

Domenica Lentini

Il sentimento del suono

*L'espressività musicale nell'estetica
analitica*

il glifo ebooks

ISBN: 9788897527176

Prima edizione: gennaio 2013

Copyright © *il glifo*, 2013, www.ilglifo.it

Tutti i diritti sono riservati.

Questa anteprima può essere riprodotta liberamente, citando la fonte.

Indice

Introduzione

Ringraziamenti

Capitolo primo - Prospettive di ricerca e testi seminali

- 1.1. *Il rapporto musica-emozioni al centro del dibattito*
- 1.2. *Premesse storiche*
 - 1.2.1. Il sentimento come Fühlen - Schopenhauer
 - 1.2.2. Le belle forme sonore in movimento - Hanslick
 - 1.2.3. La musica, simbolo inconsumato - Langer
- 1.3. *Externality claim vs Arousal theory*

Capitolo secondo - Musica e apparenza d'espressione

- 2.1. *La musica assoluta: superficie o profondità? La proposta di Peter Kivy*
- 2.2. *Per una teoria dell'espressione musicale*
- 2.3. *L'espressività musicale: una breve storia*
- 2.4. *Kivy dialoga con Levinson e Davies*
- 2.5. *Formalismo e formalismo arricchito*
- 2.6. *La risposta disposizionale di Derek Matravers*

Capitolo terzo - Musica, metafora e isomorfismo

- 3.1. *Introduzione al dibattito sulla metafora*
- 3.2. *I testi seminali*
 - 3.2.1. La musica è triste: un'immagine poetica - Hanslick
 - 3.2.2. Interaction view - Max Black
 - 3.2.3. La natura pragmatica delle metafore - Davidson
 - 3.2.4. Metafora come luce della luna di Nelson Goodman
- 3.3. *Nick Zangwill: musica, metafora ed emozione*
- 3.4. *Roger Scruton: immaginazione e metafora*

- 3.4.1. Suoni e note. Una definizione acusmatica
- 3.4.2. Le metafore indispensabili
- 3.4.3. Metafora e similitudine
- 3.4.4. Un'appropriata trasgressione
- 3.4.5. La vita nella musica: una trasformazione alchemica
- 3.5. *Malcolm Budd: metafora e isomorfismo*
- 3.6. *Stephen Davies: le caratteristiche esteriori delle emozioni*
- 3.7. *Jerrold Levinson: isomorfismo dell'esperienza vs isomorfismo descrittivo*

Bibliografia

Quarta di copertina

Domenica Lentini

Introduzione

La musica e le emozioni. Due mondi tanto lontani, se li si osserva da un punto di vista ontologico, eppure così inscindibilmente vincolati nell'esperienza di chi vive la musica. Sembrerebbe infatti questo un legame avvertito sia da chi più comunemente si affida alla musica per diletto, sia da quanti, filosofi, musicisti, specialisti in genere, tentano più razionalmente di darne una spiegazione. L'idea cioè che esista un legame stretto, un rapporto privilegiato, una sorta di intreccio ineludibile delle emozioni con la musica, si darebbe con la forza di un'intuizione.

La luce dell'intuizione si porta sempre dietro, però, il cono d'ombra, il tratto oscuro che deriva proprio dalle difficoltà di sostenere e giustificare razionalmente la natura dell'ipotetica relazione. In effetti, proprio la possibilità di individuare un fondamento epistemologicamente valido ha rappresentato sin dalla notte dei tempi, sin dagli esordi della filosofia in occidente, il nodo gordiano da sciogliere, la trama più complessa da dipanare.

Nella storia del pensiero musicale, fino ad arrivare ai nostri giorni, in effetti quella del rapporto musica-emozioni è una questione che affascina e si rinnova nel tempo, trovando singolare slancio nel dibattito dell'estetica analitica, in particolare a partire dalla metà del secolo scorso.

Proprio nel contesto angloamericano, infatti, la tradizionale questione del rapporto tra musica ed emozioni riceve sempre maggiore attenzione, favorendo il costituirsi di una comunità la cui ricerca è vitale, feconda e oramai ci interpella. Numerose sono dunque le tesi in campo e altrettanto numerose le pubblicazioni centrate esclusivamente sulla questione. Una trattazione ricca del tema dell'espressività e del rapporto musica-vita emotiva la troviamo nelle due

principali riviste di area anglo-americana, il “British Journal of Aesthetics” e il “Journal of Aesthetics and Art Criticism”. Possiamo senz’altro dire che la musica è la forma d’arte che ha più stimolato il dibattito analitico se teniamo conto della quantità ed estrema varietà dei contributi ad essa dedicati.

Pensando alla fecondità di tale ricerca ma anche alla modesta attenzione che essa riceve nella nostra tradizione, il presente lavoro nasce con l’intenzione di colmare una lacuna, dando la giusta rilevanza alle proposte teoriche che negli ultimi anni sono venute sviluppandosi. Diciamo subito che l’idea, nello specifico, è quella di ricostruire, a partire da un orientamento tematico, le conversazioni, i dialoghi che si stanno svolgendo, dando particolare rilievo a quei filosofi le cui singole teoriche sono paradigmatiche di una certa tendenza. D’altronde entro la straordinaria moltitudine di proposte che animano la discussione, ci è parso opportuno ricercare un “criterio” orientativo, una sorta di guida rossa che consentisse di intraprendere il viaggio senza smarrirci tra i percorsi laterali che, pure, si aprono ad ogni crocicchio.

Si è preferito dunque adottare un criterio tematico. In questo senso, per ciascun punto o problema che ci siamo impegnati a trattare, il nostro obiettivo non è stato – compito che sarebbe stato peraltro infruttuoso se non impossibile – quello di presentare l’insieme delle teorie o dei punti di vista che lo hanno affrontato, ma al contrario, di fare appello per la trattazione di ciascun tema a una sola voce, spesso più significativa rispetto al tipo di problematica in questione o importante in relazione alla vicendevole corrispondenza creatasi tra quanti dialogano sulla medesima tematica. Ecco perché abbiamo infine preferito affrancarci da ogni pretesa, diciamo così, di “completezza”, per descrivere quelle che ci sembrano una serie di questioni importanti (musica-forma, musica-metafora, musica-isomorfismo) ed esemplificarle

attraverso il riferimento ad *alcuni* dei numerosi autori che ne trattano (Kivy, Davies, Levinson, Matravers, Zangwill, Scruton, Budd e Davies).

Seguendo questi criteri metodologici, abbiamo così iniziato il nostro percorso di ricerca, cercando di penetrare quanto più possibile nel cuore di questa discussione, per capire quali ancora sono i problemi, gli interrogativi e dunque anche le soluzioni più significative a quella che, dicevamo, si è sempre dimostrata essere una problematica scivolosa. Un punto va chiarito: come nel passato, non è in discussione l'idea che tra la musica e le emozioni vi sia una qualche speciale relazione, dato pressoché inamovibile, ma ancora una volta tutte le complessità sono legate alla difficoltà di stabilire in che termini è possibile giustificare questa relazione, in che senso essa possa sussistere, quali le motivazioni profonde.

L'attenzione, precisiamo, nell'attuale dibattito, nella maggior parte dei casi, è diretta in particolar modo alla musica assoluta, cioè alla musica strumentale *senza testo, titolo o programma*. È rispetto ad essa infatti, che è certamente più problematico giustificare l'idea che vi sia una relazione con le emozioni, visto che, diversamente dalle arti a vario titolo rappresentative (si pensi alla pittura figurativa, al teatro, letteratura, ecc.) la musica pura non è un'arte contenutistica che intrattiene legami evidenti con il nostro mondo rappresentativo.

Dal nostro approfondimento è emerso che due sono le concezioni dominanti nel dibattito analitico. In un primo momento ha riscosso consenso soprattutto l'idea di chi, in antitesi con le affermazioni scettiche di Hanslick, ritiene che è certamente sensato parlare della musica in termini espressivi, perché essa possiede le emozioni e le possiede come proprietà percettive della sua struttura. In aperta polemica con tale posizione, si è successivamente affermata

invece l'idea di quanti ritengono che le proprietà emotive stiano alla musica piuttosto che come proprietà percettive, come proprietà disposizionali. Secondo tale idea, la musica è cioè espressiva delle stesse emozioni che essa normalmente desta o suscita nell'ascoltatore. Peter Kivy, che è uno dei più illustri e attivi rappresentanti del dibattito, ci informa non a caso di come l'antica *querelle* concernente il problema del rapporto della musica con le emozioni il più delle volte, nella recente discussione, sfoci in una accesa diatriba tra queste due posizioni, rispettivamente ribattezzate come *cognitivismo* ed *emotivismo*. E come Kivy, anche Derek Matravers, si riferisce alla stessa diatriba caratterizzandola nei termini dell'opposizione tra sostenitori del requisito dell'esternalità (*externality requirement*) e teorici della teoria *eccitazionistica* (*Arousal Theory*). Gli stessi Kivy e Matravers sono tra i principali protagonisti di questa *querelle*, essendo il primo il più estremo sostenitore della tesi *cognitivistica* e il secondo il più estremo sostenitore di una teoria *eccitazionistica*. Proprio Kivy e Matravers sono infatti i due veri contendenti, perché hanno radicalizzato rispettivamente le loro tesi e di conseguenza accentuato il loro dissidio teorico. Più sfumate sono invece le tesi di altri autori, visto che tra quanti si fanno sostenitori dell'idea che la musica è espressiva perché le emozioni sono una sua proprietà, si riscontra, il più delle volte, anche una parziale convergenza con una teoria eccitazionistica o *Arousal Theory*. Ci è parso questo nello specifico il caso di Malcolm Budd ma anche di Jerrold Levinson e Stephen Davies, i quali infatti pur muovendo da quel presupposto fondamentale, diciamo pure, *cognitivistico*, non negano comunque il potere che la musica ha di suscitare emozioni in chi ascolta. Naturalmente, essendo il punto di partenza quello di una tesi anti-emotivista, non è ridondante precisare che questo riconoscimento non deve portarci a pensare – come invece spesso accade con gli emotivisti – che

sia anche questa la ragione per cui si può spiegare la portata o capacità espressiva della musica.

(... fine dell'anteprima ...)

Capitolo primo - Prospettive di ricerca e testi seminali

1.1. Il rapporto musica-emozioni al centro del dibattito

L'obiettivo di questo lavoro è quindi ripercorrere alcune delle tappe più significative dell'odierno dibattito analitico sul tema musica-emozioni. Ci soffermeremo in particolare su tre questioni specifiche fondamentali, l'espressività della musica, il ruolo delle emozioni nell'esperienza musicale e l'incidenza delle allusioni emotive nelle descrizioni musicali. Tali questioni saranno esplorate alla luce di quelle che ad oggi possiamo considerare le più significative proposte teoriche degli studiosi di area angloamericana.

Poiché, tuttavia, in Italia l'attenzione per questo tema specifico dell'estetica analitica è ancora modesta¹, riteniamo

¹ In realtà, come riferiscono Giovanni Matteucci e Paolo D'Angelo nel fascicolo monografico di «Discipline filosofiche», *Elementi di estetica analitica*, in Italia, purtroppo, si registra ancora una scarsa attenzione rispetto all'intero settore della recente filosofia analitica dell'arte. Se pure, possiamo constatare che dall'uscita di quel saggio, nel 2005, ad oggi la situazione è visibilmente mutata. "Discipline filosofiche" XV 2005, *Elementi di estetica analitica*, a cura di Giovanni Matteucci, Quodlibet, Macerata, 2005. (Avvertenza del curatore, pag. 5, *Analitici e Continentali, in estetica*, pp. 7-23). A conferma di quanto detto ecco alcuni testi di riferimento: *Introduzione all'estetica analitica* (a cura di) Paolo D'Angelo, Laterza, Roma, 2008; *Estetica e Filosofia Analitica*, (a cura di Pietro Kobau, Giovanni Matteucci e Stefano Velotti), Il Mulino, Bologna, 2007; S. Chiodo, *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, Utet Università,

opportuno, almeno in questa prima parte, dare spazio ad una presentazione generale del dibattito, ricostruendo i percorsi che hanno favorito e, allo stesso tempo, accompagnato la nascita di una nuova attenzione per la tradizionale questione del ruolo del sentimento nella musica (sappiamo infatti che la discussione su questo tema è centrale nel pensiero musicale sin dagli albori della riflessione filosofica), ma anche e soprattutto analizzando quali sono i percorsi metodologici che definiscono e insieme strutturano l'identità della ricerca estetica analitica.

Tra la seconda metà del XIX sec. e buona parte del XX, la riflessione filosofica sulla musica non occupava più una posizione significativa nemmeno nell'ambito delle filosofie orientate verso tematiche di ordine estetico. Il tributo di Susanne Langer a quest'arte intesa come simbolo *presentazionale* o *incompiuto* che possiede proprietà formali

Torino, 2007; A. Ottobre, *Sulle proprietà estetiche*, in «Rivista di Estetica», XLIII, 23, 2003, pp. 84-106; A. Ottobre, *L'abuso delle proprietà estetiche*, in «Rivista di Estetica», XLVII, 35, 2007, pp. 293-310. S. Velotti, *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in «Studi di Estetica», III serie, 31, 1, 2003; S. Velotti, *La scelta di Danto*, in «Rivista di Estetica», III serie, 35, 2, 2007; S. Velotti, *Estetica analitica: un breviario critico*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2008; S. Velotti e A. Ottobre, *Le proprietà estetiche*, in A. Coliva, *Filosofia analitica. Temi e problemi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 307-330. P. Kobau, *Ontologie analitiche dell'arte*, Milano, AlboVersorio, 2005; *Estetica analitica/1* (a cura di) Fernando Bollino, in «Studi di Estetica», 27, CLUEB, Bologna, 2007; *Estetica analitica/2*, Id., in «Studi di Estetica», 28, CLUEB, Bologna, 2007; *Le arti nell'estetica analitica*, (a cura di) P. D'Angelo, cit.

simili a quelle del *feeling* umano, sancisce un vero e proprio momento di svolta². Interessante, a tale proposito, riportare qualche testimonianza. In quella di Peter Kivy ad esempio, uno dei più eminenti filosofi contemporanei della musica di area angloamericana, facilmente rinveniamo il segno di questo attestato riconoscimento al lavoro di Langer, la quale – egli evidenzia – con la pubblicazione nel 1941 di *Philosophy in a New Key*, è riuscita a rompere il silenzio in cui era caduta la riflessione filosofica sulla musica dopo la pubblicazione de *Il bello musicale* di Eduard Hanslick (1854). Queste le sue parole a riguardo:

Per la restante parte del diciannovesimo secolo e per buona parte del ventesimo, la speculazione filosofica relativa alla musica è rimasta in ombra. L'Inghilterra ha prodotto, nel 1880, un capolavoro, *The Power of Sound* di Edmund Gurney, ingiustamente trascurato per via della sua prosa ampollosa e delle sue dimensioni ingombranti. Il resto è silenzio, fino a che, nel 1941 Susanne K. Langer risuscitò, da sola, la filosofia della musica nel suo libro, *Philosophy in a New Key*. Il fatto che tale libro avrebbe avuto un grande impatto è qualcosa di veramente notevole, dato che solo uno dei suoi dieci capitoli ha a che fare con la musica. Ma il titolo del libro, dopo tutto, faceva riferimento alla musica, e suggeriva quindi che la musica era al cuore del progetto. Ad ogni modo, è ciò che la Langer scrisse sulla musica in quel libro che ebbe profonde conseguenze, e che lo ha consegnato alla memoria³.

² Cfr. Giovanni Piana, *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*, materiali di lavoro per un corso sul tema “*Fenomenologia dell’espressione e filosofia della musica*” tenuto nel 1986 (Università di Milano, Insegnamento di Filosofia teoretica I), pag. 2; Cfr. S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma, 2007, pag. 77.

³ Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Clarendon Press, Oxford, 2001, pag. 96. Traduzione mia.

In realtà, come spiega opportunamente Kivy in questa stessa citazione, in quel periodo di stasi, in Inghilterra nel 1880 fu pubblicato il capolavoro di Edmund Gurney, *The Power of Sound*, il quale però fu ingiustamente trascurato a causa della sua ridondante prosa e delle voluminose dimensioni. Non ottenne quindi il rimarchevole effetto sortito dall'opera di Langer. Un effetto secondo Kivy tanto sorprendente quanto più si tiene conto del fatto che solo uno dei dieci capitoli che compongono quell'opera è interamente dedicato alla musica. Ciò nonostante – egli tiene a sottolineare – esso è sufficiente a renderci testimonianza del fatto che la musica sta al centro della sua impresa. Quanto Langer ha detto della musica in quel libro ha avuto un effetto molto profondo, ed è questa la ragione per cui merita di essere ricordata. Poco più avanti aggiunge:

Per quel che mi riguarda, il suo negare che la musica potrebbe incarnare la particolare emozione che identifichiamo senza difficoltà in essa, inficia automaticamente il suo lavoro di ricerca, ma non dirò nient'altro al riguardo, se non ribadire che la Langer ha fatto sì che la musica tornasse ad essere un significativo oggetto d'indagine per il mondo filosofico anglo-americano, e ha preservato l'intuizione di Schopenhauer secondo cui l'espressività musicale si trova nella musica e non nell'ascoltatore. Per questi motivi a lei va il mio encomio e la mia gratitudine⁴.

Anche qui possiamo cogliere più manifestamente i segni di questo tributo di Kivy a Langer, nella misura in cui le riconosce esplicitamente il doppio merito di avere reintrodotta la musica nel mondo della filosofia angloamericana come privilegiato oggetto di esame e di avere

D'ora in poi, dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

⁴ Ibidem, pag. 97.

saputo valorizzare la teoria schopenhaueriana della musica secondo la quale l'espressività della musica risiederebbe non più nella capacità dell'ascoltatore di coglierla, ma nella musica stessa.

Non è diversa la posizione di Stephen Davies – altro esponente di primo piano nell'ambito della filosofia analitica della musica – il quale anch'egli, nell'opera *Musical Meaning and Expression*⁵, non ha potuto fare a meno di evidenziare la rilevante influenza del pensiero di Langer, seppur limitandola soprattutto al ruolo che essa ha svolto nell'ambito degli studi di ermeneutica.

La posizione della Langer ha sempre attirato sostenitori. L' "estetica semiotica", di cui la teoria di Langer è un esempio imprescindibile, ha avuto il suo apice tra il 1940 e il 1950. Questo tipo di teoria non è molto più in voga tra i filosofi analitici anglo-americani dell'arte (si veda, tuttavia, Tarasti 1987), ma il fantasma della teoria langeriana sopravvive nell'ermeneutica europea⁶.

Innegabile quindi il fatto che è proprio a partire dal lavoro di Langer che il tema del rapporto musica-emozioni è diventato protagonista – con una ricca fioritura soprattutto negli ultimi trenta anni – della riflessione filosofica sulla musica in area

⁵ S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

⁶ Ivi, pag. 124. L'immagine di questa teoria come fantasma che sopravvive in Europa pensiamo sia massimamente esplicativa dell'importanza che essa ha avuto e, aggiungiamo, ha ancora oggi. Anticipiamo, se pure prematuramente, che tale presenza è tangibile tanto quanto il fatto che ad oggi dall'impostazione langeriana della relazione della musica con le emozioni come una relazione di tipo isomorfo quasi nessuno degli studiosi è realmente riuscito a prendere le distanze.

angloamericana. Come avremo modo di verificare in un secondo tempo, tutti coloro che si sono occupati di questo tema hanno dovuto fare i conti con le sue tesi, a volte anche tentandone il superamento. Quello di Langer, di fatto, è un merito riconosciuto anche da chi ha poi sviluppato metodi e prospettive diverse e dunque si è allontanato dalle sue tesi⁷.

La musica torna così ad assumere all'interno del pensiero novecentesco un ruolo centrale, se non di primo piano, e sappiamo anche, adesso, che l'humus di questa rinnovata attenzione alla musica ed ai problemi estetici che ad essa si legano è quello dell'eredità tramandataci da Langer. Questo anche e soprattutto a dispetto di certe poetiche musicali novecentesche che hanno invece preferito dedicare la propria energia ed attenzione ai problemi della tecnica e della forma, con un non trascurabile sospetto per chiunque tentasse di

⁷ Vedi, ad esempio, L. Addis, *Of Mind and Music*, Cornell University Press, New York, 1999, p. IX: «Molti anni fa, quando ero studente universitario in musica e prima di intraprendere uno studio formale della filosofia, lessi il libro di Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*. Allora ero già stato colpito dal potere della musica, e perciò il libro esercitò su di me un forte impatto, in quanto sembrava che contenesse una spiegazione plausibile del perché la musica è così importante per la vita di così tante persone e ha una certa importanza nella vita di pressoché ciascun individuo. [...] Sto raccontando questi dettagli autobiografici non perché essi hanno qualcosa a che fare con la verità o con la plausibilità della teoria della Langer o della mia, ma per individuare da subito quello che è il singolo e principale riferimento per le riflessioni che seguono. La mia teoria è uno sviluppo e una estensione della sua, e, pur distinguendosi per alcuni dettagli e soprattutto per lo scopo e per i fondamenti, non sarebbe stata possibile senza di essa».

indagare esteticamente o psicologicamente la portata emotiva della musica.

Il segno più manifesto di questa apertura si può cogliere nell'ambito di una vastissima produzione di scritti (articoli, monografie) interamente centrati sul nostro tema. Più precisamente, partendo dal riconoscimento che tra la musica (assoluta) e le emozioni certamente deve esserci una qualche relazione, ci si interroga su questioni del tipo: in che modo è possibile giustificare tale relazione? In che senso può sussistere? La musica ha una propria dimensione espressiva oppure la sua portata emotiva è inevitabilmente vincolata alla nostra risposta emotiva? E, se la musica incarna le emozioni nella propria struttura ci si chiede ancora: in che modo la musica può esprimere le emozioni nella varietà delle loro sfumature? Qual è il ruolo delle proprietà espressive e quale il loro legame con la struttura musicale cui appartengono? Che cosa significa essere profondamente commosso o impressionato dalla musica? Come intendere la nostra risposta emotiva alla musica? Inoltre, altro problema nodale: la musica assoluta in quanto arte priva di testo, titolo o programma, ha una sua profondità, può essere in qualche modo vincolata a contenuti rappresentativi determinati, oppure si tratta di un'arte esclusivamente formale? La musica può essere paragonata a un sistema simbolico simile a quello della lingua? La relazione della musica con le emozioni è una relazione di tipo causa-effetto?

Ora, la possibilità di dare una descrizione adeguata di quelli che potremmo definire gli aspetti costitutivi dell'identità di questo dibattito su un tema e un'arte specifici, passa dall'individuazione dei "tratti comuni" che interessano e insieme strutturano l'intero ambito della ricerca analitica⁸.

⁸ Un'utile informazione a tale riguardo è quella di Paolo

Uno di questi “tratti comuni” è rintracciabile nella tendenza a prediligere una scansione dei contenuti filosofici per problemi e soluzioni (cosa significa rappresentare un oggetto in pittura? La musica può rappresentare qualcosa? Che cosa significa per un’immagine esemplificare qualcosa? Che tipo di piacere procura l’ascolto musicale? In che senso il tempo entra nella nostra percezione della pittura? In che misura la storia della produzione di un’opera d’arte è rilevante per il suo apprezzamento?). Interessante per noi è che quasi sempre il problema tende ad essere affrontato con particolare attenzione ad una singola forma artistica (ci si interroga sull’ontologia dell’opera musicale, sulla rappresentazione nella pittura): esiste, per così dire, un’attenzione particolare per le cosiddette “estetiche speciali”⁹.

Inoltre, tratto caratterizzante dell’impostazione analitica è quella che potremo chiamare la “circolarità” della discussione. Mi riferisco al fatto che ciascuno degli aderenti al dibattito realizza, quasi sempre, l’opportunità di pervenire all’individuazione di una propria chiave interpretativa o di

D’Angelo, il quale seguendo le indicazioni di Franca D’Agostini, ripropone le quattro definizioni, mediante le quali si può tentare di dare risposta alla domanda “Cos’è la filosofia analitica?”, (nella quale egli evidenzia rientra anche quella specifica sull’estetica analitica): definizione storica (riferimenti ad autori e scuole), filosofica (assunzioni fondamentali e premesse metodologiche caratterizzanti), stilistica (forma del discorso e sviluppo argomentativo), metafilosofica (concezione della filosofia e dei suoi compiti). Cfr. F. D’Agostini, *Che cos’è la filosofia analitica?*, in F. D’Agostini e N. Vassallo, a cura di, *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 3 sgg.

⁹ Per ulteriori approfondimenti cfr. *Le arti nell’estetica analitica* (a cura di) P. D’Angelo, cit., pag. 7-12, 49.

aderire ad una determinata prospettiva, confrontandosi non solo con quelle teorie che hanno segnato la riflessione filosofica sulla musica (tra queste, quella di Hanslick, Schopenhauer, Langer, Pratt, Meyer, Gurney, Cooke, Wittgenstein), ma anche e soprattutto creando una sorta di dialogo intrecciato, mediante il quale ognuno può rinviare costantemente alle posizioni teoriche dell'altro. Nessuno di loro, infatti, rinuncia ad un continuo e reciproco scambio; quasi come se questa conversazione si svolgesse attorno ad una tavola rotonda, nella quale le opinioni rimbalzano continuamente da un punto all'altro senza uscire mai al di fuori di essa. Gli esempi migliori a tale proposito sono quelli ricavati dall'esperienza diretta della lettura di alcuni di questi saggi, per esempio quello di Malcolm Budd, il quale nella prefazione a *Music and the Emotions*¹⁰, dopo avere introdotto il tema di questa sua opera, motiva la scelta personale di costruire l'indagine proprio a partire da un attento esame delle principali teorie del rapporto musica-emozioni, evidenziando il fatto che l'intento non è certamente quello di fornire una ricostruzione di tipo storiografico, bensì di investigare sulla possibilità o meno che esistano dinamiche relazionali tra suoni ed emozioni, per approdare così ad una personale soluzione del problema. Ne consegue la scelta di operare secondo questo particolare metodo di confronto, vale a dire: valutando attentamente e portando all'esame critico quelle teorie che a parer suo rappresentano il contributo più significativo sull'argomento, Budd tenta di creare le premesse necessarie ad un superamento di limiti e incongruenze riscontrate. L'applicazione di simile procedimento favorisce l'individuazione di due linee teoriche

¹⁰ M. Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, Routledge and Kegan Paul, London, 1985, Prefazione, pp. x, xi, xii.

generali, emblematiche: nella prima colloca quel gruppo di studiosi (Hanslick, Pratt e Gurney) che ha cercato di dissolvere qualsiasi tentativo di subordinazione della musica alle emozioni, siano esse dell'ascoltatore, dell'esecutore o del compositore, mentre nella seconda prende in considerazione le teorie di coloro (Schopenhauer, Langer e Cooke) che per diverse ragioni hanno invece pensato di subordinare il valore estetico della musica alla significativa relazione con i sentimenti. Da questo tipo di suddivisione resta fuori invece la teoria di Leonard Meyer, poiché – precisa Budd – si tratta di una teoria ibrida che cerca di conciliare i due opposti punti di vista, quello del “formalismo” e dell’“espressionismo”.

Se in questo caso specifico, come si è evidenziato, il percorso d'indagine si struttura mediante l'unico canale dei riferimenti prelevati, molto selettivamente a dire il vero, dalla tradizione del pensiero estetico, essendo questa un'opera del 1985, cioè di un periodo in cui il dibattito cominciava a prender piede, esistono invece altri esempi¹¹ di opere nelle quali il riferimento alla tradizione filosofica viaggia accanto al dialogo serrato con quelli che potremmo chiamare i compagni di viaggio, con quella comunità di studiosi ed interpreti che si muove intorno allo stesso problema. È il caso anche di dire che spesso questi due piani vengono ad intersecarsi strutturando così un campo di tensione nel quale le varie posizioni gravitano, o come dicevamo poc'anzi, circolano tutte in un'area comune che è quella di questa

¹¹ Cfr. ad esempio, Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, cit.; Id., *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York, 2002; trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007. Malcolm Budd, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, cit.; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, cit.

rinnovata attenzione alla musica e alla relazione di essa con il sentimento.

Riassumendo, possiamo dunque dire che l'impronta circolare del dibattito definisce un metodo e incide anche sul piano propriamente stilistico dell'argomentazione che è quello, parafrasando ancora una volta D'Angelo, nel quale forse si fa massima la tensione fra analitici e continentali, in estetica, vale a dire: il relativo chiudersi degli estetici analitici nella propria *tradizione* che si incrocia peraltro e coesiste con l'altra "chiusura alla storia dell'estetica". Nella tavola rotonda attorno cui siedono questi studiosi, potremmo dire, che non tutti gli ospiti sono ben accetti. La tendenza degli analitici è infatti quella di fare cerchio non solo attorno ai problemi specifici inerenti le singole arti ma anche attorno ad una tradizione filosofica selezionata secondo criteri stabili.

In questo senso, la circolarità del dibattito è quindi da noi identificata come una chiusura, che è pur vero, non sempre è del tutto ermetica. In effetti, come in parte abbiamo già evidenziato, non è difficile individuare quali sono i capisaldi teorici su cui poggia la riflessione degli analitici sul tema qui in questione, vista la ricorrenza degli stessi autori e delle stesse tesi come presupposti comuni della discussione. Potrei quindi come in uno schema così evidenziarli:

- l'impostazione langeriana del rapporto musica-emozioni;
- la concezione formalista di Eduard Hanslick;
- la teoria schopenhaueriana della musica;
- l'idea (Wittgenstein e Cooke) di una possibile analogia tra simbolismo musicale e simbolismo linguistico;
- il motto di Pratt "*music sounds the way the emotion feel*", alla base delle tesi isomorfiche;

Questo almeno per quanto concerne *strictiori sensu* le premesse storiche, mentre per quello che riguarda da vicino il

dibattito vivo, possiamo senz'altro individuare anche qui come in uno schema le teorie più importanti:

- La teoria cognitivista (Peter Kivy);
- La teoria metaforica (Nick Zangwill, Roger Scruton);
- La teoria della persona (Jerrold Levinson);
- La teoria della tendenza o del contagio (Stephen Davies);
- La teoria sintomatica delle emozioni o modello disposizionale (Derek Matravers);
- La teoria finzionale (Malcolm Budd)

In realtà, sappiamo anche che negli ultimi anni la ricerca analitica sta iniziando a muoversi in una nuova direzione, cercando di colmare lo “spazio vuoto” derivato da questa secchezza di riferimenti alla tradizione, e allo stesso tempo, lo abbiamo detto, dalla circoscrizione dello spettro d'indagine alle tesi degli autori a loro prossimi. Viene meno, per così dire, sul piano argomentativo quella *copiositas*, quella densità che scaturisce inevitabilmente dal reperimento dei *loci communes* o luoghi comuni, cioè degli argomenti che l'esperienza ha accumulato relativamente a qualsivoglia soggetto di discussione. Si tratterebbe quindi, secondo l'insegnamento di Vico nella più celebre delle sue sette orazioni inaugurali, la *De nostri temporis studiorum ratione*, di arricchire con la *topica* il repertorio di argomenti¹², per evitare che la ricerca si sclerotizzi intorno a nodi problematici ripetitivi. Crediamo quindi che, come anche in questo caso ha

¹² Cfr. G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, Armando, Roma, 1974, pag. 25. Sappiamo che il termine *topica* o *inventio* indica la prima delle cinque parti della retorica, quella concernente, appunto, il reperimento dei *topoi* ovvero di tutti quegli aspetti sotto i quali è possibile considerare una questione.

saputo bene evidenziare D'Angelo, il relativo chiudersi degli estetici analitici nella propria tradizione è insieme un punto di forza e un elemento di debolezza:

Un punto di forza, perché il fatto che si parta da un numero limitato di autori, prossimi nel tempo e omogenei (un po' come se si passa il paragone, nei sistemi di *common law* vige il principio dello *stare decisis*), rende la discussione molto più intensa di quanto non appaia nella nostra tradizione filosofica, dove le varie tradizioni spesso si sovrappongono senza incontrarsi o, se si incontrano, non riescono a dialogare veramente. Chi segua attraverso gli anni le due maggiori riviste dell'estetica analitica, il «Journal of Aesthetics and Art Criticism» americano e il «British Journal of Aesthetics» inglese, non può non restare colpito dalla frequenza delle riprese dei medesimi temi o problemi, e dal numero di saggi che dialogano con altri saggi. Questa forza è però pronta a rovesciarsi in una debolezza. L'orientamento quasi esclusivo verso autori di lingua inglese (parlo sempre dell'estetica, questo vale meno per altra filosofia analitica) e recenti non solo fa correre continuamente il rischio di cadere nella fallacia della *ignoratio elenchi* (cioè nel lasciarsi sfuggire qualche soluzione o proposta decisiva, solo perché formulata troppo tempo fa o in una lingua diversa dall'inglese) ma affida una drammatica responsabilità, diciamo così al capostipite della discussione¹³.

Ogni scelta è tale, definisce e allo stesso tempo struttura sempre un campo d'azione, il prezzo da pagare è che tutto quello che in questo non rientra resta inevitabilmente ai margini, e forse è anche naturale le cose stiano così; è pur sempre vero però che questo riconoscimento non dovrebbe nemmeno esimerci dal ponderare responsabilmente e accuratamente i *pro* e *contro* della scelta operata poiché è solo muovendosi da tale consapevolezza che il cammino di

¹³ P. D'Angelo, *Analitici e Continentali, in estetica*, cit., pp. 20-21.

ogni ricerca, di qualsiasi tipo essa sia, può crescere, migliorarsi e arricchirsi. È in questo che riconosciamo meglio anche il segno distintivo di ogni possibile percorso di ricerca. Di questa nostra invece vogliamo ripercorrere i momenti più significativi, se pur anche noi operando delle scelte nel ventaglio molto ampio delle innumerevoli posizioni e spaziando nella complessità delle sottili sfumature di certe proposte teoriche, soprattutto di quelle che rappresentano il maggiore contributo all'argomento. Ma di questo renderemo conto più avanti con maggiore precisione. Per ora ci preme sottolineare, prima di concludere questa panoramica introduttiva, che un altro dei compiti fondamentali che speriamo di portare a termine in questa ricerca è quello di combattere contro il pregiudizio negativo che oramai da tempo si registra in Italia nei confronti della ricerca analitica¹⁴.

C'è chi ci aiuta in questo. È stata appena edita da Einaudi la traduzione italiana del testo di Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*¹⁵. È una goccia d'acqua nel deserto, ne pioveranno forse di nuove. Noi ce lo auguriamo, figurandoci nel pensiero che anche questo lavoro sul problema del rapporto musica-emozioni possa servire a riscattare l'estetica analitica dalla dimensione marginale in cui è stata relegata

¹⁴ Le ragioni di questa scarsa fortuna dell'estetica analitica presso di noi sono diverse. Anche in questo caso preferiamo rinviare al breve, ma denso saggio di introduzione di Paolo D'Angelo, il quale fornisce tutta una serie di valide indicazioni a tale proposito.

¹⁵ P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit. In realtà, per completezza d'informazione, è anche giusto precisare che esistono traduzioni di altri saggi di filosofi angloamericani, dei quali solo alcuni riguardano specificamente la musica.

fino a non molto tempo fa. Ancora una volta, come ha saputo sottolineare D'Angelo, nel saggio al quale abbiamo più volte fatto riferimento in questo primo paragrafo, *Analitici e continentali, in estetica*, e come vogliamo sottolineare anche noi:

Benedetto Croce diceva dei metodi della critica letteraria che sono tutti buoni quando sono buoni. La stessa cosa si potrebbe ripetere a proposito dei metodi filosofici. Per chi è interessato a discutere problemi, non ad attaccare etichette a questo o quel pensatore, le diatribe sulle appartenenze, le scuole o gli orientamenti non possono che apparire oziose, quello che conta essendo quanto ognuno, dal proprio punto di vista, può apportare alla chiarificazione del punto di cui si discute. Se è in giuoco un problema identificabile, diventa subito manifestamente assurdo non prendere in considerazione quello che molti altri hanno fatto per risolverlo¹⁶.

E la filosofia della musica molto ci aiuta in questo cammino, se è vero quanto Giovanni Piana ha affermato nel suo breve saggio *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*:

Ad una filosofia della musica noi chiederemmo ciò che chiediamo alla filosofia in genere: che aguzzi la nostra capacità di distinguere; che attiri la nostra attenzione su questo e quello, che ci fornisca strumenti svariati e criteri, guide ed orientamenti per discutere problemi che sorgono sul terreno, e soprattutto che sappia insegnarci la complessità e ci fornisca alcune tracce per penetrarla¹⁷.

(... *fine dell'anteprima* ...)

¹⁶ P. D'Angelo, *Analitici e continentali, in estetica*, cit., pag. 23.

¹⁷ G. Piana, *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*, cit., pag. 14.

Quarta di copertina

Che la musica sia capace di esprimere emozioni, e di suscitane, è cosa da sempre riconosciuta come ovvia. Ma come ne è capace? Perché due cose così eterogenee e distanti tra loro come un assolo di violino e un sentimento di nostalgia possono essere in relazione?

Dal mondo antico alla filosofia contemporanea la natura speciale di questo legame continua ad essere presente alla riflessione con una forza sorprendente, perché questa relazione è difficile da descrivere, al punto che l'evidenza dell'intuizione originaria è direttamente proporzionale alla fatica del pensiero che cerca di articolarla.

Non sorprende dunque se proprio negli ultimi anni i filosofi analitici di area angloamericana abbiano riportato al centro del dibattito estetico proprio la questione del carattere espressivo ed emotivo della musica, impegnandosi tenacemente ad affrontare questioni del tipo: su quali basi è possibile fondare l'ipotetico rapporto tra la musica e le emozioni? Come spiegare la nostra risposta emotiva alla musica? Che tipo di emozioni sono quelle generate dall'ascolto musicale? A chi appartengono? Qual è il loro oggetto intenzionale e il loro contenuto? Come spiegare poi le nostre attribuzioni di qualità emotive alla musica?

Seguendo un dibattito come questo, la cui vivacità si misura dalla eterogeneità degli interventi e dallo scambio ininterrotto tra i suoi esponenti, questo libro individua i percorsi più rappresentativi entro cui vengono a dirimersi le questioni fondamentali dell'espressività della musica e del tema delle descrizioni emotive, senza però rinunciare al tessuto più complesso e articolato che caratterizza quasi sempre la letteratura sul tema. Infatti, è proprio installandosi nelle pieghe di questo tessuto che infine ci è possibile trarre

insegnamento dai tratti più fecondi ed interessanti di questa parte della riflessione filosofica sull'arte.

Domenica Lentini

Nata nel 1979, Domenica Lentini ha conseguito il dottorato di ricerca in Estetica e Teoria delle Arti presso l'Università degli studi di Palermo. Ha vinto il Premio Nuova Estetica 2011 indetto dalla Società Italiana di Estetica, di cui è Socio, partecipando con il saggio *La musica suona come le emozioni sentono. Isomorfismo ed espressione musicale nel dibattito analitico*. Dall'a. a. 2011/2012 collabora attivamente in veste di Cultore della materia alle iniziative didattiche della Cattedra di Estetica e di Estetica Musicale (Silvia Vizzardelli) presso l'Università della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici. Fa parte della redazione del Centro Studi Filosofia e Psicoanalisi.