

estetica

rassegna
 semestrale

Rassegna semestrale

Il volume beneficia per la pubblicazione
di un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"

Direttore responsabile: Stefano Bigazzi

Comitato di direzione: Carlo Gentili, Sergio Givone, Giampiero Moretti,
Federico Vercellone.

Comitato scientifico: Carlo Angelino, Olaf Breidbach, Massimo Cacciari, Massimo Donà,
Felix Duque, Günther Figal, Manfred Frank, Anna Giannatempo Quinzio,
Dietrich Harth, Grazia Marchianò, Raffaele Milani, Jean-Luc Nancy, Alessandro Pagini,
Mario Pezzella, Franco Rella, Maryvonne Saison, Gianni Vattimo, Franco Volpi,
Marco Vozza, Stefano Zecchi

Redazione: Francesco Cattaneo, Gianluca Garelli, Susanna Mari,
Simone Regazzoni, Katia Rossi

Direzione e amministrazione:
c/o Il nuovo melangolo s.r.l. - Via di Porta Soprana 3-1 - 16123 Genova
e-mail: info@ilnuevangelogo.com

Abbonamento annuale (due numeri):

Italia Euro 30.00; estero Euro 40.00;

versamento su c.c.p. n. 27200161 intestato a:

Il nuovo melangolo s.r.l. -

Via di Porta Soprana 3-1 - 16123 Genova.

L'abbonamento ha decorrenza dal 1° gennaio al 31 dicembre di ogni anno;
se non disdetto entro il 31 dicembre, si intende rinnovato per l'anno successivo.

Registrazione del Tribunale di Genova n. 15 del 10.07.2002

Copyright © 2006, il nuovo melangolo s.r.l.
Genova, via di Porta Soprana 3-1

www.ilnuevangelogo.com

ISBN 88-7018-597-4

ALESSANDRO BERTINETTO

BACHE IL SAN BERNARDO
LA FILOSOFIA DELLA MUSICA DI PETER KIVY

Peter Kivy è uno dei filosofi contemporanei della musica più noti e (soprattutto, ma non solo, nel mondo anglosassone). Nelle sue opere¹, egli ne un'analisi filosofica della musica che abbraccia temi diversi: il carattere specifico della musica, il linguaggio musicale, l'espressività della musica delle emozioni nell'esperienza musicale, l'ontologia dell'opera musicale, la nologia della performance, ecc. In questa sede mi limiterò a presentare e brevemente le tesi di Kivy concernenti tre questioni che mi sembrano così unico blocco teorico: il problema della musica assoluta, il formalismo nella relazione tra la musica e le emozioni.

1. *La musica strumentale e il sistema delle arti*

Le questioni sollevate dalla musica assoluta, o pura, concernono una relazione tra la musica e altre forme artistiche. Si tratta, così Kivy, di una complessa, che mette in discussione il carattere artistico stesso della musica, fino alla fine del XVIII la musica strumentale non era considerata un'arte, ma una tecnica. Solamente la musica con testo, proprio per il fatto che

* Una prima versione di questo articolo è stata discussa all'Università Politecnica e all'Università di Murcia (Spagna). Ringrazio Hector Perez Lopez e Francisca Perez per l'ospitalità, i suggerimenti, le critiche.

1. Tra le sue opere principali, oltre a numerosi articoli, ricordiamo, *The Corded Shells on Musical Expression*, Princeton, Princeton University Press, 1980; *Oswin's Rhapsody: A Study in Musical Expression*, Princeton, Princeton University Press, 1980; *Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia, Temple University Press, 1990; *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; *Philosophy of Music: A Study in Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 (= PA); *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon Press, 2002 (= NE); *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 2002 (= IP).

giarsi a un testo, era ritenuta arte. Non è possibile approfondire la questione: si tratterebbe di esaminare il processo storico della nascita e dello sviluppo del "sistema delle arti", che sarà destinato a entrare in crisi per impulso delle avanguardie storiche e delle nuove tecniche e forme artistiche del Novecento. Mi interessa piuttosto focalizzare l'attenzione su un fatto che a molti sembrerà ovvio, ma che molte teorie "ontologiche" dell'arte sembrano dimenticare: il fatto che lo stesso concetto di arte, e non soltanto le tecniche e le pratiche artistiche, è un prodotto culturale, un'"invenzione"? Come si vedrà lo stesso Kivy, che prende le mosse proprio da questo processo di istituzione culturale di una forma artistica, sembra poi dimenticarsi, nel corso delle sue argomentazioni, di questo fondamentale assunto iniziale.

Kivy enumera infatti in proposito una serie di eventi filosofici, teorici e istituzionali, che occorre tenere in conto nella discussione del problema della musica assoluta:

1. La nascita dell'estetica come disciplina filosofica;
2. La formazione del moderno sistema delle arti³;
3. L'evoluzione di uno speciale atteggiamento estetico, cui Kant, nella *Critica del Giudizio*, fornirà un'articolazione filosofica mediante il concetto di "disinteresse" estetico.
4. L'istituzione di spazi pubblici destinati all'esperienza estetica, come il museo e la sala da concerto (che Kivy definisce come una sorta di "museo sonoro"⁴) e l'istituzione del concerto pubblico.
5. La conquista da parte della musica strumentale di una dignità pari a quella della musica vocale.

Ovviamente si potrebbero aggiungere molti altri eventi (per es. la comparsa della figura dell'artista moderno, del *genio*). Tuttavia basti ora sottolineare, come fa Kivy, che una serie di fatti ed eventi storici contribuiscono alla costruzione della moderna concezione dell'arte.

Come filosofo della musica, Kivy è specialmente interessato ai punti 4 e 5, cioè all'istituzione della sala da concerto come spazio pubblico specifico per la pratica del concerto e alla conquista da parte della musica strumentale di una dignità per lo meno pari a quella della musica vocale.

Se in precedenza le performances musicali costituivano soltanto un "ornamento" che accompagnava le feste dell'alta società o le cerimonie liturgiche, intorno alla metà del sec. XVIII la musica conquista il centro dell'attenzione: il pubblico di un concerto è interessato esclusivamente alla musica, e alla musica presta un'attenzione "disinteressata", cioè estetica. D'altronde l'attenzione generale si dirigerà da ora in poi non soltanto sulla musica vocale, ma anche sulla musica stru-

mentale. È vero (ed è anche banale dirlo, ma Kivy lo fa) che disponiamo di rari esempi di musica strumentale molto prima del sec. XVIII (per lo meno Medio Evo, ma già i Greci avevano riflettuto sulla musica pura). Tuttavia in to la musica strumentale costituiva una parte davvero esigua della produzione cale; in confronto alla musica vocale si trattava di un caso periferico. Per altre parte di essa pretendeva imitare la voce umana (si pensi allo "stile rappresentativo" della Camerata fiorentina). Invece, a partire dal sec. XVIII si inizia a produrre grandi quantità di musica puramente strumentale, occuparsi di musica strumentale non è considerato una stranezza, e la musica strumentale comincia ad attirare l'attenzione degli intellettuali e dei filosofi.

Ora, qui cominciano i problemi. Nella prospettiva filosofica del tempo non solo: si pensi ai tentativi odierni di definire l'essenza dell'arte), le belle arti essere considerate come facenti parte di un unico sistema, dovevano avere qualcosa in comune, uno stesso principio. È noto che Charles Batteux, nella sua opera *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), trova questo principio la rappresentazione della natura, la mimesis aristotelica. Secondo tale principio belle arti sono arti imitative, arti che imitano la natura. Anche la musica vocale essere un'arte bella, deve perciò obbedire a tale principio: essa è pertanto come imitazione della voce umana.

Sulla base del principio dell'imitazione è tuttavia arduo introdurre la musica strumentale nel sistema delle arti. In precedenza, osserva Kivy, il problema può essere tranquillamente ignorato, in virtù della scarsa attenzione culturale e sociale che destava la musica strumentale. All'epoca di Haydn, Mozart e Beethoven le erano però destinate a cambiare. Il primo filosofo che introdusse la musica mentale nel sistema delle arti è, a detta di Kivy, Schopenhauer, per il quale però com'è noto, la musica strumentale non è un'arte qualunque, ma l'arte principale quell'arte che rappresenta in maniera immediata il principio metafisico del mondo, la volontà, mentre le altre arti rappresentano la volontà soltanto mediatamente attraverso le sue oggettivazioni, le idee.

Schopenhauer è dunque secondo Kivy (che tuttavia giudica "arbitrari metafisica de *Il mondo come volontà e rappresentazione*) una figura decisiva destini della musica: la musica strumentale è per Schopenhauer – e lo sarà a per molti pensatori del Romanticismo – l'arte per eccellenza. Tuttavia Schopenhauer spiega la musica strumentale ancora in base al principio della rappresentazione, e questo è per Kivy sbagliato. Secondo il filosofo americano, infatti, l'essenza della musica strumentale costituisce un evento importantissimo nella storia dell'estetica e delle arti perché, da un lato si verifica proprio nell'epoca in cui si definisce il sistema delle arti intorno al principio della rappresentazione, ma dall'altro lato mette in crisi questa stessa costruzione sistematica, giacché contraddice il principio organizzatore di tale sistema, il principio della rappresentazione. L'effetto tale evento (che, a dire il vero, più che un "evento" è meglio descrivibile come "processo") è per Kivy paragonabile a quello provocato nella coscienza artistica moderna dalla celebre opera *Fountain* di Duchamp, il *pissoir* esibito nel 1917 al "Society of Independent Artists" di New York, che acquisisce dignità di opera

2. Cfr. L. SHANKER, *The Invention of Arts: a cultural history*, Chicago: London, University of Chicago press, 2001.

3. Cfr. P.O. KRISTALLER, *The Modern System of the Arts* (I), in "Journal of the History of Ideas", 12, 1951; Id., *The Modern System of the Arts* (II), in "Journal of the History of Ideas", 13, 1952.

delle tesi di Kivy a quelle dei teorici della *Institutional Theory of Art* di G. Dickie e A. Danto (di cui peraltro è stato allievo). Su tale prossimità si dovrà tornare, allorché si tratterà di sottoporre le tesi del filosofo americano al vaglio della critica.

Per ora si tratta di comprendere come per Kivy la musica assoluta, cioè la musica strumentale *senza testo, titolo o programma* costituisce una forma artistica completamente distinta da altre forme artistiche: mentre tutte le altre arti, tranne l'arte astratta — che Kivy sembra considerare alla stregua della musica pura —, sono contenutistiche, la musica pura non lo è. Questo potrebbe essere un problema per i filosofi che cercano un'essenza comune dell'arte o per lo meno una definizione unitaria dell'opera d'arte, ma non per Kivy, che, al contrario, intende comprendere le differenze tra le arti, come indica il sottotitolo di un recente libro⁵. Mentre tutte le arti contenutistiche si confrontano con vari aspetti del mondo, e in questo principalmente consisterebbe secondo Kivy il loro fascino, la musica assoluta o pura è l'"arte della liberazione". Essa, come voleva Schopenhauer, ci libera dal mondo della vita quotidiana e in questo si fonda gran parte del suo valore estetico. Se è vero che anche l'arte astratta e altre pratiche non artistiche possiedono questo potere liberatorio, la musica ne dispone in maniera eminente, per il fatto stesso di essere pura forma⁶.

2. Il formalismo della musica assoluta

Il formalismo musicale è la teoria secondo cui la musica assoluta non possiede proprietà semantiche o contenuto rappresentazionale, né struttura narrativa. La musica assoluta, afferma Kivy, "is not of or about anything; it represents no objects, tells no stories, gives no arguments, espouses no philosophies"⁷. La musica assoluta è pura struttura sonora che si sviluppa nel tempo. Questo non vale per le altre forme artistiche, che sì, secondo Kivy, possiedono contenuto e non possono essere spiegate attraverso teorie formalistiche. Il contenuto di un racconto o di un dipinto è o una rappresentazione o una storia che si sviluppa attraverso una trama. Nella musica assoluta ciò non accade: lo sviluppo temporale di un'opera musicale è un puro evento sonoro, senza significato. E se parliamo di trama di un'opera musicale lo facciamo in maniera metaforica: si tratta infatti di pure trame musicali, senza contenuto. Questo, ovviamente, vale soltanto per la musica assoluta: nel caso della musica con testo, titolo o programma, invece, si ha a che fare con un contenuto rappresentazionale o narrativo.

La musica è stata spesso definita come un linguaggio. Tuttavia, sostiene Kivy, dei due elementi essenziali del linguaggio, la sintattica e la semantica, la musica possiede soltanto l'elemento sintattico. Perciò essa può essere definita un linguaggio solo in modo metaforico, non in senso stretto. Mediante il linguaggio verbale arti-

coliamo (aspetto sintattico) suoni che hanno significato, cioè articoliamo suoni per dire qualcosa rispetto a qualcosa. Questo è quanto a detta di Kivy non accade nella musica pura, che non dice nulla rispetto a nulla. La musica pura, dunque, non *intorno a (about)* nulla: né emozioni (come sostengono A. Danto e J. Levinson), né mondi fittizi (come secondo Kivy affermerebbe K. Walton), né se stessa (Kubus)⁸. L'indeterminatezza delle interpretazioni semantiche o contenutistiche della musica pura è chiarita da Kivy mediante alcuni esempi. Eccone qualcuno.

Secondo David P. Schroeder, il primo movimento della sinfonia op. 83 di Haydn, caratterizzata da un forte contrasto tematico, esprime la seguente tesi filosofica. Nella vita umana i conflitti di opinione sono inevitabili; non potendo sopprimerli, l'unica maniera di venire a capo non è l'imposizione di sistemi dogmatici credenze, ma la tolleranza⁹. Haydn era a conoscenza della letteratura filosofica del tempo sulla tolleranza. Pertanto non è affatto fuori luogo affermare che intendesse comunicare quest'idea mediante le sue composizioni. Se però, si chiede Kivy, sostiene che un'opera di musica assoluta può esprimere una tesi filosofica, quali sono i criteri per stabilire qual è la tesi precisamente espressa? Come comprendere quel concetto avrebbe voluto comunicare Haydn? Inoltre, l'eventuale comprensione della tesi sostenuta dalla composizione musicale, può apportare qualcosa al nostro apprezzamento della musica? La risposta di Kivy è che la musica assoluta non esprime tesi di alcun tipo. Infatti, allorché si parla di una teoria, di un argomento, si dice qualcosa intorno a questa teoria, a questo argomento, sviluppando un'argomentazione, definendo i concetti, ecc. Chi esprime una tesi filosofica sulla tolleranza dice qualcosa sulla tolleranza (per esempio che occorre essere tollerante con i cattolici ma non con gli atei) e difende con argomentazioni tale tesi. La sinfonia di Haydn non può dire nulla a riguardo, semplicemente perché in un'opera musicale le argomentazioni sono assenti. La tesi di Schroeder si basa pertanto su premesse false, ed è da rifiutare. Il contrasto tra i temi, e il fatto che sia da noi esteticamente apprezzato, può essere spiegato soltanto in maniera intramusicale, senza riferimento esterno.

Kivy presenta altri casi di analisi contenutistiche di opere di musica assoluta, ne mostra l'inconsistenza. Si pensi per es. all'interpretazione della *Kunst der Fuge* di J.S. Bach proposta da Hans Heinrich Eggebrecht¹⁰. Eggebrecht crede di trovare un contenuto nella celebre opera bachiana attraverso la ricerca di corrispondenze tra note, numeri e lettere dell'alfabeto, utilizzando la notazione tedesca. In base a tal armamentario ermeneutico, sarebbe possibile individuare la firma di Bach nell'ult-

8. Cfr. PA, pp. 38 e sgg. Cfr. A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge Mass. Harvard University Press, 1981; J. LEVINSON, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990; K. WALTON, *Listening with Imagination: is Music Representational?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, 1994, pp. 47-61. R. KUBUS, *Music as Representational Art*, in "British Journal of Aesthetics", 18, 1978, pp. 120-125.

9. Cfr. D. P. SCHROEDER, *Haydn and the Enlightenment*, Oxford, Clarendon Press, 1990, cfr. NE, p. 158 e PA, p. 195.

10. Cfr. H.H. EGGBRECHT, *Bachs Kunst der Fuge. Entschlüsselung und Deutung*, München, Piper, 1998 (1998).

5. PA.

6. Cfr. IP, pp. 256-262; PA, pp. 179-217.

7. IP, p. 67.

ma, incompleta fuga, che apparirebbe in un tema formato dalle note Sib (B) LA (A) DO (C) SI (H). La critica di Kivy è senza appello. Oltre al fatto che Eggebrecht si dimentica di considerare altre note che compongono il tema in questione (DO# e RE), la spiegazione che egli offre del presunto contenuto è arbitraria. Eggebrecht ritiene di poter affermare che Bach intendesse dire: "Voglio conseguire la tonica, vale a dire la salvezza, come ogni essere umano". Non c'è tuttavia alcuna prova che questa fosse l'intenzione di Bach e, anche qualora la sua intenzione fosse stata davvero questa, non potremmo comprenderla attraverso la musica, perché la musica non dice nulla. Non è possibile intendere l'intenzione dell'autore attraverso l'opera musicale e tutte le supposizioni di Eggebrecht non sono che arbitrarie speculazioni¹¹.

Infine Kivy chiarisce la sua posizione mediante un esperimento mentale¹². Supponiamo che ci siano tre individui: Elena, Mario, Carlo. Elena è appassionata di poesia tedesca, possiede molte letture di poesia tedesca in cd, ma nessun libro, perché si dà il caso che non comprenda nessuna parola di tedesco. Mario è appassionato di pittura rinascimentale; perciò visita molti musei e compra molte riproduzioni dei dipinti del Rinascimento. Egli soffre però di una malattia della percezione: non può vedere rappresentazioni della pittura rinascimentale può apprezzare soltanto le forme e i colori. Infine, Carlo è appassionato di musica classica. Possiede una gran quantità di opere di musica strumentale in cd, ama le melodie, i suoni, le armonie, la struttura delle opere; non percepisce però nella musica pura alcun contenuto narrativo, filosofico o di altro tipo. Ora, mentre i casi di Elena e Mario sono piuttosto strani, il caso di Carlo è del tutto normale. Non si può dire che Elena e Mario apprezzino davvero rispettivamente la poesia tedesca e la pittura rinascimentale; nessuno però potrà negare che Carlo apprezzi la musica: come lui si accostano alla musica molti musicisti, direttori, teorici della musica e semplici ascoltatori comuni.

Ebbene, se la musica assoluta non possiede un contenuto, soltanto le interpretazioni strutturali sono corrette e adeguate. Il problema della musica assoluta è pertanto comprendere proprio come essa possa piacere soltanto in virtù dei suoi elementi strutturali, che secondo Kivy si articolano in *eventi sinattici* ed *eventi formali*¹³. Gli eventi sinattici comprendono sequenze di accordi, linee melodiche e combinazioni di melodie, come nel contrappunto. Gli eventi formali hanno a che vedere con l'organizzazione temporale di un'opera musicale, per es. la struttura della forma sonata (esposizione del tema, sviluppo, ricapitolazione) o la forma del blues (domanda, risposta, riformulazione della domanda). Lo sviluppo formale, secondo Kivy l'unico sviluppo di un'opera di musica assoluta, funziona attraverso la combinazione di questi due generi di elementi, quelli sinattici e quelli formali, che creano una serie di attese, sorprese e conferme – attraverso ripetizioni, variazioni, ecc.

11. Nella stessa maniera Kivy considera come completamente arbitraria l'interpretazione narrativa, a contenuto sessuale, della quarta sinfonia di Tschalikowsky proposta dalla musicologa americana S. McClary in *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

12. Cfr. IP, p. 155.

13. Cfr. IP, p. 72. Kivy si rifa in parte a L. Meyer, *Emotions and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

Il processo di attesa, sorpresa, conferma – che dipende in larga misura dal contesto culturale, perché ogni cultura è abituata a un certo sviluppo formale, a certi scale, a certi accordi, ecc. – è a un tempo cosciente e incosciente. A detta di Kivy l'ascoltatore giocherebbe un "hypothesis game", formulando ipotesi relative a ciò che accadrà nel corso di un brano musicale, e tali ipotesi a volte ricevono conferma altre no¹⁴. Il problema dell'ascolto ripetuto, cioè di come l'ascoltare possa continuare a cimentarsi in questo gioco, se conosce già perfettamente il brano in questione, viene risolto da Kivy attraverso l'idea della "persistenza dell'illusione", cioè la predisposizione a sorprendersi nonostante il brano sia stato già ascoltato più volte. Ciò varrebbe però soltanto per le "grandi" opere. Non si tratterebbe dunque di un criterio 'assoluto'. Tuttavia secondo Kivy questo problema non si presenta in circostanze comuni e non costituisce un ostacolo decisivo per la sua teoria¹⁵. Il piacere dell'ascolto si deve pertanto, nella musica classica occidentale, a una sorta di "bias and search game": la ricerca del tema principale attraverso le variazioni strutturali. Il piacere della musica pura è dunque il *piacere della ripetizione*, un piacere tanto più intenso quanto maggiore è la conoscenza musicale.

Queste considerazioni, occorre ricordarlo, valgono per Kivy soltanto nel caso della musica pura, non per la musica con testo, programma, o titolo. In tutti questi casi la musica ha un contenuto e l'apprezzamento non è limitato agli aspetti formali. Se ci fermassimo a questo punto non avremmo però che una versione modernizzata del formalismo musicale di Hanslick, che, com'è noto, in *Von Musikalisch-Schönheit* (1854) aveva sostenuto che il "contenuto" della musica è pura forma: "Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen"¹⁶. Tuttavia il formalismo di Kivy è *embodied*, arricchito perché la musica, pur essendo un mero gioco formale, senza contenuto ha a che fare con l'espressione di emozioni.

3. Musica, espressività, emozioni

L'espressione delle emozioni è un tema centrale del pensiero musicale sin dai albori della riflessione filosofica sulla musica. Kivy riconduce le diverse posizioni riguardo a due grandi modelli teorici: un *modello disposizionale* e un *modello rappresentazionale*.

La tradizione del modello disposizionale risale a Platone, continua con la *can-*

14. Cfr. IP, p. 75.

15. A mio avviso Kivy non fornisce un'argomentazione soddisfacente, anche perché viene fornito nessun criterio per distinguere una grande opera da un'opera minore. Effettivamente il problema della sua spiegazione formalistica è quello di non riuscire a spiegare certi fenomeni come la persistenza del piacere dell'ascolto nonostante la ripetizione. Peraltro, e questa è un'obiezione contro la posizione di Kivy, in moltissimi casi il piacere dell'ascolto aumenta proprio grazie alla ripetizione.

16. E. HANSLICK, *Von musikalisch Schönheit. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik Tonkunst*, Weichardt, Breitkopf & Härtel, 1989, p. 59 (in it., *Il bello musicale*, a c. di L. Di Stefano, Palermo 2001).

ralta fiorentina (XVI sec.) e giunge ai nostri giorni con la cosiddetta "arousal theory of emotions". L'idea fondamentale delle teorie disposizionali è la seguente: la musica ha il potere di suscitare emozioni nell'ascoltatore ed è triste, gioiosa ecc., perché suscita tali emozioni nell'ascoltatore. Nella teoria della camerata fiorentina la musica detiene questo potere espressivo perché rappresenta le espressioni fisiche delle emozioni umane: una certa musica è triste perché suscita tristezza nell'ascoltatore attraverso la rappresentazione di certe caratteristiche connesse alla tristezza. In voce esprime un'emozione. Una variante di tale teoria è la teoria fisiologica, sviluppata in Germania per influsso della dottrina cartesiana delle passioni (*Affektentheorie*), secondo cui il suono musicale eccita gli spiriti vitali del corpo umano, provocando in tal modo emozioni negli ascoltatori.

Al contrario, secondo il modello rappresentazionale, il cui primo abbozzo è offerto da Aristotele e la cui prima elaborazione moderna si deve a Schopenhauer, la musica non rappresenta un'espressione fisica delle emozioni umane, ma l'emozione umana stessa. Le emozioni si trasferiscono dall'ascoltatore alla musica, perché – come avrebbe poi sostenuto Hanslick, che comunque nega il potere espressivo della musica, in entrambe le forme, disposizionale e rappresentazionale – la musica non può suscitare emozioni negli ascoltatori. La descrizione di un brano musicale come triste, gioioso, melanconico, ecc., dipende dal fatto che la musica sia in se stessa triste, gioiosa, melanconica, non dal fatto che suscita nell'ascoltatore tali emozioni. Il problema sarà allora spiegare in che senso un'opera musicale sia in se stessa triste, gioiosa, melanconica, ecc.

La teoria di Kivy si approssima a questo secondo modello. Tuttavia non è una teoria rappresentazionale, ma una teoria cognitivista, che si contrappone diametralmente alla *arousal theory*, secondo cui la musica esprime le distinte emozioni per la sua predisposizione a causarle nell'ascoltatore. Le principali obiezioni mosse da Kivy alla *arousal theory* sono le seguenti.

1. Quando diciamo che un brano di musica assoluta esprime rabbia, perché ci fa sentire rabbia, stiamo descrivendo in maniera errata le emozioni che proviamo ascoltando il brano. Mancano infatti tutte le componenti comportamentali presenti quando siamo davvero arrabbiati.
2. Se una musica è triste perché causa tristezza nell'ascoltatore, soltanto un masochista continuerebbe ad ascoltare una musica triste. Non si comprende perché ci si dovrebbe esporre alla tortura di ascoltare un brano musicale che, nonostante la sua bellezza, rende tristi, pur avendo a disposizione moltissima musica allegra di ottima qualità¹⁷.

17. All'ovvia replica, secondo cui allora non si comprenderebbe perché, nel caso di opere letterarie o cinematografiche, il genere tragico sia così apprezzato, Kivy risponde che il piacere derivante da una tragedia può sorgere dall'esplorazione delle emozioni negative, cosa che non può accadere nella musica assoluta che non è un genere rappresentativo (cfr. NE, p. 131).

3. Per queste ragioni la *arousal theory* può spiegare soltanto casi idiosincratici e irrilevanti per la comprensione della musica *in sé*. È vero che una certa opera musicale, per es. la Settima di Beethoven, può suscitare tristezza in qualcuno, per il fatto di essere associata a un periodo o a un episodio triste della sua vita. È chiaro che in circostanze speciali – che coinvolgono le esperienze individuali dell'ascoltatore o il suo particolare stato emotivo – un brano musicale può provocare emozioni reali nell'ascoltatore. Si tratta del fenomeno da Kivy chiamato della "nostra canzone"¹⁸. Tale fenomeno è però del tutto irrilevante per la comprensione estetica del fenomeno musicale, perché dipende unicamente dalla situazione psicologica individuale dell'uditore, mentre il compito del filosofo della musica è la comprensione della connessione del carattere emotivo della musica con le sue qualità estetiche strutturali.

Se dunque la *arousal theory* non resiste a queste critiche, occorre proporre un'altra teoria¹⁹. Una emozione, secondo Kivy, è un fatto complesso, composto da tre elementi: un oggetto intenzionale, una credenza e un *feeling* (sentimento/sensazione). Quando ho paura di qualcosa, per es. di una tigre, ho una credenza o una serie di credenze relative a questo oggetto (credo che la tigre sia un animale feroce e dunque credo che sia pericoloso starle troppo vicino), e un *feeling*, associato a tale credenza (per esempio, un brivido). Ebbene, una teoria delle emozioni in musica deve rendere conto di tre questioni²⁰.

a. In che modo la musica esprime le emozioni nella varietà delle loro sfumature?

18. L'espressione è tratta dal film di M. Curiz *Casablanca* (USA, 1942) dove, com'è noto, Rick proibisce a Sam, il pianista, di suonare "As time goes by", la canzone preferita di Rick e del suo perduto amore, Ilsa, perché questa canzone lo rende triste, in quanto gli ricorda la fine della storia d'amore.

19. Tuttavia ciò non impedisce a molti teorici contemporanei di proporre nuove varianti della *arousal theory*, di cui non è possibile rendere conto in questa sede. Ecco comunque alcuni testi di riferimento a testimonianza della vivacità del dibattito: S. SPECK, "Arousal Theory" *considered*, in "The British Journal of Aesthetics", 28, 1991, pp. 40-47; M. BUDJ, *Music and the Communication of Emotions*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 53, 1989, pp. 129-138; R.T. ALLEN, *The Arousal and Expression of Emotion by Music*, in "The British Journal of Aesthetics", 30, 1990, pp. 57-61; J. ROBINSON, *The Expression and Arousal of Emotions in Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, 1994, pp. 13-22; A. RYDLEY, *Musical Symbolism: The Experience of Expressive Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 53, 1995, pp. 49-58; A. GOLDMAN, *Emotions in Music (A Postscript)*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 53, 1995, pp. 59-69; J.E. MACKINNON, *Artistic Expression and the Claims of Arousal Theory*, in "The British Journal of Aesthetics", 36, 1996, pp. 278-289; D. MATTHEW, *Art and Emotions*, Oxford, Clarendon Press, 1998; Id., *The Experience of Emotions in Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61, 2003, pp. 353-363; A. BEYER, *Arousal Theory Again?*, in "The British Journal of Aesthetics", 38, 1998, pp. 82-90; J. KRINGSBURY, *Matravers on Musical Expressiveness*, in "The British Journal of Aesthetics", 42, 2002, pp. 13-19.

- b. Qual è il ruolo delle proprietà espressive di emozioni nella struttura musicale cui appartengono?
- c. Che cosa significa essere *profondamente* commosso o impressionato dalla musica?

a) Alla prima questione Kivy dedica l'opera del 1980, *The corded Shell*. La tesi principale dell'opera è che l'emozione non sta nella musica come una rappresentazione, ma come una qualità percettiva. Quando parliamo di emozioni in musica non stiamo parlando della capacità di cui dispone la musica di provocare emozioni in noi, ma dell'emozione in quanto proprietà della musica. Per dirla con la colorita immagine del filosofo americano O.K. Bouwsma²¹, la relazione tra l'emozione e la musica assomiglia più alla relazione tra il rosso e la mela, che a quella tra il rutto e il sidro. Il problema sarà allora comprendere in che modo e in che senso la musica possiede l'emozione. L'emozione è uno stato di coscienza e sembrerebbe che soltanto esseri coscienti dispongano di stati di coscienza.

Per Kivy è tuttavia un fatto che la musica abbia queste proprietà. È un fatto che una musica in tonalità maggiore, con un tempo rapido e sincopato e temi incalzanti, sia percepita come allegra. Perché però ascoltiamo allegra e non soltanto la tonalità maggiore, il tempo rapido e sincopato e i temi incalzanti? Perché secondo Kivy esiste un'analogia tra l'aspetto delle persone che esprimono le emozioni e il modo in cui la musica suona o è descritta allorché è percepita come espressiva di queste emozioni. A riguardo Kivy distingue tra "esprimere qualcosa" e "essere espressivo di qualcosa". Per esprimere qualcosa occorre sentire l'emozione espressa; dunque soltanto esseri senzienti, persone o animali, possono esprimere emozioni. Affinché qualcuno (o qualcosa) sia espressivo di un'emozione non importa invece che provi realmente l'emozione. Un salice piangente è espressivo di tristezza (lo dice il nome), ma non esprime tristezza. Il muso di un San Bernardo è espressivo di tristezza, ma ciò non significa che il cane sia davvero triste. Il San Bernardo è espressivo di tristezza perché i suoi tratti fisici (le ciglia arrugate, la bocca ricurva, gli occhi umidi, ecc.) somigliano all'espressione della faccia umana quando esprime tristezza. In che senso però la musica assoluta ha la stessa relazione con le emozioni che ha il muso del San Bernardo con l'emozione della tristezza? Kivy distingue tre caratteristiche espressive²²:

1) Ci sono caratteristiche della musica che suonano come i rumori espressi dagli esseri umani quando esprimono emozioni. Una musica è percepita come melanconica quando è lenta e tribuante, perché le persone melanconiche parlano in maniera lenta e tribuante. A riguardo occorre prestare particolare attenzione alla melodia.

2) Ci sono caratteristiche che assomigliano piuttosto agli aspetti visivi degli esseri umani quando esprimono emozioni. La musica è allora descritta in maniera

molto simile a quella che si utilizza per descrivere il corpo umano quando si ve sotto l'influsso di emozioni.

I punti 1) e 2) costituiscono la cosiddetta *contour theory* delle emozioni musicale secondo cui la struttura della musica, il suo "profilo", il suo "contorno", è analoga a quella delle manifestazioni acustiche o visive dell'espressione emotiva umana. Non tratta, nonostante l'apparenza, di una teoria rappresentazionale, perché le emozioni non sono percepite come rappresentate, cioè in maniera mediata, ma in maniera immediata: l'analogia tra la musica e gli aspetti acustici o visivi delle emozioni umane è in altri termini subliminale. Il problema è comprendere perché mediante tale percezione subliminale ascoltiamo emozioni. Questo dipenderebbe dall'evoluzione. Secondo Kivy gli esseri umani tenderebbero a vedere le figure ambigue come animate, tanto che come inanimate, probabilmente perché è un fatto naturale prestare maggiore attenzione agli esseri vivi che agli esseri inanimati. È meglio vedere un bastone e un serpente, che un serpente come un bastone. Infatti, se fuggo da un bastone e semplicemente una fatica inutile, mentre se calpesto un serpente, credendolo un bastone, potrei avere qualche problema. Lo stesso accadrebbe con i suoni: l'evoluzione avrebbe fornito la tendenza a percepire i suoni come animati, come espressivi di emozioni. A differenza di quanto accade col senso della vista, tale tendenza sarebbe insciente, perché il senso dell'udito avrebbe meno importanza nella lotta per la sopravvivenza. Perciò secondo Kivy percepiamo l'emozione, la proprietà espressiva, e intendiamo la musica come espressione del "profilo" del comportamento o della voce umana, e tale teoria è possibile muovere una serie di obiezioni, che presenterò in conclusione.

3) La terza proprietà espressiva non ha niente a che vedere con la *contour theory*. Si tratta di una *teoria convenzionale*. Esistono, afferma Kivy, certe caratteristiche musicali (per es. le tonalità) che hanno per la maggior parte delle percezioni effettive emotive, non perché assomiglino a qualcosa, ma semplicemente come analogia espressive. La tonalità maggiore è espressiva di allegria, la minore di malinconia, la diminuita di angoscia. Si tratta di caratteristiche culturali, che valgono in un certo sistema musicale (il sistema occidentale moderno) e non in altri.

Recentemente (*Introduction to a Philosophy of Music: New Essays in Philosophy of Music*) Kivy, anche in seguito ad alcune obiezioni ricevute, ha mostrato un certo scetticismo sulla validità della sua teoria e sembra non essere più sicuro che le emozioni assomiglino davvero in maniera significativa alla voce umana, che il fenomeno di vedere determinate cose in figure ambigue possa essere trasferito in ambito estetico, e che la spiegazione evoluzionistica sia davvero efficace²³. Ad ogni buon conto dichiara che non sono disponibili teorie più convincenti e che i temi che ora interessano sono altri: il ruolo delle emozioni nella struttura musicale e il significato della commozone che la musica suscita nell'ascoltatore.

21. O.K. BOUWSMA, "The Expression Theory of Art", in Id., *Philosophical Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969, p. 49.

22. Cfr. IP, p. 38.

23. Probabilmente le obiezioni più decisive sono state quelle mosse da S. Davies, in

vicino all'impostazione cognitivista di Kivy. Davies sostiene che la capacità di riconoscere un certo brano o passaggio musicale come espressivo di una certa emozione dipende non tanto dai tratti naturali, ma piuttosto dall'ambiente socio-culturale. Cfr. S. DAVIES, *Themes in Philosophical Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 119-191, in particolare p. 185.

b) Per quanto concerne il ruolo delle emozioni nella struttura musicale, Kivy sostiene che le proprietà emotive aggiungono qualcosa al carattere estetico di un brano musicale, che consiste, lo si è visto, in una sequenza puramente formale di ripetizioni e contrasti. Perciò la musica assoluta, pur essendo un'arte formale, non è "fredda", ma possiede "calore" umano, in quanto le emozioni umane costituiscono una parte percettiva della sua struttura. Se è vero che molto in questo ambito è dovuto alle tradizioni culturali, che intervengono anche nella percezione della sintassi musicale, la sequenza di tensioni e risoluzioni che costituiscono la dinamica di un'opera musicale non è qualcosa che accade psicologicamente nell'uditore, ma qualcosa che accade nella musica: la tensione è tensione musicale, non è la tensione dell'ascoltatore. Non si tratta cioè della stessa tensione che provo dal dentista in attesa dell'estrazione di un dente. In tale dinamica un ruolo importante è quello giocato dagli accordi, connessi culturalmente all'espressione delle emozioni. Perciò, conclude Kivy, le emozioni svolgono una funzione sintattica nelle opere musicali; ma il fatto che la musica possa essere descritta in termini emotivi non mette in crisi il formalismo, perché ciò non significherebbe affatto che le emozioni siano il contenuto delle opere musicali o che la musica si riferisca alle emozioni. Discuterò in sede di conclusione i non pochi problemi suscitati da una tale concezione.

c) Il terzo problema connesso alla relazione tra musica ed emozioni è il seguente: se la *arousal theory* è errata, cioè se riconosciamo le emozioni nella musica senza sentirle in noi, come si può spiegare il fatto che la musica ci commuova profondamente? Prima di esporre la propria tesi Kivy esamina due teorie che cercano di spiegare la relazione tra una emozione nella musica e la stessa emozione nell'ascoltatore. Sebbene sia errato dire che la musica è triste perché provoca l'emozione della tristezza nell'ascoltatore, può comunque essere vero che la musica provochi tristezza nell'ascoltatore. Può darsi cioè un'inversa relazione causale.

1) La prima teoria, proposta tra gli altri da Jerrold Levinson²⁴, è conosciuta come *teoria della persona*. Secondo tale teoria si può immaginare un brano musicale, per es. una sinfonia, come incarnazione di un agente, una "persona musicale", come soggetto delle emozioni che tale sinfonia esprime (ciò non vuol comunque dire che tale "persona musicale" sia la rappresentazione musicale dell'autore). Ascoltando la sinfonia, proveremo cioè le emozioni che immaginiamo che stia provando la persona musicale, allo stesso modo con cui empatizziamo con una persona reale quando esprime le sue emozioni. Non importa che la persona musicale sia un essere immaginario, perché la stessa cosa succede con i personaggi di un racconto, di un film, ecc. (sebbene ben altra cosa sia comprendere perché ciò accada). Tuttavia, obietta Kivy, a tale 'persona' mancano proprio le caratteristiche che fanno apparire un personaggio immaginario come una persona reale (anche il pupazzo più disumano, E.T. o Alien per esempio, possiede caratteristiche che lo avvicinano agli esseri umani, una persona musicale no). Peraltro è piuttosto complicato spiegare la relazione tra i personaggi immaginari e le emozioni che proviamo. Nella vita reale,

per determinare la reazione emotiva di una persona al cospetto dell'espressione emotiva di un'altra persona occorre conoscere le circostanze della relazione tra le due persone, chi sono, ecc. È semplicemente falso che la reazione emotiva delle persone di fronte all'espressione di tristezza di qualcuno sia sempre la tristezza. Se un tifoso del Milan esprime rabbia o tristezza, la reazione di un tifoso della Juventus nella maggior parte delle circostanze non sarà di rabbia o tristezza, ma di gioia e soddisfazione. Se invece la mia fidanzata prova ed esprime tristezza probabilmente anch'io proverò tristezza. Questo accade anche nel caso della letteratura, del cinema, ecc. L'allegria di un personaggio malvagio provoca spesso rabbia, non allegria. Dunque la teoria secondo cui proviamo un'emozione perché ci identifichiamo empaticamente con il personaggio immaginario è falsa. Il difensore della teoria della persona dispone dunque di due opzioni. O afferma che, diversamente dalla vita reale, nel caso della musica empatizziamo sempre con la "persona musicale", e sempre proviamo l'emozione che la musica esprime – ma allora occorrerebbe spiegare perché questo accade soltanto nel caso della musica e non nella vita reale. O afferma che, esattamente come nella vita reale e nella finzione narrativa, può accadere che la musica triste provochi allegria o viceversa; però il problema era spiegare precisamente com'è possibile che la musica triste commuova perché provoca in me tristezza; dunque la teoria della persona musicale non funziona.

2) La seconda teoria è chiamata da Kivy *teoria della tendenza o del contagio*. Secondo i suoi sostenitori (in particolare Colin Radford e Stephen Davies²⁵) una musica triste ha la tendenza a causare nell'ascoltatore tristezza, così come l'allegria del colore giallo avrebbe la tendenza a suscitare allegria e la malinconia del nero a suscitare malinconia. L'esempio di Davies è il seguente: un operaio che lavora in una fabbrica di maschere tragiche dopo un certo tempo avrà la tendenza alla depressione, per il fatto di essere contagiato dalle espressioni delle maschere; così come, aggiunge Radford, il brutto tempo ha la tendenza a provocare malinconia. L'obiezione di Kivy è che una tendenza è appunto una tendenza, e non è detto che suscitati effetti reali. Inoltre, affinché l'operaio si deprima per la sua situazione dovrà vedere le maschere tutti i giorni durante un tempo piuttosto lungo. Queste non sono però le condizioni normali cui è sottoposto il pubblico di un concerto, che normalmente non dura più di tre ore: normalmente le condizioni di chi ascolta un brano musicale non sono tali da poter trasformare la tendenza in un fatto reale. Peraltro ciò che accade con una musica triste, ma bella, è esattamente il contrario: essa non suscita in noi tristezza, quantunque ci commuova profondamente. Ovviamente se qualcuno trascorresse tutte le sue giornate ascoltando musica triste, alla fine si intristirebbe. Questa non è però una condizione che possa interessare al filosofo, perché non è la situazione di cui egli deve tener conto nell'analisi dell'emozione musicale: egli deve considerare il caso normale della musica ascoltata in una sala da concerto.

24. Cf. C. RADFORD, *Emotions and Music: A reply to the Cognitivist*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 47, 1989, 10. Maddy Waters, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 49, 1991, 8. DAVIES, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

24. J. LEVINSON, *Music, Art, and Metaphysics*, cit.; Id., *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

Insomma, né la teoria della persona né quella della tendenza funzionano, secondo Kivy. La sua tesi è che la musica non commuove profondamente perché causa nell'udire le emozioni; altrimenti gran parte nella nostra esperienza musicale sarebbe spiacevole: la musica triste ci renderebbe tristi, quella malinconica malinconici, ecc., e, come si è già ricordato, non si vedrebbe perché ci si dovrebbe sottomettere volontariamente a tale tortura. Dunque ciò che commuove nella musica non è la sua malinconia, la sua allegria, la sua tristezza, anche perché ci sono brani musicali tristi, malinconici, allegri che non commuovono affatto, semplicemente perché sono brutti. Ciò che commuove è dunque la bellezza della musica, le sue qualità estetiche, non l'emozione che la musica esprime. Peraltro ci sono anche brani e stili musicali che non esprimono emozioni e che, per il fatto di essere belli, commuovono profondamente: si pensi alla musica rinascimentale di un Josquin de Prez o di un Orlando Lassus. E, *last but not least*, all'emozione musicale manca la componente comportamentale, sempre presente nel caso delle emozioni reali. Quando si sente tristezza per qualcosa, la normale risposta comportamentale è fare qualcosa perché la situazione cambi. Ciò non accade nel caso delle emozioni della vita reale: se un brano musicale è bello, ancorché triste, non smetterò di ascoltarlo, ma continuerò ad ascoltarlo fino in fondo.

Se dunque non causa nell'ascoltatore le emozioni che essa esprime, perché e come la musica assoluta commuove profondamente? La risposta è concisa: essa commuove per il fatto di essere bella. Ricordiamo i tre elementi di un'emozione: oggetto intenzionale, credenza e *feeling*. Ebbene, *oggetto* dell'emozione musicale è la musica, cioè un insieme di caratteristiche che l'ascoltatore crede siano esteticamente ammirabili; e a distinguere le emozioni che proviamo quando ascoltiamo la "Quinta" di Beethoven da quelle che ci pervadono quando ascoltiamo "So What" di Miles Davis sono appunto i due differenti oggetti, allo stesso modo in cui a differenziare l'amore che qualcuno prova per il proprio lavoro dall'amore che prova per la propria fidanzata sono appunto i diversi oggetti intenzionali. La *credenza* è dunque lo stato epistemico dell'ascoltatore che crede che la musica che sta ascoltando, o alcuni dei suoi aspetti, sia bella, perché possiede un alto grado di proprietà estetiche. Se questa credenza finisce o muta, quel brano musicale smetterà di suscitare effetti emotivi sull'ascoltatore, così come quando smetto di credere che l'amore con cui sto giocando a carte bari, smetto di essere arrabbiato con lui. La credenza può cambiare perché "vedo le cose più chiaramente": per es. ciò che mi sembra un modello di magnificenza musicale mi sembra ora nient'altro che un trucco ingegnoso, ma superficiale. Invece ciò che mi sembrava duro, complicato e privo di spontaneità, mi attrae ora per la sua magnificenza compositiva. In altri termini il mio gusto è cambiato: prima mi piaceva Liszt, adesso Bach. Il terzo elemento, il *feeling*, è un'eccezione, un entusiasmo, quell'emozione che si prova quando si pensa che le cose di cui si sta avendo esperienza sono belle, meravigliose, sublimi.

Dunque, quando un brano musicale ci commuove profondamente, non ci muove verso un'emozione, ma siamo commossi da questa emozione. Il movimento lento della "Settima" di Beethoven ci commuove profondamente, sebbene una delle sue qualità estetiche sia la sua funerea malinconia. L'ascoltatore non è però trasportato in uno stato di funerea malinconia; al contrario la funerea malinconia, per-

cepita come caratteristica estetica di questo brano musicale, commuove l'ascoltatore per la sua bellezza, e lo trasporta in uno stato di estetico stupore.

4. Alcune riflessioni critiche

A conclusione di questa parziale esposizione della filosofia della musica di Kivy, proporrò alcune considerazioni critiche rispetto alle tesi presentate riguardo alla relazione fra la musica e altre forme artistiche, al formalismo della musica e allo *status* cognitivo delle emozioni musicali.

1) La distinzione tra la musica e le altre arti si basa sull'idea che ci siano contenutistiche, che siano o meno rappresentazionali²⁶ – il cui fascino e la cui bellezza consiste nel rappresentare, descrivere o narrare eventi, oggetti o aspetti del mondo, che altrimenti non potremmo apprezzare –, e arti puramente formali: la musica assoluta e le arti astratte. Ora, senza indagare la concezione che Kivy ha delle arti contenutistiche – concezione che sembra protendere per una relazione forma e contenuto basata su una teoria adeguazionistica della verità non sufficientemente tematizzata, tale da ridurre il ruolo degli aspetti creativi dell'esperienza artistica nell'elaborazione del contenuto –, si può dire qualcosa sul formalismo secondo Kivy caratterizza la musica assoluta²⁷. Si può infatti sostenere che l'interpretazione di un'opera musicale non esclude *eo ipso* l'approccio rappresentativista contenutistico e che e non sia affatto autoevidente quale sia o debba essere lo schema adeguato di interpretazione, spiegazione o descrizione di un brano o di un passaggio musicale, così come spesso è difficile decidere quale sia lo schema di

26. Kivy sostiene che gran parte della letteratura non è rappresentazionale o imitativa, bene sia contenutistica per il fatto di avere a che fare con aspetti del mondo espressi mediante posizioni, la cui verità o falsità è un aspetto estetico interessante, anche se distinguibile dalla relazione formale (forma e contenuto non coincidono, secondo Kivy, sebbene siano in relazione). Cfr. PA, pp. 55-139.

27. Peraltro la definizione della musica assoluta per sottrazione rispetto alla musica grammaticale, didascalica o con titolo è discutibile. Kivy sostiene che il solo fatto di disporre di un titolo esclude un brano musicale dal genere "musica assoluta". Con ciò Kivy intende suggerire il titolo fornisce un contributo semantico, di cui altrimenti la musica, da sola, non disporrebbe sempre così? Così come nel caso della pittura, per es., il titolo a volte partecipa in gran parte alla costruzione del contenuto dell'opera (si pensi a un quadro come *Guernica*), altre volte non è che un'etichetta utile per riferirsi a una determinata opera, il cui contenuto *è* o *sig-* (il titolo è già altrimenti determinato. Secondo Kivy, però, la rappresentazione in musica è sempre data, aiutata, in pittura no. Non credo che le cose siano così semplici. Per dirla con E. Gombrich, l'occhio non è mai innocente, e la percezione di ciò che si vede in un quadro è guidata da una certa tradizione rappresentativa. Più che il titolo, spesso, è dunque la tradizione culturale a indirizzare la nostra interpretazione del significato di un'opera sia figurativa, sia musicale. Kivy scarta poi che la relazione fra una musica con programma e le sue didascalie è la stessa che intercorre fra le immagini e le didascalie di un film muto: non parla la musica, così come non parlano le immagini del film, ma le didascalie. Viene da chiedersi se le didascalie, separate dalle immagini della musica, possano avere, e in che misura, lo stesso senso che hanno "in compagnia" della musica delle immagini.

pretativo di un'opera d'arte non-musicale (e in questo peraltro consiste spesso il fascino dell'esperienza artistica)²⁸.

2) In tal senso è problematica la distinzione tra significato manifesto e significato occulto che Kivy applica alle opere d'arte. In base a questa distinzione le arti contentutistiche avrebbero un contenuto manifesto, di cui altre arti, musica assoluta e arte astratta, sarebbero prive. L'accettazione di questa tesi non comporta che le arti contentutistiche non possano avere un significato occulto, non evidente, che il critico o il fruitore possa scoprire attraverso un'appropriata ermeneutica, capace, per es., di individuare nell'opera l'intenzione dell'autore o di leggere l'opera o una sua parte come un simbolo. A parte il fatto che, come l'ermeneutica ha insegnato, ci sono aspetti dell'opera che possono sfuggire allo stesso autore, perché negare alla musica assoluta un significato "occulto" o meglio "profondo"²⁹? L'analisi di Schroeder su Haydn e l'illuminismo potrebbe in base a questa distinzione rivelarsi corretta: ciò che appare in 'superficie', a livello formale, e cioè il contrasto tematico, può rivelare l'intenzione semantica che il critico afferma essere propria dell'opera. Se è vero che nel brano musicale non vengono dimostrate tesi mediante argomentazioni³⁰, non è vero che il poter argomentare sia implicito nel concetto di linguaggio, a meno di ridurre i linguaggi artistici alle lingue verbali e queste, in ultima analisi, alla logica formale. In realtà anche le lingue verbali sono il prodotto stratificato di processi di accumulazione semantica di tipo poetico. Così, invece di interpretare la relazione tra le arti e il contenuto e/o il significato dal punto di vista del linguaggio verbale, riducendo poi anche questo alla logica formale, si può interpretare i linguaggi dal punto di vista della poiesis, della creatività (artistica o meno), salvare poi, ovviamente, difendere al riguardo una teoria argomentata.

Dunque, la tesi secondo cui la musica assoluta non dice nulla intorno a nulla, semplicemente perché non esprime né argomenta tesi filosofiche e non narra storie, è per lo meno discutibile. Invece, accettando un concetto di "linguaggio" diverso da quello riduzionistico di Kivy, si può per lo meno affermare che la musica dice qualcosa perché parla il linguaggio delle emozioni: anzi, se, con Kivy, affermiamo che la musica è espressiva di emozioni, non possiamo fare a meno non soltanto di avere una qualche idea intorno a che cosa sia in generale un'emozione (e Kivy, come si è visto, ha una sua teoria in proposito), ma anche di poter distinguere semanticamente, le diverse emozioni l'una dall'altra. Se non si può negare che, pur non riferendosi alle

emozioni, la musica comunichi le emozioni, perché altrimenti non potremmo re in un linguaggio verbale e chiamare col suo nome l'emozione che la musicista me e che sta nella musica, ovvero, che la musica contiene, non sarà allora sufficiente indicare le emozioni come un contenuto della musica. In altri termini, delle due o si appoggia il formalismo, e si argomenta che nella musica assoluta contengono gli aspetti strutturali e formali, ma allora non c'è spazio per una teoria delle emozioni, che implica una *semantica delle emozioni*; oppure si sostiene una teoria delle emozioni in musica, e allora si è costretti ad abbandonare il formalismo. Il formalismo *tour court* (come il formalismo di Hanslick³¹) o non è formalista che le emozioni possiedono contenuto semantico, e, si potrebbe aggiungere, anche in certa misura costruzioni culturali, non soltanto prodotti dell'evoluzione naturale: altrimenti si finirebbe per ridurre l'emozione al solo aspetto del formalismo "enhanced" è dunque un *escamotage* non privo di difetti.

Più in generale il modo con cui un'opera d'arte musicale viene interpretata dipende da termini, anche tecnici (si pensi al concetto di *inversion*). In uso primario è relativo al mondo e quindi ha significato e contenuto³². In dunque lo stesso rifiuto della *aboutness* della musica a essere discutibile: canza dell'accordo su quale sia il riferimento di un brano musicale non impedisce la speculazione su quale sia il riferimento dell'opera. Questo, infatti, accade nelle arti comunemente accettate come contentutistiche: non è possibile stabilire *aboutness* in base a condizioni necessarie e sufficienti, ma ciò non impedisce considerare un qualche significato informale di *aboutness*, diverso da quello del contenuto delle parole alle cose. Se, con Nelson Goodman, si considera la "semantica" dell'opera d'arte e con Kant si accetta la proficuità ermeneutica e il concetto di "idea estetica", la difficoltà di pensare la musica in termini contentutistici svanisce o per lo meno si attenua. E anche qualora si consideri insuperabile la difficoltà del riferimento della musica, difficoltà che non differenziano però le due altre forme artistiche, questo non significa che la musica non abbia un suo contenuto emozionale.

32. Cf. N. MCADOO, *Can Art Ever Be Just About Itself?* in "The Journal of Aesthetic Criticism", 50, 1992, pp. 131-137.

33. Cf. J. BICKNEILL, *Can Music Convey Semantic Content? A Kantian Approach* Journal of Aesthetics and Art Criticism", 60, 2002, pp. 253-261. Significativo è il fatto sottolavando l'applicazione della teoria delle "idee estetiche" alla musica (cf. PA, pp. 52-60), consideri l'esterica musicale di Kant un puro formalismo e sposi senza troppa fatica emergente nei §§ 53 e 54 della *Critica del Giudizio*, in cui Kant, com'è noto, riduce musicale agli aspetti compositivi, ritenendo che gli aspetti affettivo-sensibili della musica non la valdita universale del giudizio estetico. Donde l'indizione di Kant nell'inserire e musica pura tra le belle arti. Si potrebbe invece andare oltre la lettera del formalismo considerando gli aspetti affettivi della musica non come semplice gioco soggettivo di una come concrezione e condizione di possibilità di presentazione degli aspetti formali-cvi della musica (lo ha fatto J. Stolzenberg, in *Musik und Subjektivität oder: Vom Reden Musikatisch-Schöne. Ein Versuch mit Blick auf Kant*, in AA.VV., *Subjektivität und Metaphysik. I für Konrad Cramer*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, pp. 137-154).

28. Cf. D. DEMPSTER, *How Does Debussy's Sea Crab? How Can Jini's Racket Red Glare? Kivy's Account of Representation in Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, 1994, pp. 415-428. K. Walton (*op. cit.*) sostiene peraltro che, se è vero che dipinti non figurativi possono essere considerati rappresentazionali, in quanto rappresentazioni di mondi fittizi presenti nel quadro, anche la musica è rappresentazionale. Walton difende tuttavia questa tesi mediante una complessa e discutibile teoria della percezione dell'immaginazione, basata sulla sua tesi della funzione artistica come "make-believe", tesi che non è qui possibile esaminare.

29. Sul concetto di "profondità" in musica si è intratto aperto un dibattito tra chi come Kivy sostiene che l'essere profondo della musica non implichi un riferimento contentutistico e chi invece - J. Levinson, S. Davies, D.A. White, tra gli altri - difende a var titolo tesi opposte.

30. Ma c'è chi sostiene esattamente il contrario. Cf. EDDY M. ZEMACH, *The Role of the Meaning in Music*, in "British Journal of Aesthetics", 42, 2002, pp. 169-178.

In questo modo si può considerare diversamente anche la relazione tra la musica e le condizioni storico-sociali in cui è composta, interpretata, ascoltata. Anche per Kivy il contesto storico in cui vengono istituite le condizioni per lo sviluppo dell'atteggiamento estetico è la cornice indispensabile dell'ascolto estetico, ovvero, parrebbe dire Kivy, formale. Si dovrebbe allora sottolineare come tali condizioni influenzano sulla forma, agendo inconsapevolmente sulla maniera in cui la musica viene ascoltata. Dunque, sebbene non si riferisca a un contenuto così come una parola si riferisce a una cosa (ammesso e non concesso che il riferimento di una parola a una cosa sia tanto ovvio), la musica non è priva di contenuti: la musica come pura forma è il contenuto musicale di un'epoca e di una società in cui l'atteggiamento verso le arti è un atteggiamento estetico disinteressato. L'interpretazione della musica assoluta come puro divertimento basato su elementi formali è un evento storico-sociale, un prodotto culturale, non un fatto naturale. Kivy è senz'altro consapevole della storicità del sistema tonale della musica occidentale e afferma che il formalismo arricchito non è storico, perché è consapevole di questa storicità³⁴; tuttavia sul sistema tonale costruisce la sua teoria universale, storica e naturalistica delle emozioni. La teoria di Kivy divide così la stessa impronta ideologica della "institutional theory of art" di G. Dickie e A. Danto, che fondano una teoria ontologica dell'essenza dell'arte su un concetto storico-culturale di arte e di istituzione artistica, spacciando per classificatoria una definizione normativa dell'opera d'arte³⁵.

3) Ebbene, poiché Kivy sottovaluta i fattori storici, sociali, culturali nella comprensione della musica, si imbatte in serie difficoltà, allorché si tratta di interpretare fenomeni musicali che esorbitano dal suo schema e non corrispondono al suo gusto: il serialismo e il minimalismo da un lato, il jazz dall'altro.

Il serialismo e il minimalismo rompono con i codici culturali della musica occidentale: il serialismo e la dodicatonica (Schoenberg, Berg, Weber) fanno esplodere, secondo Kivy, il codice linguistico della musica come linguaggio delle emozioni, basato sulle tonalità, mentre il minimalismo sfugge al codice prescrittivo secondo cui la musica deve essere fruita adottando un atteggiamento estetico³⁶.

Non basta, come fa Kivy, affermare che recenti teorie di psicologi, biologi evolutivisti, filosofi analitici (di cui Kivy non fornisce le generalità) sostengono che le emozioni fondamentali sono universali e che il sistema tonale è quello che meglio ha incorporato l'espressione di tali emozioni. Occorrerebbe fornire qualche argomentazione e documentare tale affermazione. Peraltro non sembra ovvio che le emozioni fondamentali (in che senso poi si può distinguere se un'emozione è fondamentale o meno?), e tanto meno le loro espressioni, siano le stesse in ogni tempo

e cultura. Tanto meno è ovvio che la tonalità maggiore esprima sempre positive e viceversa la tonalità minore emozioni negative: isolare l'aspetto dalla struttura ritmica e dalla melodia ostraca la comprensione del rapporto tra la musica e le emozioni. Kivy non dice nulla (per quanto io ne l'espressione di emozioni nel jazz, dove non è affatto raro che, in rapporto e alla melodia, una tonalità minore possa essere espressiva di gioia. Per bi che affiorano nei più recenti scritti di Kivy intorno alla capacità espressiva della musica sono un sintomo del fatto che la teoria naturalistica di *The Corda* è sorretta da convincenti argomentazioni.

Analogo discorso vale per il minimalismo, che rompe la cornice supportale del concerto pubblico, che in rapporto alla musica è l'aspetto dell'atteggiamento estetico in base al quale dalla seconda metà del sec. XX no percepiti i fenomeni artistici. Secondo Kivy vige da allora un imperativo implicito per il pubblico di un concerto: "presta attenzione soltanto ai fenomeni musicali, cioè alle proprietà formali, fenomeniche della musica, e non al contenuto". I compositori e i musicisti svolgerebbero da allora il proprio lavoro sotto di tale situazione. In altri termini "la musica sembra essere fatta per la fruizione strumentale. Com'è noto il minimalismo favorisce la riduzione della musica strumentale. Com'è noto il minimalismo favorisce la riduzione monotona, rifiutando l'alternanza di ripetizione e innovazione. Ciò nell'atteggiamento estetico, cosicché risulta difficile concentrarsi soltanto sulla musica e si trasgredisce il codice prescrittivo. E, dice Kivy, se senza il codice di la musica strumentale continua a essere comprensibile come possibile, senza codice prescrittivo non è più musica strumentale così come lo è il problema è tuttavia sempre lo stesso: Kivy spaccia per universale il gusto suo e del suo ambiente, delle istituzioni sociali e culturali cui è l'atteggiamento estetico può modificarsi, le istituzioni ad esso legate, anch'ella alla musica jazz: meglio ascoltarla in una sala da concerto o in un caffè migliore concerti vengono eseguiti, anche a causa dell'ambiente più "café-jazz-café", dove la partecipazione del pubblico "spinge" i musicisti ad essere maggior efficacia i loro brani. Non è dunque detto che lo spazio/tempo certo, così come questo si è istituito in una certa epoca, sia la struttura per la fruizione della musica in generale. Kivy ha distinto recentemente *per la partecipazione e musica per gli spettatori*³⁷, dichiarando che gli impara tanto la seconda. Il problema viene dunque sollevato per essere subito con una semplice alzata di spalle. Invece si tratta di una questione importante di la sua stessa concezione della musica assoluta: la musica strumentale, s

34. Cf. IP, p. 101-109.

35. Cf. M.W. WARTOFSKY, *Art, Aesthetics, and Ideology*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 38, 1980, ss. 239-247; P. CROWTHER, *Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 61, 2003, ss. 121-131.

37. NE, p. 56.

38. Cf. NE, p. 54.

39. NE, pp. 181-182. Kivy utilizza l'espressione "spectators music", rivelando un riflesso pregiudiziale "metafisico" a favore della semantica visiva su quella acustica, in un discorso di estetica musicale.

per un pubblico con 'atteggiamento estetico', eseguite in condizioni istituzionali 'estetiche', non è tutta la musica senza testo. Altre situazioni di ascolto, diverse da quelle della sala da concerto, non possono non essere prese in considerazione da chi intenda rendere conto, filosoficamente, della musica e del suo rapporto con le emozioni. La separazione rigida tra ciò che è estetico e ciò che non lo è non funziona⁴⁰.

Dunque anche l'affermazione secondo cui l'emozione musicale è una "cosa della mente"⁴¹ e non un'eccitazione corporea e per questo si distingue dall'esperienza di una doccia fredda o di un salto con paracadute, non sembra essere adeguatamente argomentata. Anzitutto è difficile considerare un'emozione semplicemente come una cosa della mente, a meno che non si sostenga che le emozioni musicali non sono vere emozioni o sono emozioni in senso particolare, cosa che Kivy rifiuta. Non è poi affatto detto che un brano o un passaggio musicale non possa suscitare un brivido, proprio come una doccia fredda. Senza tuttavia arrivare a questi eccessi, è innegabile che la musica abbia una componente sensibile che può influire sul nostro sistema percettivo. Il fatto che questo accada più in un jazz-café che in una sala da concerto non implica che questo atteggiamento estetico non sia corretto o non sia un atteggiamento estetico: è semplicemente un atteggiamento estetico diverso da quello considerato da Kivy come quello 'normale'.

Infine, non è possibile non spendere due parole sulla tesi secondo cui l'oggetto dell'emozione musicale è la bellezza della musica e la credenza in essa implicata la credenza nel fatto che la musica sia bella. Se non si spiega che cosa si intenda per bellezza, questa tesi è triviale, non informativa e sbagliata. L'estetica, sin dalla sua nascita come disciplina filosofica, non fa che interrogarsi sul problema del bello e del gusto, e dare per scontato il significato del termine rende tutto il discorso poco interessante. Peraltro, per lo meno a partire dal romanticismo, e poi con le avanguardie, la capacità del concetto di bellezza nel rendere conto dell'esperienza estetica e artistica è stata spesso messo in questione. Altri concetti, per es. il brutto, il caratteristico, l'interessante, il sublime, ecc., sono entrati con pieno diritto a far parte del ventaglio delle possibilità artistiche, articolando, decostruendo, ampliando, trasformando lo stesso concetto di bellezza. La presupposizione della naturale validità del concetto di bellezza evidenzia un estetismo, che deriva direttamente dal naturalismo che Kivy abbraccia senza alcuna cautela teorica.

Kivy scrive infatti⁴²: "I am concerned with the experience of music under the conditions which customarily prevail when normal people listen to it for purpose of aesthetic gratification". "Condizioni che prevalgono comunemente", "gente normale", "gratificazione estetica" sono concetti che non possono essere presupposti senza ulteriore esplicitazione. Problematico è appunto stabilire che cosa sia la normalità, che cosa è ciò che è 'comune'. Quali sono le norme che stabiliscono la nor-

malità? In altri termini Kivy spaccia come universale la sua particolare. Così, per es., dopo aver detto che l'atteggiamento estetico è un prodotto come può accettare come *fundamentum inconcussum* dell'esperienza gratificazione estetica?

Questa contraddizione performativa rischia di compromettere l'argomentativo del pensatore americano.

40. Cf. N. McADOO, *op. cit.*

41. NE, p. 104.

42. NE, p. 108.