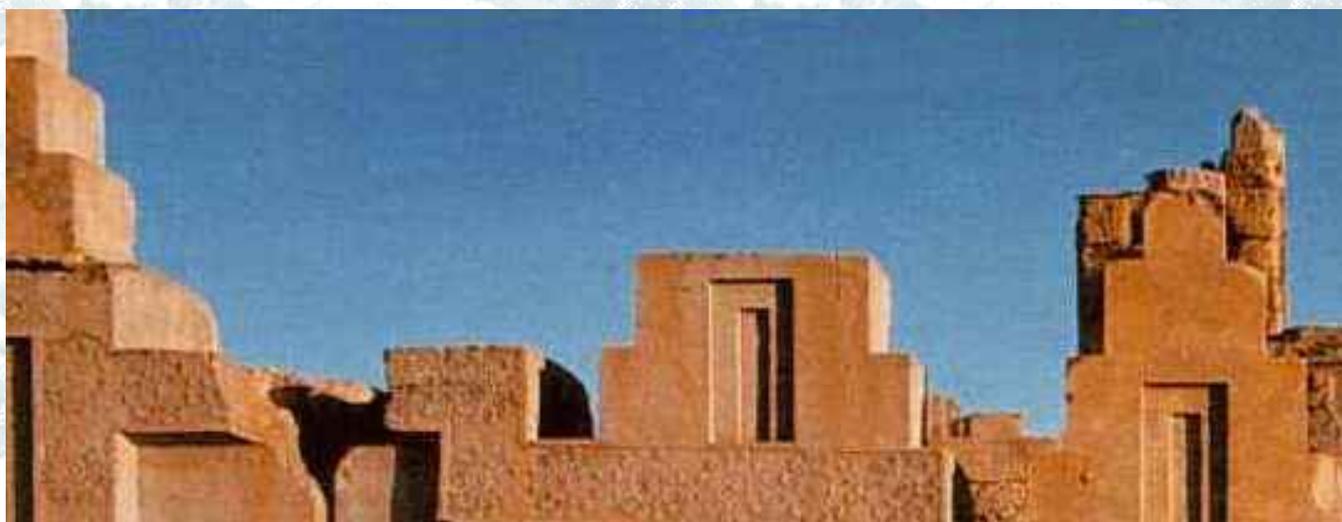
Per i non più giovani diventa necessario aprire allo *stile Rock* ovvero al gusto diverso dei propri figli o nipoti.

A tutti - mittenti e destinatari dell'operazione - si richiederà di partecipare attivamente, "con tutto il corpo", alla realizzazione di uno spettacolo di teatro musicale... "de-generato".

All'inizio di questo breve saggio, ponevo la domanda: può l'attività musicologica interferire con la produzione artistica?

Dopo la riflessione su quanto possa affiorare, nel lavoro del compositore, di un dato culturale - vissuto e intensamente partecipato - appartenente alla tradizione, rispondo: sì.

Per caso o per necessità, oggi ritengo che l'incontro con la musica di Rossini sia stato non soltanto stimolante ma addirittura determinante nel mio quotidiano lavoro di compositore.



Azio Corghi

NOTE

[1] Azio Corghi, ISABELLA, teen-opera da *L'Italiana in Algeri* di Gioachino Rossini, Sceneggiatura di Azio Corghi dal Libretto di Angelo Anelli, Ricordi, Milano 1996.

[2] Va osservato innanzitutto che compositori come Monteverdi e Bach vivevano del proprio lavoro artigianale unendo la manualità realizzatrice all'idea creativa, il braccio alla mente. Essi erano nel contempo ideatori ed esecutori materiali delle loro opere. Nel corso degli ultimi due secoli, la separazione - fra compositore e interprete - si è sempre più accentuata fino a determinare la "diversità" delle singole figure. Di pari passo è andata accentuandosi la "diversità/separazione" fra la cultura musicale degli adulti e quella dei giovani. Non perché questi ultimi siano in grado di produrne una propria, antagonista, ma perché i primi (il più delle volte... "incolti") spesso considerano la *musica colta* come elemento marginale alla formazione culturale e sociale dell'individuo e mirano al profitto attraverso l'imposizione di un prodotto industriale basato unicamente sulla *musica pop-leggera* o sullo *star-system*.

[3] Elenco dei numeri che compongono la teenopera:

N. 1 - gioco del rock and roll

N. 2 - gioco dei duetti incrociati

N. 3 - gioco del verso bestiale

N. 4 - gioco degli inganni

N. 5 - gioco dei piagnistei e melologo

N. 6 - gioco del rap onomatopeico

N. 7 - gioco degli specchi

N. 8 - recitativo e gioco del luogo comune

N. 9 - seguito "horror" del recitativo e gioco del cavaliere

N.10 - gioco dei corni stonati

N.11 - gioco pericoloso

N.12 - gioco del "fa ciò che vuoi" e....barcarola finale

[4] Quattro lettere per ogni definizione, perfetta parità. L'identica "rotante" assonanza iniziale "Ro" fra i due termini, si tronca nel primo in modo secco "ck" mentre sibila ironicamente, imponendo il silenzio, nel secondo "ss".

[5] Artificiosa divisione in categorie, ormai datata e superata in ogni sua accezione. Utilizzata perché di uso

comune, dovrebbe essere annullata adottando criteri estetici di valutazione. Mano a mano che i confini fra generi musicali diventeranno meno definiti, forse si tornerà a parlare di "musica bella o brutta".

[6] Non si deve dimenticare che il Rock and Roll - considerato da alcuni "sottoprodotto" del Jazz - storicamente assolve pure ad una precisa funzione sociale: attraverso una forte presa emotiva sul pubblico giovane, contribuisce ad aprire una breccia nella barriera eretta fra razze.

Bibliografia

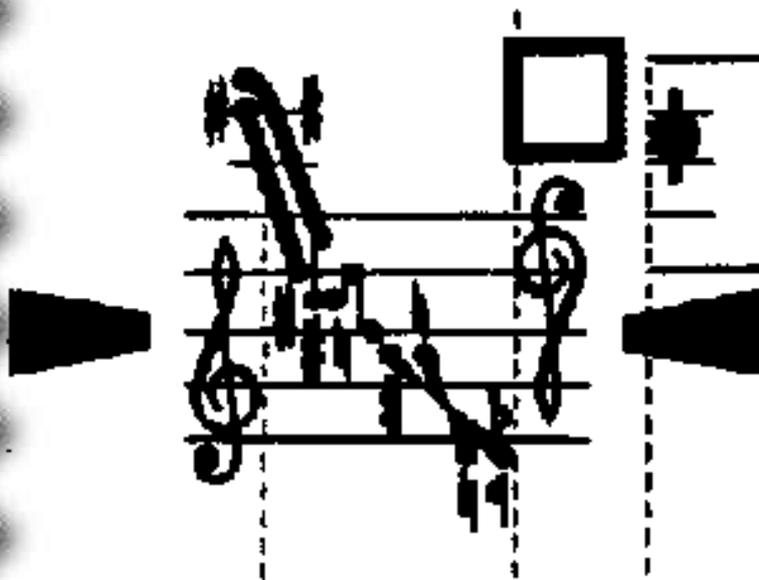
- Fiorella Cappelli - Ida Maria Tosto, *Geometrie vocali, giochi di improvvisazione tra musica, immagine e poesia*, Ricordi, Milano 1993.
- Azio Corghi *Péchés all' Italiana...(di un compositore quasi musicologo)*, Programma di sala del R.O.F., Pesaro 1994.
- Chiara Santoianni, *Popular music e comunicazioni di massa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.
- Franca Ferrari ed Enrico Strobino, *Imparare-rock? A scuola con la Popular Music*, Ricordi, Milano 1994.
- Girolamo De Simone, *Perché "Konsequenz"*, N.1 della "Rivista di Musiche Contemporanee", Edizioni Scientifiche Italiane, Anno I, Napoli, Gennaio-Giugno 1994.

Si ringrazia il Rossini Opera Festival per aver autorizzato la pubblicazione on line di questo testo

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download this essay](#)





Emanuele Ferrari

Recensione a:
Canone infinito

di

Loris Azzaroni

(Clueb, Bologna 1997)

1. L' orizzonte del libro.

"Lineamenti di teoria della musica" è il sottotitolo di questo libro pubblicato dalla Clueb nella collana "manuali & antologie". Una formula che, per chi ha presente l'*iter* scolastico medio di uno studente di musica in Italia, richiama brevi introduzioni alla grammatica musicale e al solfeggio. Di ben altro si tratta, sembrano suggerire le dimensioni del volume (p.XV, 1-540) e uno sguardo all'indice conferma questa impressione. Il termine teoria sembra essere qui inteso non nell'accezione riduttiva appena ricordata, bensì come un insieme di questioni e problemi che la musica occidentale, nel suo sviluppo storico, ha posto alla riflessione critica. La sobria genericità del sottotitolo comporta dunque una prima restrizione di campo: non si tratta né di una storia delle opere musicali e dei compositori - una *storia della musica*, né di una raccolta di teorie di tipo filosofico ed estetico. L'autore indaga piuttosto gli aspetti del linguaggio e della prassi musicale che nella cultura europea più si sono prestati nei secoli all'analisi razionale e alla trattazione sistematica o normativa. Ecco l'indice sommario del libro.

Cap. 1 Il suono

Cap. 2 La scrittura musicale

Cap. 3 L'articolazione temporale

Cap. 4 Sistemi sonori di riferimento

Cap. 5 Sistemi di accordatura

Cap. 6 La dimensione orizzontale e la sua elaborazione

Cap. 7 La dimensione verticale e la sua elaborazione

Cap. 8 La costruzione formale

La struttura è dunque composita, e gli argomenti trattati sono diversi: fisica del suono, storia della semiografia, teoria e storia di alcuni parametri-chiave della musica come ritmo, melodia e armonia, e altro ancora. Elementi di coesione dell'insieme sono il taglio espositivo e il modo di impostare gli argomenti. Il criterio generale è quello di un compendio informativo ma critico: i temi sono impostati in modo problematico, con un'attenzione costante alla *complessità* delle domande che la musica pone alla "ragione teorica" e alla *molteplicità* delle risposte possibili per ogni questione. Il lettore si trova così fra le mani una sorta di piccola enciclopedia ragionata dello scibile teorico musicale, ricchissima di notizie ma attenta ad evitarne l'accumulo amorfo e indiscriminato *fuori* da una cornice concettuale. In questo quadro ci sembra che due argomenti non trattati nel libro avrebbero potuto ben figurare accanto agli altri, per l'interesse che hanno suscitato nella trattatistica: l'orchestrazione, che l'autore affronta in nota rinviando alla letteratura specifica (p.64) e la messa in musica di un testo, con le relative regole di sillabazione ed esigenze (variabili nel tempo) di intelligibilità.



2. Molteplicità di punti di vista : teoria e prassi.

A fronte della vastità degli argomenti trattati, *Canone infinito* non adotta un unico piano di indagine, ma si muove secondo prospettive variabili che si alternano, si incrociano e si accavallano. Il primo capitolo, ad esempio, espone parte della teoria acustica, nella versione oggi condivisa dai fisici, come insieme di risultati, senza problematizzarne il punto di vista o le premesse. E' questo del resto lo stile espositivo generalmente adottato dalla comunità scientifica, che suole distinguere nettamente il *contesto storico* dell'indagine e della scoperta, dall' *esposizione storica* dei risultati.

Taglio storico ha invece il secondo capitolo, che offre un'ampio panorama sulla evoluzione della notazione musicale dal Medioevo all'età moderna. Lo sguardo sugli eventi si sdoppia, in relazione a un fenomeno cruciale della storia musicale europea: la separazione e al tempo stesso la relazione imprescindibile tra prassi e teoria, fra il concreto operare dei musicisti e il suo riflettersi nell'elaborazione teorica. *Riflesso*, naturalmente, è un'immagine suggestiva ma fuorviante, che sembra alludere a un giungere *dopo* della teoria, a giochi fatti. Le cose sono in realtà ben più complesse, e il libro non manca di sottolinearlo. L'immagine che ne emerge complessivamente è quella di una *distanza variabile* fra teoria e prassi, che nel corso dei secoli ha conosciuto addirittura *ribaltamenti di posizione*. Nel caso del passaggio, tra Cinque e Seicento, dalla linearità polifonica a una concezione accordale, "il cammino per arrivare a questa meta sarà abbastanza breve e diretto nella pratica compositiva, nella teoria invece sarà più lungo, tortuoso e accidentato" (p. 404). Al contrario, l'evoluzione della notazione musicale nel Medioevo ha come figure-chiave proprio dei teorici, come Guido d'Arezzo e Francone di Colonia, il cui ruolo propulsivo è stato ben altro che quello di consegnare ai secoli un riflesso di vita musicale raggelato nelle forme di una polverosa erudizione. Teoria e prassi, dunque, sono due aspetti del divenire storico che l'autore intreccia lungo l'arco del

libro, cogliendone la dialettica sul filo di un sottile contrappunto. Le cose si complicano ulteriormente non appena ci si chiede *quale teoria e quale prassi*, dal momento che lo sviluppo di queste due variabili storiche sembra tutt'altro che lineare e uniforme. Nel caso della notazione si tratta di ricostruire le tappe salienti di un processo storico connotato - almeno per *noi oggi* - da una "linea vincente", cioè la tendenza a un sistema giudicato sufficientemente razionale ed adeguato alla trasposizione su carta del repertorio musicale. Ma già a proposito dell'articolazione temporale, argomento del terzo capitolo, la divergenza di opinioni e prospettive fra i teorici è la regola, a partire dai concetti primari di tempo, metro e ritmo. Emerge qui un *secondo aspetto* della teoria nei suoi rapporti con la realtà musicale. Se il primo era la sua partecipazione diretta ai casi del divenire storico - nel ruolo variabile di freno, riflesso, o propulsore, ma comunque legata alla *poiesis* e ai suoi problemi concreti - ora ci appare impegnata non nella costruzione ma nella *ricostruzione* della musica e degli elementi del suo linguaggio. La teoria musicale diventa *versione ragionata dei fatti*, di ciò che accade nella musica con semplicità ma non è affatto semplice da *referire*. Tempo, ritmo e metro hanno evidentemente a che fare con la musica, ma definirne la natura e il ruolo è difficile e scivoloso. Di qui la teoria musicale come dibattito, divergenza, argomentazione. La dialettica si è trasferita *al suo interno*.

Un terzo aspetto della teoria musicale emerge con forza nel capitolo settimo, dedicato all'armonia e al contrappunto; è il costituirsi della teoria come *sapere normativo*, patrimonio di criteri e regole stratificate nei secoli e divenute *canoni* in forza della tradizione. Ha il volto arcigno dei manuali, della precettistica e degli esercizi.

Qui l'autore districa al meglio la selva dei punti di vista, contestualizzando e relativizzando in modo chiaro e a tratti illuminante la complessa genesi dei manuali di scuola, emblema di un sapere quanto mai relativo e storicamente condizionato che tende a presentarsi come astorico e assoluto.



3. Lettura del testo

Nel capitolo primo, si considera l'esperienza del suono come patrimonio comune; ad ognuno è familiare il fatto che i suoni hanno un'origine, che vi è una differenza (comunque la si voglia intendere) fra suoni e rumori, che una tubatura "porta" il suono meglio di una parete di cemento, che ogni strumento ha una "voce" diversa. La fisica dà di tutto questo una versione che possiede le usuali caratteristiche di astrazione, formalizzazione e stretta connessione fra le parti. Il suono è qui tematizzato come *fenomeno fisico*, soggetto al rigore della *terminologia scientifica* e analizzato con *relazioni matematiche*. L'innocuo richiamo di uno zufolo che carezza le nostre orecchie svela una natura assai complessa, e la descrizione di ciò che accade dispiega un ampio arsenale concettuale. I suoni, nella versione che ne dà la fisica, sono onde longitudinali, oscillazioni simili a quelle di una molla tirata a un estremo e poi lasciata libera di assestarsi. Onde *meccaniche*, richiedono un mezzo per propagarsi, che nel caso della nostra vita quotidiana è l'aria. Per originarle ci vuole una *sorgente*, cioè un corpo vibrante (ad esempio la corda di una chitarra pizzicata con un dito) che col suo moto oscillatorio provochi un'alternanza di compressione e decompressione delle particelle d'aria circostanti. Questa *perturbazione* si propaga, come avviene se gettiamo il proverbiale sasso

nello stagno, entro un raggio limitato a causa degli attriti, non diversamente dall'effetto di un tamponamento a catena, che per quanto devastante ha un andamento decrescente fino ad ammettere un *ultimo urto*.

Se in questo raggio si trova quel delicato ricettore che è il nostro orecchio, e se si verificano alcune condizioni che sarebbe noioso specificare, accade che *udiamo qualcosa*.

Nonostante le difficoltà di lettura per chi non abbia un' infarinatura di fisica e matematica a livello di liceo scientifico, l'intento dell'autore è chiaro: fornire un inquadramento fisico-quantitativo di alcuni fatti salienti legati all'attività musicale. Si parla dunque di fenomeni ben noti ai musicisti come i battimenti, il "terzo suono di Tartini" e la risonanza, nei termini in cui l'acustica li concepisce e ne imposta la descrizione. La parte centrale del capitolo verte sulla configurazione delle onde stazionarie nelle diverse famiglie di strumenti: viene delineato il *tipo particolare di vibrazione* che distingue ad esempio un *tubo aperto* come il flauto dalle *corde* del violino. Per chi pratica usualmente l'ascolto della musica, l'impressione è quella di imbattersi in una sorta di *realtà parallela*, che riproduce analogie e differenze su un piano completamente diverso. Questa parte meriterebbe forse qualche disegno esplicativo che ne aiuti la comprensione intuitiva, dato l'argomento particolarmente suggestivo.

In margine a questo capitolo, denso di formule matematiche, diagrammi e termini tecnici, sorge una riflessione che va oltre il libro di cui stiamo parlando. Per chi non ha interessi specifici per l'argomento, ci sembra che l'aspetto più stimolante di queste pagine sia il confronto fra *quantità* e *qualità* che esse sia pure indirettamente suggeriscono, offrendo la *versione trasposta* che la fisica dà dei dati percettivi. Valga per tutti l'esempio di p.29-30: il suono che si sprigiona dai gesti del violinista, a noi familiare in tutte le sue sfumature, è ricondotto nel suo essere morbido o incisivo a una questione di interferenze e di armonici. Vengono in mente alcune pagine di Feyerabend sull'origine del *logos* e della razionalità scientifica, in cui con l'usuale energia polemica l'autore si permette di dubitare dell'*adeguatezza* delle spiegazioni scientifiche, in cui " il mondo colorato e multiforme della coscienza abituale viene sostituito da una rozza schematizzazione, nella quale non ritroviamo più nè colori nè odori nè sensazioni e neppure il corso abituale del tempo" (P. Feyerabend, *Scienza come arte*, Bari, Laterza 1984).

L'avventura della *scrittura musicale* è ripercorsa nel secondo capitolo con particolare riferimento al Medioevo e al Rinascimento, età cruciali in cui fioriscono apparati di notazione ricchi e complessi. Dai primi neumi al rinascimentale sistema delle *proportiones* l'evoluzione delle tecniche di notazione si intreccia a filo doppio con le vicende della musica *tout court*. Da un lato questo processo può essere letto in termini di *mimesis*, come un progressivo adeguarsi della scrittura alla complessità delle tecniche compositive, un graduale affinarsi del sistema fino divenire duttile, preciso e inequivoco nella sua capacità di essere *decifrato*. E' quella che potremmo chiamare genericamente *funzione ricostruttiva* della scrittura: attraverso la lettura dei segni sulla carta, il cantore ricostruisce melodia e ritmo della propria parte con precisione sufficiente ad integrarsi in un organismo polifonico che non lascia margini consistenti all'improvvisazione. Ma dalla lettura emerge chiaramente anche *l'altro* lato del rapporto tra musica e scrittura: l'essere quest'ultima *parte integrante* di un modo di concepire la musica, al punto che gli stessi esiti compositivi sarebbero impensabili senza la possibilità di *essere scritti*. Senza scomodare Jaques Derrida, appare evidente che le complesse tecniche polifoniche del Rinascimento trovano nella scrittura una *condizione di possibilità*, e non

soltanto un metodo stenografico per fissare su carta il pensiero dell'autore a *giochi fatti*. Nel percorrere la storia della scrittura musicale, l'autore parla perciò anche *delle caratteristiche della musica*, secondo il legame che abbiamo evidenziato. Ecco allora forme, procedimenti e generi come i modi ritmici, il canone mensurale e l'isoritmia, o suddivisioni matematiche del tempo musicale con forte rilievo per la prassi esecutiva, come l'*hemiolia*. Risalta, leggendo, il ruolo della scrittura nel costituirsi della musica occidentale come *luogo dell'artificio*, l'importanza della notazione come elemento di raccordo tra fantasia e pensiero razziocinante e costruttivo. La scrittura è stata in questo senso la *forma di vita* della nostra civiltà musicale.

Il terzo capitolo si addentra nella labirintica selva di questioni connesse alla dimensione temporale della musica. Come già accennato, non lo fa da un punto di vista filosofico, ma *dall'interno*, indagando alcune nozioni fondamentali. Fatalmente, l'attenzione è attratta dai concetti-chiave di *metro*, *ritmo* e *accento*, a proposito dei quali l'autore sottolinea due aspetti dell'indagine teorica. In primo luogo, si tratta di concetti *sfuggenti*, riluttanti a farsi definire in modo soddisfacente e inquadrare in griglie concettuali esaustive ("tempus fugit" sembra dunque valere anche in *questo* senso). Come conseguenza, gli studi sull'argomento hanno conosciuto una *molteplicità* di punti di vista e proposte di soluzioni tale da scoraggiare qualunque tentativo di sintesi unificante. Le oltre sessanta definizioni di "ritmo" raccolte da P. Righini nel suo *Studio analitico sul ritmo musicale* (Padova 1972) sono eloquenti a questo proposito. L'autore fa comunque una scelta di campo seguendo la linea di teorici come J. Lester (*The rhythms of tonal music*, Southern Illinois University Press, 1986) o Cooper e Meyer (*The rhythmic structure of music*, The University of Chicago Press, 1960) che pongono una netta distinzione fra metro e ritmo. Il metro emerge allora come *struttura profonda* del tempo musicale, "flusso di accenti che organizza e modella il livello temporale della struttura profonda" (p. 170-1). E' una successione, secondo il criterio dell'alternanza, di tempi forti e deboli; su questa alternanza si innestano quegli impulsi accentati e non accentati il cui modo di raggrupparsi forma il *ritmo*. La separazione fra ritmo e metro ha del resto un autorevole sostenitore in Stravinsky, che nella *Poetica della musica* tocca brevemente l'argomento citando l'improvvisazione jazz. La tensione prodotta dagli accenti irregolari del solista (a livello del *ritmo*) è in questo caso resa decifrabile ed efficace dalla pulsazione regolare segnata dalla percussione (il livello del *metro*). Tra I due livelli si stabilisce un rapporto di interdipendenza.

Di importanza fondamentale per la comprensione della musica sono poi alcuni fenomeni, ricordati da Azzaroni, come l'esistenza di metri che oltrepassano i confini della battuta -i cosiddetti *ipermetri*- o il contrasto fra la scansione notata sullo spartito e quella imposta da figurazioni musicali che vi si ribellano (*metro latente*). Si tratta di concetti essenziali per la formazione di un musicista, necessari per capire un repertorio che va dal Rinascimento ai giorni nostri, ma ancora poco presenti nella didattica musicali e nei manuali di teoria e solfeggio di uso corrente.

Modalità e tonalità sono gli argomenti più importanti del quarto capitolo, che fornisce anche utili chiarimenti su aspetti terminologici e concettuali. Come in tutti I campi del sapere, anche qui l'uguaglianza tra i nomi è *bifida*, e può trarre in inganno.

L'incauto trova però in *Canone infinito* una guida attenta e paziente: ecco allora una nota avvisare il lettore che i generi *diatonico*, *cromatico ed enarmonico* dell'antica musica greca nulla avevano a che spartire con i loro omonimi che incontriamo nel sistema tonale (p. 231).

Due pagine dopo, a proposito delle *harmoniai* doriche, frige e lidie già diffuse in età presocratica, un'altra nota trattiene il lettore avventato dall'ipotizzare qualsiasi parentela con i *modi ecclesiastici* che nel Medioevo portano lo stesso nome (p.233). Un'ulteriore distinzione terminologica utile, questa volta di natura teorica anzichè storica, è quella fra *modo* e *scala*. Il primo designa non solo un semplice insieme ordinato di suoni, ma anche un sistema di riferimenti con aspetti funzionali o gerarchici, come la *finalis* e le *corde di recita* nella modalità medievale. La distinzione è utile per non equivocare la riesumazione di elementi modalistici in epoca moderna e contemporanea. Spogliato della sua originale struttura e degli *abiti melodici* ad esso connessi, un modo diviene una semplice scala, una riserva di suoni di sapore arcaico o esotico non vincolante, quanto al *modo d'uso*, per il compositore. Nella *Sonata in si minore* di Liszt, ad esempio, "il modo viene inteso unicamente come inusitata collezione di suoni, come inedita riserva sonora da plasmare però secondo i canoni dello stile tonale" (p. 251). Osserviamo per inciso che questo è vero anche per molta parte dell'improvvisazione jazz classica, la cui teoria musicale parla non a caso di *scale modali*.

Dal sistema pitagorico ai fasti barocchi del temperamento equabile, i metodi di accordatura sono classificati, nel quinto capitolo, secondo la distinzione fra *sistemi divisivi* e *sistemi partitivi* di divisione dell'ottava. I primi stabiliscono il *tipo* di intervalli costituenti la scala, diversi a seconda dei rapporti numerici che li definiscono (ad es. 3/2 per la quinta giusta); gli altri stabiliscono invece il *numero* di intervalli uguali in cui dividerla (ad es. 12 semitoni uguali fra loro). Il temperamento equabile appartiene a quest'ultimo tipo. Il problema dell'accordatura, a cavallo fra speculazione matematica e artigianato strumentale, si incrocia con coordinate storiche più generali. L'autore osserva "come ogni passaggio da un tipo di accordatura ad un altro possa configurarsi come conquista di ciò che in un determinato momento storico viene sentito come irrinunciabile, *ma al contempo come l'ammissione di ciò che sarebbe stato inaccettabile in epoca precedente*" (p. 309, corsivo mio). Se sopra abbiamo evidenziato l'intreccio fra teoria e prassi, qui viene in primo piano quello *fra speculazione ed estetica*.

L'intento della parte dedicata agli strumenti di analisi della morfologia e della sintassi melodica, sviluppato nel capitolo sesto, è quello di ricondurre a una formulazione generale efficace e pregnante la dimensione orizzontale della musica, in modo analogo a quanto l'armonia fa per la dimensione verticale. Lo stadio di evoluzione delle due discipline è però ben diverso, a tutto vantaggio dell'armonia. L'autore chiarisce da principio che l'enucleazione dell'elemento melodico dal contesto globale della composizione è molto difficoltosa, anche a causa del fatto che il suo livello descrittivo minimo "dipende da due variabili correlate (altezza-tempo), quando invece la verticalità *può* contare su un livello descrittivo minimo dipendente da una sola variabile (l'altezza).

Il seguito del capitolo sembra dargli ragione: pur nell'abbondanza delle fonti citate, e nonostante la ricchezza degli spunti, rimane l'impressione che la teoria musicale non abbia trovato, nei confronti della melodia, un *punto di vista* davvero soddisfacente. Il moltiplicarsi della casistica, le definizioni e le sottigliezze tassonomiche sfociano nel prevalere delle funzioni classificatorie e descrittive sulla reale *potenza esplicativa* delle teorie.

Ben altra è la pregnanza della tradizione di studi sulla *teoria dell'armonia*, incrociata, anche nei periodi di massima "verticalità tonale" della musica, con l'angolo visuale del *contrappunto armonico*, ossia con la teoria della condotta delle parti (settimo capitolo). La

lettura di questo capitolo è particolarmente gustosa per chi abbia alle spalle studi scolastici di armonia e conoscenza della manualistica corrente in Italia. Attraverso uno sguardo che spazia rapidamente dal Duecento ad oggi, l'insieme a-storico di precetti e regole che nei manuali viene presentato come armonia *tout court* riceve una salutare *messa in prospettiva*. L'armonia di scuola si presenta allora come un complesso di opzioni *stratificate storicamente*, che a differenza delle "teorizzazioni d'autore" - come può essere il *Trattato di armonia* di Rameau per il Settecento- intrattiene con la prassi musicale rapporti complessi e in parte contraddittori. Scorrendo il capitolo si osserva facilmente come le regole esposte nei manuali siano una sorta di *precipitato* di esigenze manifestate dai teorici lungo un arco di sette secoli, dunque in risposta a sollecitazioni culturali, stilistiche ed estetiche diversissime fra loro. Se il divieto delle quinte parallele è già codificato nel Trecento, le regole sulla risoluzione degli accordi eccedenti appaiono molti secoli dopo. Il risultato di questo processo di sedimentazione non lineare è per certi versi sconcertante. Un caso eclatante è quello delle regole di scuola sul contrappunto tonale. Destinate a organizzare un linguaggio, quello della tonalità, che ha nella simmetria e nella ripetizione i suoi punti di forza, esse discendono direttamente dalla prassi rinascimentale, dunque da un sistema -quello modale- radicalmente diverso: un pò come se con i principii dell'economia curtense si volessero formare degli operatori di borsa!

Sonata e fuga sono i due archetipi formali di cui la prima parte dell'ottavo capitolo riassume la struttura. La parte finale affronta alcuni problemi generali di analisi formale, come la definizione di "tema" o la complessità con cui i vari livelli strutturali si presentano nelle opere musicali. La lezione che se ne trae è che un'analisi che si proponga di fare *chiarezza a ogni costo* è destinata a soccombere di fronte alla ricchezza chiaroscurale dei suoi oggetti. Chiunque si prenda il disturbo di "smontare" una fuga di Bach si rende conto che *ambiguità, occultamento e sfasamento* sono cardini del decorso compositivo. Qualunque tentativo sensato di darne una versione analitica farà dunque bene a non trattare questi fenomeni come imperfezioni residuali, ma a porli al centro del proprio orizzonte concettuale.



4. Le ragioni della storia.

Non si tratta di un libro di storia, è stata una delle prime avvertenze che abbiamo dato al lettore. Come ha mostrato il nostro *escursus*, questo non significa affatto che la dimensione storica sia assente. Potremmo anzi dire che quasi tutti i capitoli si occupano in modo più o meno indiretto di storia. Il taglio del libro determina però un approccio inusuale: sulla storia della musica, il punto di vista è al tempo stesso generale e selettivo. Svincolato dagli obblighi di una *narrazione sistematica* degli eventi, l'autore isola e mette a fuoco momenti particolari nell'evoluzione storica dei linguaggi musicali, cogliendone aspetti di ampia portata. Interessante è per esempio il passaggio dal rinascimento al barocco, che per molti versi corrisponde all'ingresso nell'*età moderna* della musica: questa transizione è affrontata in vari capitoli e messa a fuoco da punti di vista diversi ma convergenti nel delineare un'identità complessiva del fenomeno. Nel cap.2 si mostra come fra Cinque e Seicento "le quattro combinazioni mensurali dall'illustre passato arrivano a ridursi ad un unico tipo" (p.140). L'età moderna si apre dunque sotto il segno di una razionalizzazione che è anche *impoverimento*; alla multiforme varietà di tempi, prolazioni e proporzioni subentra un sistema di *divisione*

lineare binaria più immediato ma schematico. La ricchezza metrica e ritmica "cede via via il campo a ricerche che si muovono in altre dimensioni del suono, come ad es. quelle nel campo dell'armonia (...) (p159). Il terzo capitolo interseca questa considerazione con un altro ordine di idee: il nuovo sistema di notazione rispecchia un *cambio di estetica* profondo. La ricerca della *varietas* rinascimentale viene soppiantata da un linguaggio che ha nella ripetitività dei giri cadenzali e nella regolarità della scansione dei punti di forza.

Ogni capitolo sembra dunque tracciare un raggio verso la storia da un punto diverso della circonferenza. Ma, vista da vicino, anche quest'immagine è inesatta. Non solo *una storia* è qui in questione, ma una *molteplicità di storie*: la storia dei linguaggi musicali, la storia delle versioni che di quei linguaggi diedero i teorici, la storia dei manuali che ne condensarono, alterandole, le opinioni... "La vera storia consiste di storie al plurale", recita la frase di Dahlhaus che apre il libro. Come il demone del Vangelo di Marco, la storia sembra rispondere a chi la interroga "il mio nome è legione, perchè siamo molti" (Mc 5,9).

Emanuele Ferrari



[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download this essay](#)



LINGUAGGI COMPOSITIVI E INNOVAZIONE TECNOLOGICA FRA SCIENZA E ARTE

Dante Tanzi

Laboratorio di Informatica Musicale

Dipartimento di Scienze dell'Informazione - Università degli Studi di Milano

Via Comelico 39, I 20135 Milano (Italia)

fax: +039-2-55006373

e.mail: tanzi@dsi.unimi.it

Enfatizzando le componenti razionali delle pratiche compositive, le tecnologie dell'informazione hanno favorito un uso esteso delle regole formalizzabili dei processi di ideazione musicale, tanto che la capacità di fornire descrizioni formali è visibilmente accolta come garanzia per una piena comprensibilità dei fenomeni musicali. Affermatosi nell'ultimo decennio, questo punto di vista è testimoniato dalla proliferazione di modelli compositivi che sembrano fondare la propria referenzialità su asserti extramusicali, piuttosto che su validazioni contestuali: forse seguendo il convincimento che proposizioni di tipo logico-predittivo siano più di altre in grado di legittimare la coerenza estetica di un'opera. Per questa ragione si sta manifestando un indebolimento delle relazioni che intercorrono fra le pratiche della produzione e le pratiche dell'ascolto, dovuto alla difficoltà di individuare parentele fra nuovi formalismi e meccanismi empatici, fra contenuti razionalizzati e sfera emotiva che, nella musica, dovrebbero poter essere avviluppati in una esperienza unitaria.

Secondo l'analisi di Dominique M. Richard, le pratiche compositive legate a tipologie procedurali troppo lontane dall'ordine linguistico condiviso non mostrerebbero di seguire strategie di tipo realmente comunicativo, fatta eccezione per quelle che sono in grado di istituire nuovi codici, promuovendone la diffusione, la condivisione e l'utilizzo (Richard, 1994). Mentre è raro che ciò accada, è molto meno raro che le imprese compositive trascurino i referenti che consentono ad una comunità di apprezzare i mutamenti di senso musicale. Anche se i rivolgimenti prospettici operati dalle tecnologie della informazione si palesano come un progetto di riforma del senso comune, non è sempre ammissibile correlare l'avvento di nuovi artefatti tecnologici con il prodursi di eventi comunicativi, poichè l'adozione di inediti punti di vista non sempre può dar luogo ad un corrispondente spostamento dei piani di correlazione linguistica tra gli individui di una medesima comunità (Stiglitz - Tanzi, 1989). Tuttavia, aspettative di questo genere sembrano fatalmente riproporsi, ogni volta che i fenomeni musicali vengono ri-modellati sulla base di nuovi paradigmi, il più delle volte trascurando che le relazioni che intercorrono tra ambienti cognitivi, contesti musicali e linguaggi compositivi andrebbero tracciate avendo cura di riconoscere e rispettare sia gli ambiti di contiguità, sia "le disequaglianze di statuto e di prestigio fra scienza ed arte, che nessuna speculazione è stata fino ad ora in grado di dialettizzare" (Lacoue-Labarthe, 1980). La composizione dei timbri complessi rappresenta un esempio della facilità con cui nuove tecniche "sappiano" migrare

senza intermediazioni verso lo status di modello compositivo, divenendo stilemi tout-court.



Fin dai primi anni '80 Hugues Dufourt, paventava le *conseguenze* di una rivoluzione tecnologica permanente, descrivendole come "assolutamente non compatibili con la necessità di procurare al codice musicale quel *minimo di stabilità* senza la quale esso viene privato di qualsiasi funzione di comunicazione" (Dufourt, 1982). Nello stesso periodo in Italia molti compositori erano consapevoli di dover esprimere una differenziazione teorica e una prassi diverse tra "comporre con i suoni che precedono" la composizione, e "trasformare direttamente energia attraverso un campo nel quale determinate forze divengono attive, secondo un ordine definito, differente a ogni suo punto, in cui il suono è la risultante del processo compositivo" (Branchi, 1988). Era inoltre evidente che le nuove forme di sensibilità per i suoni complessi erano destinate a *cambiare* lo statuto cognitivo del musicale, in quanto non più opponibile al sonoro: "I sistemi di sintesi numerica ... provocano il formarsi di un campo teorico specifico delle caratteristiche fisiche del suono con le loro

proprietà psicoacustiche; e i dettagli microscopici del suono, che la tecnica mette alla portata dell' orecchio umano, diventano oggetto di una eccitazione cosciente e possono fin nelle loro transizioni, impercettibili nelle loro più tenui variazioni, fornire la materia di un' arte raffinata" (Dufourt).

Negli interventi raccolti negli atti del convegno dal titolo "Musica / Complessità", svoltosi nell' agosto del 1988, si avverte che il valore di fruibilità e la riuscita di un' opera appaiono essere un elemento di costante preoccupazione in funzione dell' intesa che il compositore riesce ad avere con la propria idea di *cosa è conveniente* che ad altri debba essere proposto. Per questo occorre un monitoraggio continuo delle mutazioni che le tecnologie musicali inducono sui meccanismi percettivi all' interno del "circolo virtuoso" dell' ascolto, sapendo riconoscerne la produttività, e la capacità di stimolare (sulla base di proposte non elusive) l' interesse di una platea ampia di interlocutori. Nel momento in cui le poetiche e i linguaggi musicali subiscono trasmutazioni ad opera delle nuove tecnologie, al compositore spetta il compito di elaborare le condizioni di fruibilità della propria opera, da un lato riconoscendone quelle che da alcuni sono state chiamate le "invarianze" (Lazlo, 1982), dall' altro spingendosi a covarne i germi di devianza. Lo scopo è dunque ancora quello di offrire una ipotesi di fruizione di fatti musicali, avvalendosi di percorsi di conservazione o di innovazione dei codici stilistici, nella piena consapevolezza di esercitare verso la comunità di ascolto un potere dissuasivo, persuasivo, o prescrittivo

Nella prima parte dell' introduzione alla sua composizione "Furies and Voices", Otto Laske sembra voler rispondere alle obiezioni e ai timori espressi da D.M. Richard. Grazie al serrato confronto fra le conoscenze musicali *tradizionali* e le conoscenze *innovative* dei programmi di composizione



assistita, il compositore è indotto ad un percorso che gli consente, se lo vuole, di mettere a frutto le sue capacità di sperimentatore. La gran parte di potenziale creativo esprimibile da parte dei *programmi per la composizione* è per Laske destinata ad essere utilizzata (o persa) in base alla *capacità* di astrazione e di formalizzazione delle regole compositive: è il compositore a decidere se e come elaborare il proprio vissuto: "poiché la musica non è solo un fatto musicale, ma è un'esperienza cognitiva e antropologica, legata a come si sceglie di vivere la propria vita" (Laske, 1994). Viene dunque sottolineata una differenza di status tra composizioni basate sulle "abitudini" d'ascolto e composizioni basate sulla formalizzazione di nuove regole, anche se queste ultime possono venire praticate al punto da

divenire pure consuetudini. Il nuovo e la creatività sembrano per Laske essere legate solo all'istituzione di nuovi codici, destinati a divenire significanti musicali, sonori, e strutturali, senza che nell'immediato attengano alla musica vista come fenomeno comunicativo. Insomma, l'elemento di costrizione, che impone al musicista di astrarre e codificare regole ancor prima di valutarne i significati musicalmente espliciti rappresenta per Laske l'approccio privilegiato all'innovazione creativa.

Altri compositori, perplessi sulla liceità dell'esercizio del pensiero musicale (quando) "si avvicina al modo di procedere del pensiero astratto", erano giunti a chiedersi "quale libertà, o più semplicemente quale spazio, la *ripresa* dell'astratto lasci ai movimenti misteriosi dell'inconscio" (Dufourt). Uno sperimentatore dei rapporti tra scienza e musica come Edgar Varèse aveva manifestamente chiaro che un'opera d'arte genera le proprie regole, ma le regole non fanno di per sé un'opera d'arte, poiché "la funzione dell'arte non è quella di fornire le prove concrete della validità di qualche dogma estetico o di qualche formula". Lo stesso compositore trovava peraltro necessario spingersi al di là del concetto di *evoluzione*, paradigma a suo tempo abusato dai critici musicali, ma ritenuto da Varèse poco o nulla in grado di render conto degli strappi e delle situazioni di cambiamento: fondamento del lavoro creativo erano per Varèse l'irriverenza e il paradosso, considerate, in quanto produttrici di senso, modalità comunque *attinenti alla sfera comunicativa* (Varèse, 1985)

Al di là del binomio conservazione/innovazione, andrebbe peraltro approfondita la perversa relazione che si manifesta tra l'esuberanza (l'elefantiasi) esplicativa e la conseguente contrazione dell'area di intellegibilità e di fruibilità di un'opera. Forse la speranza in un consenso preventivo induce alcuni compositori ad affidarsi alla risorsa della spiegazione, non fosse altro che per delineare una sorta di *storia* degli atti creativi. Ma a volte l'esigenza di poter contare su un apparato metodologicamente perfetto e formalmente affinato spinge ad adottare decisioni tanto arbitrarie quanto perfettamente descrivibili: "spiegabili" prima ancora che comprensibili, che in ogni caso valgano a surrogare la mancanza di un sentire comune con un "saper vedere" comune, o, peggio, con un comune ragionare. Di più: la proclamazione di un corpus di regole interpretative può suonare come "tentativo di riforma dell'accordo sociale sul modo di imputare le regole", fa osservare Davide Sparti in una convincente analisi sulle criticità dell'innovazione linguistica. Tale analisi conferma le osservazioni di Richard riguardo

al rapporto tra innovazione e creatività nell' ambito della musica per elaboratore, paradigmaticamente contrassegnata come *momento di rottura*. Ma per Sparti il momento di rottura, per essere produttivo, deve anche essere in grado di "far superare positivamente l' occorrenza di un breakdown, o rottura di comprensione". Lo stallo deve poter rappresentare una sorta di viatico, "una delle occasioni che *richiedono* il passaggio alla spiegazione, che consiste nella modalità che rende possibile una operazione di ricomposizione, con l' obiettivo di *proporre il consumo della teoria fornita* per impattare l'identità culturale di un uditorio col sostegno di categorie collaudate (consenso preventivo) nella comunità disciplinare nella quale hanno preso forma" (Sparti, 1994). Insomma, la spiegazione come atto preliminare di un percorso compositivo corrisponde non altro che all' intenzione di introdurre una polarità interpretativa "come se" il consumo di una teoria rappresentasse un requisito obbligatorio, e non interlocutorio: ed è "bene" in alcuni casi che ciò avvenga affidandosi a proposizioni in grado di dilagare, di pervadere e riempire di "senso" aree della creatività musicale altrimenti poco decifrabili.



Sulla capacità di *produrre* una determinazione musicale significativa va ad insistere un insieme vasto, ricco, ma anche enormemente ambiguo, immaginabile sia come espressione di varianti ed articolazioni ma anche come flusso di sequenze che procedono in molteplici sensi: da, verso, ma anche *oltre* il riconoscimento di determinati caratteri. Una comprensione dei fenomeni musicali che voglia davvero tener conto di tutti elementi di polarizzazione, di trasformazione e di tensione, non dovrebbe (né potrebbe) essere immaginata come un iter puramente descrittivo, enunciativo. Sull' argomento ci è venuto in soccorso un passaggio tratto da *Variazioni sul tema della differenza*, di A. Greppi Olivetti: "La retorica della distinzione non è la medesima cosa del sapere per differenze, e delle strutture di connessione. Essa simula le singole note scritte sul rigo della partitura come fossero la melodia della musica. Ma ...il problema del rigo nel processo conoscitivo non è la distinzione: questa può esserne la mappa del meccanismo; non è la singola idea: questa può

essere il nome di una trasformata di differenze; il problema è come un differenza possa essere una struttura inter e intra parti agenti, una struttura che connette, che trascende il processo cognitivo della singola parte" (Greppi Olivetti, 1990). Le istanze che pretendono di presentarsi come veicolo di qualche tipo di ordine non dovrebbero in ogni caso essere sottratte al conflitto con altre istanze: esiste una dimensione di contemporaneità e di molteplicità di molte delle componenti della materia musicale, che insistono a svolgersi e a riaffiorare al di sotto, al di sopra o al di là delle istanze di tipo normativo



Insomma, anziché *un* modello di spiegazione concernente i controversi rapporti intercorrenti fra razionalità, emotività e conoscenze musicali, potrebbe essere vantaggioso ricercare al centro del percorso compositivo una "messa in



scena" multisensoriale, destinata a mutare e a precisarsi in funzione della contiguità di soluzioni latenti, immaginabili come "campi" di variazione, involucri di tipo affermativo od oppositivo rispetto al contesto principale. Occorre poter pensare alle condizioni che determinano le fasi di orientamento nelle esperienze della produzione e dell' ascolto, per valutare i meccanismi della tematizzazione dell' assenso attorno ad una determinata organizzazione percettiva e simbolica. Marvin Minsky ha sostenuto che fare musica sia pensare per storie, raccontare storie liberamente (Minsky, 1992). In tale prospettiva, non pare che la comprensione formale di alcune procedure possa garantire una particolare sensatezza nello sviluppo di eventi musicali: occorrerebbe viceversa più attenzione verso il

meccanismo della originazione dei punti di vista, della percezione di cambiamento di contesto: "il momento in cui una *differenza si mostra come una inattesa novità* ed emerge ad un livello superiore di aggregazione spazio-temporale" (Zanarini, 1990). Per Bateson il riorientamento gestaltico è condizione e premessa necessarie per un atto creativo qualitativamente nuovo, cioè non deducibile da comportamenti precedenti. "Quello che a Wiener appariva come un limite della conoscenza umana, cioè che l' osservatore è nello stesso tempo attore dentro il contesto che vuole osservare, diventa per Bateson il perno della riflessione sulla natura della conoscenza" (Zanarini, 1990). Se un soggetto è davvero pronto a far precipitare significati ed a istituire codici nuovi, può farlo estraendoli dall' emergenza di un insieme predefinito di regole, ma anche *al di là delle categorie mentali e simboliche* e degli elementi ricorsivi di un linguaggio. In una storia, il soggetto ha facoltà di decidere in conformità di elementi parziali, che non è al momento in grado di conoscere nel loro completo sviluppo.

Occorrerebbe convenire che le regole di un linguaggio musicale non sono escogitazioni arbitrarie che si sostengono a vicenda nella loro pura e semplice coesione sistematica: prima di esse vi sono infatti quelle regole fenomenologiche che costituiscono una grammatica di base (Piana, 1991): sono esse a porre alcune delle condizioni di ammissibilità (non di deducibilità) di materiali, approcci, e intenti musicali *non vincolati* ad un medesimo regime di regole. Insomma, potranno essere regole di una nuova storia, o regole di un gioco complesso, che potrà rimanere tale fintanto che sarà possibile optare per una convivenza stilistica e per una antropologica apertura del diverso al diverso.

Riferimenti Bibliografici

Bateson, G.

• 1987

Dove gli angeli esitano. Verso un' epistemologia del sacro. Adelphi, Milano.

Branchi, W.

- **1988**

***Configurare il tempo*, in atti del convegno Musica/complessità, SuonoSud dossier, Amelia, agosto 1988, ISMEZ Editore.**

Dufourt, H.

- **1982 *La dialettica del suono fabbricato*, da: Numero e Suono, catalogo de LA BIENNALE, Settore musica 1982, a cura di Barbara Barbini.**

Greppi Olivetti, A.

- **1990 *Variazioni sul tema della differenza* , OIKOS N. 1 - marzo 1990, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo.**

Iacono, A. M.

- **1988 *Del contesto, della paura, della meraviglia, della storia*, OIKOS N. 1 - marzo 1990, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo.**

Lacoue-Labarthe, P.

- **1980 *La melodia ossessiva*, Psicanalisi e musica, Feltrinelli, Milano.**

Laske, O. E.

- **1992 "*Furies and Voices*": *Composition-Theoretical Observations, Readings in Computer-Generated Music*, by Denis Baggi, IEEE computer Society Press Los Alamitos, California.**

Lazlo, E.

- **1988 *Significato e comunicazione in musica*, in: atti del convegno Musica/complessità, SuonoSud dossier, Amelia, agosto 1988, ISMEZ Editore.**

Minsky, M., Laske, O.E.

- **1992 *Foreword: A Conversation with Marvin Minsky*, in: AA.VV: *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*. Edited by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. The AAAI Press.**

Piana, G.

- **1991 *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.**

Richard, D.M.

- **1994 *Computer Music and the Post-modern: A case of Schizophrenia*, Computer Music Journal, Vol. 18, N. 4, Winter 1994, MIT Press, Cambridge, Massachussets USA.**

Sparti, D.

- **1988 *Se un leone potesse parlare*, Indagine sul comprendere e lo spiegare, Sansoni Editore, Firenze.**

Stiglitz A., Tanzi, D.

- **1989 *Strumenti s/w per la performance in tempo reale di "Louvre"*, Atti del VIII Colloquio di Informatica Musicale, Cagliari 26 ottobre -27 novembre 1989.**

Varèse, E.

- **1985 *Il suono organizzato*, Scritti sulla musica 1883-1965, Unicopli-Ricordi, Milano.**

Zanarini, G.

- **1990 *Diario di viaggio. Autoorganizzazione e livelli di realtà*, Milano, Guerini e associati.**

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download this essay](#)

