

# Bollettino della Società Filosofica Italiana

Nuova Serie n. 237 – settembre/dicembre 2022



Carocci editore

*Direttore / Editor* – Emidio Spinelli

*Direttore Editoriale / Editorial Assistant* – Giuseppe Giordano

*Comitato Scientifico / Editorial Board* – Domingo Fernández Agis, Guido Alliney, Andrea Bellantone, Thomas Benatouil, Enrico Berti, Rossella Bonito Oliva, Laura Boella, Mirella Capozzi, Beatrice Centi, Sébastien Charles, Pascal Engel, Maurice Finocchiaro, Elio Franzini, Maria Carla Galavotti, Silvia Gastaldi, Paul Hoyningen-Huene, Matthias Kaufmann, John C. Laursen, Peter Machamer, Giancarlo Magnano San Lio, Margarita Mauri, Thomas Nickles, Pietro Perconti, Elena Pulcini, Giuseppina Strummiello, Marian Wesoly, Jan Woleński, Gereon Wolters.

*Redazione / Editorial Staff* – Paola Cataldi, Flavia Palmieri, Francesca Pentassuglio (Segretaria di Redazione/*Managing Editorial Assistant*), Fabio Sterpetti, Salvatore Vasta, Francesco Verde.

Per l'invio dei contributi (il testo, max. 50.000 caratteri spazi inclusi, corredato di un *abstract* in inglese – non più di 500 caratteri, spazi inclusi – e di 5 *keywords*, deve essere privo di indicazioni relative all'autore; in un file a parte va spedita una *cover sheet*, con nome/cognome, titolo, istituzione di appartenenza, e-mail; vanno seguite le norme redazionali disponibili on-line al seguente link: [http://www.carocci.it/carocci\\_Indicazioni\\_redazionali\\_ottobre2013.pdf](http://www.carocci.it/carocci_Indicazioni_redazionali_ottobre2013.pdf)):

– *Direzione / Editor* – Emidio Spinelli, Dipartimento di Filosofia, Sapienza Università di Roma, Via Carlo Fea 2, 00161 Roma, e-mail: emidio.spinelli@uniroma1.it

– *Direttore Editoriale / Editorial Assistant* – Giuseppe Giordano, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne, Università degli Studi di Messina, Polo Didattico “Annunziata”, Contrada Annunziata, 98168 Messina, e-mail: ggiordano@unime.it

I contributi destinati alla pubblicazione vengono preventivamente sottoposti a procedura di *peer review*. La Direzione editoriale può in ogni caso decidere di non sottoporre ad alcun *referee* l'articolo, perché giudicato non pertinente o non rigoroso né rispondente a standard scientifici adeguati. I contributi non pubblicati non saranno restituiti.

*Editore*: Carocci editore spa  
Viale di Villa Massimo, 47, 00161 Roma  
[www.carocci.it](http://www.carocci.it)

*Abbonamento 2022*: Italia € 40,00; Estero € 40,00 (più spese di spedizione).  
Fascicolo singolo: € 17,50.

La sottoscrizione degli abbonamenti può essere effettuata attraverso il sito Internet dell'editore [www.carocci.it](http://www.carocci.it), con pagamento mediante carta di credito. Altrimenti è possibile fare il versamento della quota di abbonamento a favore di Carocci editore S.p.a., Viale di Villa Massimo, 47, 00161 Roma, in una delle seguenti modalità:

– a mezzo di bollettino postale sul c.c.n. 77228005;

– tramite assegno bancario (anche inter-nazionale) non trasferibile;

– con bonifico bancario sul conto corrente 000063545651 del Monte dei Paschi di Siena, filiale cod. 8650, Via Abruzzi 6, 00187 Roma; codici bancari: CIN C, ABI 01030, CAB 03301 IBAN IT40V0103003250000063545651 – SWIFT BIC: PASCITMMXXX.

Gli abbonamenti decorrono dall'inizio dell'anno, danno diritto a tutti i numeri dell'annata, e se non vengono tempestivamente disdetti si intendono rinnovati per l'anno successivo. Le richieste di abbonamento, numeri arretrati e tutte le questioni relative devono essere comunicate direttamente a Carocci editore.

Rivista di proprietà della Società Filosofica Italiana

*Consiglio Direttivo della Società Filosofica Italiana*

Emidio Spinelli (*Presidente*), Gaspare Polizzi e Fiorenza Toccafondi (*Vicepresidenti*), Clementina Cantillo, Rosa Loredana Cardullo, Mario De Caro, Maria Pia Falcone, Francesca Gambetti, Giuseppe Gembillo, Stefano Maso, Francesca Piazza, Stefano Poggi, Riccardo Roni, Bianca Maria Ventura – *Segretario-Tesoriere*: Francesca Gambetti.

Autorizzazione del tribunale di Milano, n. 395, 8 settembre 1984

*Direttore Responsabile* / Francesca Brezzi  
Quadrimestrale

**Pubblicato con il contributo del MIBACT**

ISSN: 1129-5643

ISBN: 978-88-290-1415-6

*Realizzazione editoriale*: Studio Editoriale Cafagna, Barletta

Fascicolo chiuso in redazione nel dicembre 2022. Finito di stampare nel mese di gennaio 2023 presso Grafiche VD, Città di Castello

# Indice

## *... il monografico* **Tra filosofia e musica**

- Filosofia, arte, arti: la musica tra naturalità, umanità  
e disumanizzazione 7  
di *Clementina Cantillo*
- Fenomenologia e musica, a partire da Carl Stumpf 19  
di *Riccardo Martinelli*
- Treinta años de investigación musical: los estudios  
de Georg Simmel (1881) y Max Weber (1911) 35  
por *Jacobo López Villalba*
- Il respiro atemporale della musica in Jeanne Hersch  
e Simone Weil 51  
di *Stefania Tarantino*
- Definizioni della musica tra filosofia e approcci  
storico-critici 65  
di *Ferdinando Abbri*

## **Studi e interventi**

- Un pluralismo logico robusto 83  
di *Vincenzo Fano*

**Didattica della filosofia**

- The Mediterranean between hostility and hospitality.  
A school project realized by the classes II A, and II B,  
Scientific Lyceum, Istituti Medi Italiani, Istanbul  
by *Davide Dodesini* 97

**Spazio recensioni**

- S. Achella, C. Cantillo (a cura di), *Le parole e i numeri della  
filosofia. Concetti, pratiche, prospettive*, rec. di Melissa Giannetta 109

*... il monografico*  
Tra filosofia e musica



# Filosofia, arte, arti: la musica tra naturalità, umanità e disumanizzazione

di *Clementina Cantillo\**

## *Abstract*

This article traces the main theoretical junctures through which the relation between art and nature evolved; it covers a wide time span ranging from the classical world to some of the most significant moments in contemporary scholarship. More specifically, it examines the view of music as a form of Art through which the peculiar nature of sound reveals the limits of the traditional ideal of the imitation of nature, helping to overcome it. In the light of some extraordinary creative opportunities and performative options now made available by technological progress, it is possible, specifically through music, to envision a more harmonic and apt relationship between man, nature and the universe, while rethinking technology and its role.

*Keywords:* Philosophy, Art, Music, Nature, Contemporaneity.

Nel suo corso, la storia del pensiero occidentale ha pensato ed elaborato in forme diverse l'antico e profondo rapporto tra la filosofia e l'arte, ponendo una serie di questioni teoriche centrali, che in questa sede richiamo in termini necessariamente generali: la valenza *veritativa* e *conoscitiva* dell'arte o, di contro, il suo carattere ingannevole, legato alla componente sensibile-materiale e alla sua natura di *fictio*; la questione dell'autonomia dell'estetico – in particolare, a partire dall'istanza kantiana del disinteresse del gusto artistico; quella relativa al terreno concreto delle singole arti e dei loro specifici linguaggi, terreno sul quale si sono venute configurando anche gerarchie tra le arti, evidentemente legate al presupposto filosofico circa la natura e il ruolo dell'arte, cui le singole arti corrisponderebbero

\* Università degli Studi di Salerno; ccantillo@unisa.it.

in misura maggiore o minore. Muovendomi per grosse linee, è possibile individuare due prospettive teoriche di fondo in cui si è articolato il nesso filosofia-arte. La prima configura tale nesso in maniera tale che la relazione sia parametrata sulla filosofia, che fa dell'arte l'oggetto della propria riflessione. L'altra, delineatasi già in alcuni essenziali momenti teorici precedenti ma affermata in particolare nel Novecento con la crisi della razionalità moderna, in cui le arti, con i propri linguaggi, diventano esse stesse *luoghi* del pensiero. In quest'ultima direzione, si può dire che si tratti di un pensare e di un sentire *con* l'arte e le opere d'arte e non *sull'*arte e le arti. Laddove i verbi non sono adoperati a caso, perché rinviano all'ulteriore questione teorica "estetica o filosofia dell'arte".

Nello spazio limitato del presente contributo affronterò il tema del rapporto dell'arte con la natura soffermandomi in particolare sulla prospettiva offerta dalla musica. Arte peculiare, il cui materiale, il suono, nella sua natura «dileguante» al tempo stesso – per usare un'espressione hegeliana – «è e non è» (Hegel, 2000, p. 256), ponendo con ciò maggiori difficoltà all'ideale dell'imitazione della natura e contribuendo alla sua messa in crisi e al suo superamento.

Quello tra arte e natura, si diceva, è un legame molto antico. Dal pensiero greco, lungo cospicui tratti del pensiero occidentale, il motivo dell'imitazione della natura ha contrassegnato la riflessione sull'arte e sulla figura dell'artista. Come dimostrano numerosissime narrazioni di antica origine (si pensi a uno dei primi testi di letteratura artistica di cui si ha conoscenza, scritto alla fine del IV secolo a.C. dal peripatetico Duride di Samo, che contiene in germe tutti i più importanti modelli di aneddoti che si diffonderanno in seguito), la capacità da parte dell'artista di una perfetta riproduzione del naturale ha rappresentato a lungo il criterio non solo per valutare l'abilità dell'artista, ma anche per quanto riguarda la formulazione del giudizio estetico stesso sull'opera d'arte. Gli esempi che si potrebbero fare sono veramente tanti, da leggere con gusto nel testo classico di Ernst Kris e Otto Kurz *La leggenda dell'artista* (1934), al quale faccio riferimento qui di seguito (Kris, Kurz, 1998). In questa sede, mi limito a segnalare il *topos* narrativo dell'artista che dipinge un tratto di paesaggio con tanta bravura da far sì che venga scambiato per la realtà, così che un ragno si metta in movimento per attraversare il quadro. Si tratta di un aneddoto sulla confusione tra realtà naturale e opera d'arte che risale direttamente all'antichità classica, in quanto è ricalcato sulla celebre competizione tra i due pittori greci Zeusi e Parrasio, così come ci è stata riferita da Plinio il Vecchio nella sua *Enciclopedia*. Ed è ancora Plinio – ma, come il precedente, l'episodio risale a Duride – a raccontarci un altro celebre aneddoto, che si svolge nello studio di Zeusi. Il pittore sta mostrando a Parrasio un quadro appena

terminato che ha per soggetto un grappolo d'uva, quando alcuni passeri si avvicinano alla tela nel tentativo di beccare gli acini. Di fronte a questa scena Parrasio, a sua volta, prega Zeusi di accompagnarlo nella propria bottega, dove lo invita a scostare la tenda che copre un suo quadro. Zeusi esegue, ma si rende conto che la tenda è solo dipinta, è parte del quadro stesso, e così è costretto ad ammettere di aver ingannato dei passeri ma di essere stato lui stesso ingannato dall'abilità di Parrasio. In questa direzione, non dimentichiamo l'aneddoto narrato dal Vasari, secondo il quale Giotto fu talmente bravo nell'imitare la natura che una volta, apprendista presso Cimabue, aveva dipinto un insetto su uno dei quadri del maestro, il quale aveva istintivamente fatto il gesto di allontanarlo (un aneddoto, questo, ripreso in diverse varianti fino ancora agli inizi del Novecento). Ma la natura non è solo oggetto dell'imitazione da parte dell'artista: essa è anche maestra dell'artista stesso, come Plinio racconta a proposito del fatto che Lisippo non abbia avuto maestri, essendo sua maestra la natura stessa, l'unica veramente degna di essere imitata e non lo stile di un singolo artista. E non è un caso che si citi Lisippo, che si è contraddistinto come uno dei maestri più aderenti all'ideale della «conquista della Natura attraverso l'Arte» (cfr. ivi, pp. 11-4).

Ma non è il caso di soffermarsi oltre, il principio è chiaro. Ciò che appare importante dire ora è che uno dei momenti di canonizzazione e sistemazione definitiva del concetto dell'arte in quanto imitazione del bello naturale, della «bella natura», è rappresentato nella modernità dallo scritto del 1746 di Charles Batteux *Le belle arti ricondotte ad unico principio* (Batteux, 1983), che ebbe grande successo e circolazione, suscitando anche molte polemiche. In esso l'autore individua una serie di leggi proprie del gusto, le quali – come si legge – «non hanno per oggetto che l'imitazione della bella natura». Difatti, la «prima legge generale del gusto» è proprio quella di «imitare la bella natura», e la seconda quella in virtù della quale «la bella natura deve essere ben imitata». Infine, è solo nella capacità di saper leggere il libro della natura, che il gusto può trovare le regole particolari per la realizzazione dell'opera d'arte. Ma perché la natura è oggetto di imitazione, modello cui è necessario conformarsi? Batteux osserva come essa abbia: «1) il maggior rapporto con la nostra perfezione, con il nostro vantaggio, con il nostro interesse, essendo nello stesso tempo la più perfetta in sé». Sulla base di tali presupposti, l'arte così intesa si rivolge in pari tempo allo spirito e al cuore dell'uomo, ci fa apparire l'ideale della perfezione come qualcosa a noi prossimo, che ci interessa intimamente in quanto corrispondente alla natura della nostra anima e ai suoi bisogni. Se, infatti, le belle arti non presentassero che uno spettacolo freddo e indifferente, come se fosse un semplice ritratto, esse non potrebbero veramente procurare diletto e piacere in noi: in quanto questo è il loro scopo, esse

«hanno bisogno dell'approvazione del cuore come di quella della ragione». Fine dell'imitazione della bella natura attraverso l'arte è, dunque, per Batteux, quello «di dilettere, di commuovere, di toccare, in una parola il piacere», in quanto rappresenta l'espressione «di tutte le qualità del bello e del buono» che la natura, così come «deve essere presentata nelle arti, racchiude». Nell'arte – come solo la natura sa fare – convivono esattezza e libertà, la prima «governante l'imitazione», l'altra «in grado di animarla». In questo senso l'arte è imitazione della natura proprio nella sua capacità di porre in uno la perfezione del disegno naturale, con le proprie leggi autonome, e la libertà dell'artista, che non si limita a riprodurre passivamente l'oggetto naturale, ma in esso esprime la propria forza creativa, «avvertendo» il cuore – come osserva Batteux – che «ciò che gli presenta non è che un fantasma, un'apparenza», e dunque «non gli può presentare niente di reale». Ma questo «fantasma», questa irrealtà è proprio quel che costituisce la realtà dell'arte. Scambiare per vere le situazioni cui l'arte dà vita sarebbe come «una pittura che si trova su una pelle vivente» mentre «non dovrebbe essere che sulla tela» (cfr. *ivi*, pp. 63-84).

Passando alla trattazione delle singole arti, anche per la musica vale il principio generale secondo il quale la perfezione delle arti dipende dall'imitazione della bella natura. Ma di quale specie di imitazione si tratta? Batteux, coerentemente con la linea tradizionale di matrice aristotelica, dice «che l'oggetto principale della musica (e della danza) deve essere l'imitazione dei sentimenti o delle passioni» (*ivi*, p. 158), giacché il suono, in particolare inteso come «tono della voce», e il gesto hanno un uso più naturale rispetto alla parola. Essi sono

come un interprete universale che ci segue fino alle estremità del mondo, che ci rende intellegibili alle nazioni più barbare e anche agli animali. Inoltre essi sono consacrati in maniera speciale al sentimento. La parola ci istruisce, ci convince, è l'organo della ragione: ma il tono ed il gesto sono quelli del cuore, ci commuovono, ci vincono, ci persuadono (*ivi*, p. 157).

Perciò, non può esserci niente di più toccante per noi dell'immagine delle passioni e delle azioni degli uomini, perché esse sono come gli «specchi» in cui vediamo le nostre, con rapporti di differenza e di conformità.

Il cuore ha la sua intelligenza, indipendente dalle parole, e quando è commosso ha compreso tutto. D'altronde, come vi sono delle grandi cose alle quali le parole non possono giungere, ve ne sono anche di sottili sulle quali non hanno alcuna presa: ed è soprattutto nei sentimenti che esse si trovano (*ivi*, pp. 161-2).

L'aspetto che viene in primo piano è allora principalmente quello della melodia, dell'espressione nell'arte musicale, piuttosto che quello dell'ar-

monia, che preso di per sé o considerato come prevalente genera solo un senso di fredda artificiosità (cfr. *ivi*, pp. 118-67).

In questo senso, si ricorderà, anche per Rousseau la musica è il più potente mezzo a disposizione dell'uomo per esprimere pensieri e sentimenti e questa sua potenza le deriva dal fatto che essa costituisce un linguaggio originario, che nella semplicità della melodia esprime la dimensione della naturalità. Dunque, la natura rimane il punto di riferimento fondamentale al quale l'arte deve guardare, come conferma anche Diderot che negli *Essais sur la peinture* la riconosce come causa di ogni forma corretta. Rousseau è autore della celebre *Lettre sur la musique française* (1753) che diede vita alla cosiddetta "querelle des bouffons", che vedeva contrapposti i sostenitori della musica italiana rispetto a quella francese, la quale appariva al ginevrino inferiore alla prima perché troppo artificiosa e intellettualistica (in sostanza: antimusicale), quindi privata di quella potenza originaria che appartiene e qualifica l'essenza e la capacità proprie della musica.

Al principio della perfezione della natura si richiamava anche Jean Philippe Rameau, ma in una prospettiva opposta. Egli faceva riferimento all'idea tradizionale – pitagorico-platonica, a fondamento anche della visione zarliniana – della musica in quanto espressione di un ordine metafisico, cosmico e universale, che, per l'appunto, riguardava tanto la natura che l'anima. In tale prospettiva, l'aspetto qualificante la musica e il suo linguaggio era la trama armonica, giacché quest'ultima, nel rigore e nella semplicità delle sue proporzioni, era per l'appunto in grado di esprimere l'ordine cosmico e al tempo stesso l'ordine dell'anima, in relazione al quale – come avevano sostenuto gli antichi greci, in particolare Damone e Aristotele nella teoria dell'*ethos* – la musica manifestava il proprio potere sull'uomo e sulla sua educazione. A questo potere fa riferimento la "duplicità" di posizioni circa la musica da parte di Platone. Da un lato, egli ne fa oggetto di condanna nella misura in cui nella sua componente edonistica corrompe i giovani distogliendoli dalla contemplazione dell'autentica bellezza ideale. Dall'altro, riconosce che il diletto che essa è in grado di suscitare è utile ai fini del governo della *polis* ripristinando, a fronte delle innovazioni musicali del suo tempo, la più consolidata tradizione dei generi musicali, fondati su proporzioni semplici e ordinate in grado di suscitare un piacere regolato e di indurre comportamenti analoghi. Coerentemente con quanto accennato sopra, in quest'ultima direzione nel *Fedone* egli definisce la filosofia «musica altissima» nella capacità di svincolarsi completamente dalla dimensione empirica per elevarsi alla dimensione ideale del bello e del vero (Plat., *Phaed.*, 61a; cfr. Matassi, 2004, pp. 7-10).

Senza addentrarsi oltre, ciò che ci interessa osservare è che, tanto nel caso di Batteux e Rousseau quanto in quello di Rameau, il criterio per identificare e formulare il principio proprio dell'arte rimane quello del

riferimento all'ideale della natura. «L'arte» – scrive eloquentemente Batteux – «non può uscire dalla natura né per creare né per esprimere le cose». E – continua, evidentemente mostrandosi molto poco profeta dei tempi a venire – «che si direbbe di un pittore che si contentasse di gettare sulla tela dei tratti arditi e delle masse di colore vivacissimi, senza nessuna rassomiglianza con alcun oggetto conosciuto?» (Batteux, 1983, p. 160).

In realtà, come peraltro già evidenziato, lo stesso Batteux nel suo scritto delinea una visione dell'arte non banalmente identificabile con una semplice copia della natura. L'arte – si diceva – dà vita a un «fantasma», a una parvenza, ma esattamente questa «finzione» è la sua più propria realtà, è la realtà autentica dell'arte. In un capitolo dell'opera, Batteux avverte, infatti, che «il genio non deve imitare la natura come essa è», poiché «l'imitazione deve essere saggia e illuminante, tale che non copi servilmente, ma in modo che scegliendo gli oggetti e i tratti, li presenti con tutta la perfezione di cui sono suscettibili. In breve, una imitazione in cui si veda la natura non come essa è in sé stessa, ma quale potrebbe essere concepita *mediante lo spirito*» (ivi, p. 48). In questo senso, l'arte – non meccanicamente legata alla natura e alle sue leggi – può agire nei suoi confronti in modo da essere essa stessa a compiere un'operazione di trasformazione e di perfezionamento della natura, aprendo la strada, di fatto, al rovesciamento del paradigma tradizionale e individuando, nell'emergere della bellezza, la propria autonomia creatrice.

D'altra parte, già all'interno del *topos* dell'arte come *mimesis* agiscono motivi che vanno oltre questo, o almeno oltre la sua interpretazione in senso immediatamente riproduttivo. Il principio dell'abilità tecnica dell'artista, capace di indurre in errore nello scambio tra la copia e la realtà effettiva, mette in luce la difficoltà, nell'esperienza artistica, di stabilire un confine certo tra la natura e la finzione, dunque la confusione che l'arte può ingenerare e, in ultima analisi, il suo carattere illusionistico e deviante rispetto a una realtà certa e rassicurante (caratteri che, come si sa, hanno da sempre accompagnato rappresentazioni e considerazioni circa l'arte e la figura dell'artista). Già nel V secolo a.C. era viva una tradizione alternativa, che considerava l'arte superiore alla natura nella sua capacità di rapportarsi a una immagine archetipica di Bellezza, che guidava l'artista portandolo, con la sua opera, a correggere le imperfezioni e le mancanze dei singoli prodotti naturali. In questo senso va una ricca serie di aneddoti, esemplificati dal racconto secondo il quale Zeusi, per dipingere il ritratto di Elena, sceglie e armonizza i lineamenti più belli di cinque fanciulle diverse, cioè interviene sulla natura, orientandola secondo la propria finalità (e non è certo un caso che, dopo le osservazioni sopra richiamate sulla necessità da parte dell'arte di andare oltre la semplice riproduzione della natura, anche Batteux citi lo stesso aneddoto). Facendo agire le osservazioni

di Batteux *oltre* Batteux stesso, l'artista, dunque, non è soltanto esecutore tecnicamente abile. Il suo non è semplice lavoro manuale, ma è soggetto di una vera e propria opera di creazione. Il suo fare (*poiein*) è un produrre, un far emergere, un trarre fuori ciò che prima non era ancora e che ora, in questo atto, ha acquisito realtà. Nel passaggio dal non essere all'essere, nella capacità, cioè, di creare vita e animazione, l'artista si fa artefice, e da una tale considerazione discende tanto l'assimilazione rinascimentale della creatività artistica alla creatività divina, l'immagine del *deus artifex*, quanto – in particolare nel legame con l'aspetto illusionistico – le numerose versioni della figura dell'artista mago, in grado evidentemente di creare una magia delle immagini (non si dimentichi il “bando alle immagini”, proprio sia dell'antichità classica che della tradizione ebraica e cristiana).

L'arte, dunque, è creazione squisitamente umana, l'opera propria di un soggetto creatore, irriducibile al mero determinismo naturale o alla semplice riproduzione meccanica di esso. Ma, proseguendo ora sulla base della acquisizione di questo principio, torniamo a Batteux, osservando come, se da un lato egli porta a compimento e sistematizza motivi che appartenevano alla tradizione della cultura occidentale, dall'altro offre un contributo alla costituzione dell'estetica moderna. In tale direzione, è opportuno, in particolare, sottolineare due elementi essenziali. In primo luogo quello che concerne la separazione delle scienze dalle arti, separazione che il pensiero estetico precedente si era sempre sforzato di eliminare o di attenuare (e questo aspetto è particolarmente rilevante proprio per la musica, tradizionalmente considerata tra le scienze). In secondo luogo, l'aver considerato le «belle» arti (musica, poesia, pittura, scultura, danza) come unite teoricamente sotto un unico principio, configurandole, così, in sistema, coerentemente con l'indirizzo più generale del pensiero moderno, di cui, come ben noto, il momento esemplare è rappresentato dalla filosofia hegeliana.

Il principio dell'imitazione della natura è venuto, dunque, modificandosi essenzialmente, fino a lasciar emergere dal suo stesso interno il proprio superamento. La riflessione sul bello e sull'arte, a sua volta, è venuta evolvendosi e approfondendosi fino a dar vita a una disciplina autonoma, l'estetica, che ha per oggetto le forme proprie, peculiari, di esperienza, sapere e conoscenza fornite dal sensibile dell'arte e del bello. Il rapporto stretto con la natura si determina ora secondo un nesso non più così stretto, o meglio da intendersi come termine negativo, come dissidio e non più alleanza o, addirittura, identificazione. Qui si inserisce il problema della tecnica, del mezzo, relazione che pure appartiene costitutivamente all'arte fin dalla sua nascita, che è stato inteso nel senso di una dissociazione ma anche secondo un orientamento che considera la tecnica una fonte diretta di opportunità espressive. Tuttavia, non è questa la sede per addentrarsi

nella discussione di tali aspetti. Ciò che interessa è richiamare quale passaggio obbligato la figura del tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten, che nel 1750 definisce l'estetica *ars pulchre cogitandi*, presupponendo che esista nell'uomo una specifica attività indirizzata all'identificazione del bello, che rende possibile l'armonizzazione delle conoscenze sensoriali, proprie delle arti, con quelle logiche, proprie della filosofia. Per quanto riguarda la musica, essa viene considerata nel quadro delle belle arti, all'interno del quale viene affermandosi nella sua autonomia, parallelamente al contemporaneo sviluppo musicale strumentale (ma non dimentichiamo che ancora fino agli anni Settanta del Settecento persisteva una visione degli strumenti musicali quali copie imperfette dello strumento vocale). Nel cambiamento del rapporto tra la musica e le strutture retoriche, pur senza rinnegare immediatamente la concezione imitativa della letteratura, viene modificandosi la considerazione dell'arte musicale, volta ora all'espressione di un sentimento individuale, a una comunicazione emotiva che "tocca il cuore" di chi ascolta. In particolare, a proposito dell'acquisizione del principio dell'autonomia delle arti, è opportuno ricordare lo scritto dello svizzero Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1798), in cui si afferma l'idea della emancipazione delle arti plastiche (architettura, scultura, pittura) e soprattutto dell'arte musicale rispetto alla tradizionale supremazia della parola.

Sarà, dunque, in questa duplice direzione – quella della affermazione di un dominio autonomo delle singole arti con i rispettivi linguaggi e quella, per quanto riguarda in particolare la musica, dell'approfondimento della sfera interiore e soggettiva – che verrà orientandosi la riflessione estetica immediatamente successiva, del romanticismo e dell'idealismo tedeschi. Non senza richiamare prima un passaggio cruciale, vale a dire quello che rappresenta un testo decisivo per la nascita dell'estetica moderna, la kantiana *Critica del giudizio*, in cui la questione dell'arte bella e della sua distinzione dall'arte come *techne* viene affrontata proprio nel chiarimento della relazione tra arte e natura.

Per comprendere la distanza che oramai separa la riflessione estetica dall'ideale imitativo, è opportuno soffermarsi brevemente sulle premesse teoriche della trattazione hegeliana dell'arte, affidate soprattutto alle lezioni accademiche che il filosofo tenne ad Heidelberg e a Berlino tra il 1817 e il 1829, pubblicate tra il 1835 e il 1838 a cura dell'allievo Gustav Hotho in un'opera compatta, che raccoglie i diversi appunti degli uditori, e successivamente fatte oggetto – analogamente alle altre lezioni accademiche hegeliane – di edizioni critiche condotte secondo criteri di maggiore correttezza filologica. Nell'*Introduzione* all'opera viene subito chiarita la differenza essenziale tra il bello naturale e il bello artistico, riconosciuto come superiore rispetto a quello naturale in quanto creazione dello spirito uma-

no, al punto che una qualsiasi opera dell'uomo è incommensurabilmente più elevata della più bella opera della natura. Dunque, tra natura e spirito c'è una differenza sostanziale, giacché sostanzialmente diversa è anche la loro attività: pur servendosi largamente di metafore organicistiche, legate alla vitalità naturale (in ciò coerentemente con l'orientamento dell'epoca), Hegel individua nel processo naturale solo l'infinita ripetizione dell'identico, mentre nell'operare dell'uomo si rivela la ricchezza dello spirito che, nella capacità di fare liberamente di se stesso il proprio oggetto, passa nell'esistenza rendendola in ciò effettivamente il suo proprio prodotto. Liquidato il tradizionale ideale imitativo, il trasfigurare e il plasmare la natura a opera dello spirito è ciò che dà vita alla figura della bellezza, e la perfetta adeguatezza di configurazione esteriore e contenuto di verità rappresenta il vero e proprio *ideale* artistico. Alle singole arti spetta, dunque, il compito di mostrare «il sole dello spirito» attraverso i due «sensi teoretici» della vista e dell'udito, poiché olfatto, gusto e tatto «hanno a che fare con la materialità come tale e con le sue qualità immediatamente sensibili» (Hegel, 1976, I, pp. 5 ss., 48). La loro successione e articolazione si svolge perciò attraverso un graduale processo di emancipazione dalla realtà sensibile e naturale verso una sempre più elevata idealizzazione. In tale contesto la musica risponde a una esigenza fondamentale, che le conferisce un ruolo centrale all'interno del cammino dello spirito, in quanto arte capace di interpretare al più alto grado il contenuto del romantico nel senso che Hegel attribuisce al termine, e cioè in quanto passaggio irreversibile, proprio del mondo cristiano-moderno, dall'esterno all'interno, dall'oggettivo al soggettivo, dalla spazialità corporea alla temporalità ideale, che costituisce il terreno più peculiare dell'operare spirituale. Nel sistema delle arti la musica, come si legge negli appunti del corso di lezioni tenuto dal filosofo nel 1823, è l'arte della «estrema interiorità», in cui, oltre la «quieta» dimensione spaziale, risuona l'interno in quanto tale, il puro sentire di sé della soggettività, che dà vita a una «bellezza dell'intimità» (Hegel, 2000, p. 254; cfr. Cantillo, 2018, pp. 43-6).

Con la crisi della razionalità moderna l'idea tradizionale di bellezza mostra la propria inadeguatezza, a fronte di una realtà attraversata da profondi e radicali mutamenti. Oltre l'immagine di un mondo compatto e familiare, sono ora i linguaggi artistici – dalla pittura alla poesia, alla letteratura e alla musica – a farsi “interpreti” di un tempo frammentato, dalle cui crepe emergono, però, i germi fecondi del futuro dell'arte. «La via sulla quale ci troviamo già oggi» – scrive Kandinsky – «è la via per la quale ci affrancheremo dall'esteriorità e al suo posto come base fondamentale ne porremo un'altra ad essa opposta: quella della necessità interiore». Nell'esigenza di corrispondere a tale necessità dicendo il dissonante e l'«*indicibile*» delle interne «vibrazioni dell'anima», l'arte con-

temporanea rivela un'«intima tendenza musicale» (Kandinsky, 1990, pp. 21-5) cui si ricollegano anche i suoi mezzi sulla strada della libera creazione di forme e dei processi di smaterializzazione e astrazione, che segnano la frattura nei confronti di ogni ingenuo ideale mimetico o sentimentale. La musica – come si esprime Luigi Rognoni – ha compiuto il salto «nella soggettività viva [...] dell'esistenza» (Rognoni, 1974, p. 341). Su un versante più specificamente filosofico, da Benjamin a Bloch ad Adorno, all'arte (e in particolare alla musica in quanto *luogo* dell'interno e della temporalità in cui si colloca il nostro operare), sia pure con strategie e vedute differenti, viene riconosciuta la capacità di rivelare il senso più profondo di un uomo negato a se stesso, asservito alle logiche dominanti della tecnica e del consumo, che, nella parcellizzazione delle esistenze, ha perduto il senso della totalità e della originaria unità che lo lega agli altri uomini e al mondo. In tale prospettiva, Bloch riconosce alla musica la capacità di rendere possibile il viaggio in noi stessi attraverso il quale l'uomo ritrova un tempo squisitamente umano. Per la propria natura di arte meno compromessa con l'apparenza sensibile, la peculiare significatività della musica, sempre «orientata verso l'interiorità» anche nel momento della creazione, delinea uno spazio utopico in cui «l'incontro con il Sé» apre al contempo al Noi pervenendo a una dimensione intrinsecamente comunitaria, nutrita dell'aspirazione alla totalità e dell'apertura alla speranza (cfr. Bloch, 1980, pp. 172-5). L'arte, come scrive Ortega y Gasset, deve, paradossalmente, *disumanizzarsi*, sottrarsi alle consuete modalità che nel quotidiano dominano i rapporti dell'uomo con gli altri uomini e con la natura: «Le nostre convinzioni più radicate, più indubitabili, sono le più sospette. Esse costituiscono i nostri limiti, i nostri confini, la nostra prigionia» (Ortega y Gasset, 2008, p. 860). L'arte, dunque, deve allontanarsi dalla realtà degli oggetti che costellano la nostra vita, così come dalle modalità di relazione a essi, per compiere una operazione di derealizzazione in cui istituisce, *crea il proprio* mondo, un mondo dis-umano, ir-reale. Ortega, che scriveva negli anni Venti del Novecento, si riferiva alle avanguardie artistiche in generale e allo svuotamento di senso dell'ideale rappresentativo. Per quanto riguarda la musica, le sue posizioni scaturiscono dall'esperienza diretta della reazione negativa da parte del pubblico all'esecuzione della “nuova musica” (cfr. Cantillo, 2013, pp. 211-3).

Conclusivamente, in uno scenario – quale mostra oggi la terra – per molti aspetti “sfigurato” dalla mano invasiva dell'uomo non c'è più posto per un'arte ingenuamente riprodottrice della bellezza naturale. Ma proprio la dimensione della *disumanizzazione* nel senso indicato dell'allontanamento da un mondo caratterizzato dall'ipertrofia dell'umano, ci riporta al punto da cui il presente discorso ha preso l'avvio, e cioè il rapporto dell'arte con la natura. Certo, non nel senso della mera copia della natura, bensì

nella direzione del recupero della sua forza originaria, della sua primigenia forza generatrice, in cui l'uomo è parte, e solo parte, di una totalità e non soggetto della violenza imposta alla natura dalla propria determinazione che la considera, heideggerianamente, quale *Bestand*, scorta infinitamente disponibile. Di fronte a un sempre più diffuso «malessere della cultura», paragonato a «un vestito che non ci sta più bene» perché lascia intravedere quelle profondità «carnali» che una tecnica e una razionalità superficiali occultano (cfr. Debuffet, 1951; Duque, 2007), in taluni momenti la musica si è fatta interprete della forza simbolica e mistica di una natura espressione della potenza del creato. Si è detto del legame tra musica e cosmo a partire dal mondo antico, ma bisogna almeno ricordare posizioni come quelle di Novalis, per il quale attraverso i rapporti matematici l'anima percepisce l'intimo ritmo della natura, o di Schelling, che individua nel ritmo l'elemento propriamente musicale della musica, «pura forma del movimento nell'universo» (Schelling, 1986, p. 178). Nel Novecento è Hindemith a richiamare gli echi della antica *musica mundana* a proposito delle proprie ricerche sulla natura del suono, mentre Stravinsky fa erompere la forza originaria della natura ne *Le Sacre du printemps* e Messiaen restituisce la dimensione simbolica e mistica dell'unità cosmica attraverso il richiamo a immagini quali quelle dell'arcobaleno o del canto degli uccelli. Una tendenza che si rinnova ancora oggi, epoca in cui la creazione artistica si avvale dello straordinario potenziamento dei mezzi offerto dalle risorse tecnologiche. L'esplorazione sonora dell'universo o la ricerca musicale del senso dell'uomo nel divenire cosmico animano l'opera di compositori quali Viel, Beving o Einaudi, mentre prendono attualmente corpo progetti integrati rivolti all'approfondimento del nesso tra musica e cosmo. La forza dell'acqua nel suo incessante e impetuoso scorrere, dagli evidenti significati simbolici oggi più che mai attuali, è il tema di *The Book of Water*, lavoro presentato alla Biennale Musica di Venezia (2022) dal compositore Michel van der Aa, che integra suoni campionati, musica dal vivo, testi e video. L'intento etico di salvaguardia globale dell'ambiente è alla base anche dell'indagine di un compositore e ingegnere del suono come Monacchi, che tenta di ricostruire, rendendoli fruibili dagli ascoltatori, suoni e polifonie primordiali. Peraltro, recenti studi, condotti sinergicamente da archeologi cognitivi, neuroscienziati, musicologi, antropologi, hanno messo in luce l'importanza della musica nell'evoluzione biologica umana, facendola risalire alle componenti più antiche del cervello e sottolineandone il ruolo fondamentale per la nascita degli organismi sociali e le forme della creazione culturale.

Si tratta di esperienze in cui è essenziale l'uso, non solo sul piano funzionale, delle risorse tecnologiche, indicando una direzione in cui la musica diventa *luogo* concreto di un più armonioso rapporto tra uomo, natura e tecnologia.

## Nota bibliografica

- BATTEUX C. (1983), *Le belle arti ricondotte a unico principio* [1746], a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo.
- BLOCH E. (1980), *Spirito dell'utopia*, a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, La Nuova Italia, Firenze.
- CANTILLO C. (2013), *Il paesaggio della cultura. Filosofia e musica in Ortega y Gasset*, in "Rivista di estetica", 54, pp. 207-27.
- EAD. (2018), *Lamento, suono, musica: Hegel vs. Beethoven?*, in L. Michielon (a cura di), *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, pp. 41-58.
- DEBUFFET J. (1951), *Positiones anticulturelles*, Gallimard, Paris.
- DUQUE F. (2007), *La fresca rovina della terra*, Bibliopolis, Napoli.
- HEGEL G. W. F. (1976), *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 2 voll.
- ID. (2000), *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari.
- KANDINSKY W. (1990), *Lo spirituale nell'arte* [1912], in Id., *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, La Nuova Italia, Firenze, pp. 15-67.
- KRIS E., KURZ O. (1998), *La leggenda dell'artista*, a cura di G. Niccoli, Bollati Boringhieri, Torino.
- MATASSI E. (2004), *Musica*, Guida, Napoli.
- ORTEGA Y GASSET J. (2008), *La deshumanización del arte*, in Id., *Obras completas*, Fundación José Ortega y Gasset. Centro de Estudios Ortegaianos, Taurus, Madrid, vol. III, pp. 847-77.
- ROGNONI L. (1974), *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia* [1954], Einaudi, Torino.
- SCHELLING F. W. J. (1986), *Filosofia dell'arte* [1802-03], a cura di A. Klein, Prismi, Napoli.

# Fenomenologia e musica, a partire da Carl Stumpf

di *Riccardo Martinelli\**

## *Abstract*

This essay highlights the close bond between two crucial aspects of Stumpf's research on music: his concept of tonal fusion and his pioneering contribution to the foundations of ethnomusicology. It is claimed that the key to Stumpf's take on musical phenomena lies in his opposition to naturalism. Our musical world, in Stumpf's view, arises on the basis of certain features – e.g. tonal fusion – of our perceptual system (broadly construed), and yet develops differently and autonomously within each cultural context. Before becoming dispersed in the Thirties, Stumpf's heritage in the field of ethnomusicology was taken up by his pupil and friend Erich Hornbostel.

*Keywords:* Phenomenology, Ethnomusicology, Philosophy of Music, Stumpf, Hornbostel.

## **1. Fenomenologia e musica: un'occasione mancata?**

Il rapporto tra fenomenologia e musica è tanto affascinante quanto controverso. Da un lato tale rapporto sembra poter essere molto stretto, in quanto l'esperienza musicale – despazializzata e asemantica – si offre come luogo privilegiato di una riflessione radicale sulle forme basilari dell'esperienza; d'altro lato, però, il lettore in cerca di qualcosa di particolarmente rilevante sulla musica all'interno della letteratura fenomenologica ha talora la sensazione di una promessa mancata, di un'intersezione potenzialmente decisiva i cui frutti sono però stati, alla fine dei conti, relativamente scarsi e dedicati a questioni specifiche non sempre facilmente coordinabili tra loro in una concezione unitaria<sup>1</sup>. La situazione migliora quando si tiene conto

\* Università degli Studi di Trieste; martinelli@units.it.

1. Tra i principali pensatori non si possono non ricordare Waldemar Conrad, Roman

di autori per lungo tempo scarsamente (o per nulla) frequentati, legati comunque alla stagione di pensiero che ha visto il fiorire della fenomenologia di Husserl e le riflessioni di autori a vario titolo riconducibili a quello che è stato chiamato il movimento fenomenologico (Spiegelberg, 1960). Penso qui alla figura di Carl Stumpf il quale, assieme ad Anton Marty, fu tra i primissimi allievi di Brentano già nel periodo di Würzburg; in seguito, dopo un periodo di studio presso Hermann Lotze, Stumpf diverrà maestro e poi collega di Husserl a Halle verso la metà degli anni Ottanta, per divenire infine, nel periodo berlinese, mentore degli psicologi della *Gestalt*<sup>2</sup>. Non per questo il pensiero di Stumpf può essere ricondotto interamente alle idee di Brentano, né a quelle di Husserl (col quale intrattenne anzi vivaci polemiche) o alle teorie dei gestaltisti ai quali Stumpf – lontano dall'idea di fondare una “scuola” o imporre una qualche ortodossia – lasciava ampio margine di autonomia e di riflessione critica anche nei propri riguardi. Per quanto attiene al presente contesto va detto che Stumpf, diversamente dalla massima parte dei fenomenologi, fu anche un eccellente musicista e un profondo conoscitore dell'arte dei suoni in tutti i suoi aspetti pratici e teorici, cosa che gli permise di approfondirne diverse peculiarità in un lavoro teorico e sperimentale protrattosi per molti anni. E infine, cosa sulla quale dovremmo soffermarci per mostrare l'intima connessione di questi due ambiti di ricerca, Stumpf fu tra i pionieri della moderna etnomusicologia con gli studi iniziati a metà degli anni Ottanta del XIX secolo e la fondazione dell'Archivio fonografico berlinese<sup>3</sup>.

Sarebbe vano negare che anche leggendo i lavori di Stumpf capita di provare la sopra citata sensazione di un lavoro importante ma per certi versi incompiuto. Si pensi solamente a una delle sue opere più note: la *Tonpsychologie*, i cui i primi due volumi videro la luce negli anni Ottanta-Novanta (Stumpf, 1883; 1890) ma il cui terzo volume, che avrebbe dovuto elevarsi finalmente al di sopra del livello della percezione per passare alla vera e propria estetica musicale, non fu mai elaborato. In parte ciò dipende dalla dispersività del modo di lavorare di Stumpf, il quale assommava ai molti e disparati interessi di ricerca una mole notevole di impegni

Ingarden e Alfred Schütz. Si vedano in merito Mazzoni (2004), Rvasio (2021). Non mi occuperò specificamente di questi lavori nel presente articolo, dedicato a Carl Stumpf, senza che ciò implichi alcuna sottovalutazione di questi contributi.

2. Per un'introduzione in lingua italiana alla vita e all'opera filosofica di Stumpf mi sia consentito rimandare a Martinelli (2009). Si vedano inoltre i saggi raccolti in Fissette, Martinelli (2015), inoltre Fissette (2019) e il pur datato Sprung (2006), nonché, per i rapporti con la scuola gestaltista, Ash (1995).

3. Sulle origini dell'etnomusicologia cfr. ad esempio Nettle (1956; 1983), Bohlman (1988), Nettle, Bohlman (1991). Per quanto riguarda nello specifico la scuola berlinese cfr. Christensen (2000), Müller (2003), Martinelli (2014).

accademici, tra i quali va ricordata anche un'intensa attività nel campo sperimentale<sup>4</sup>. Scrupoloso in laboratorio non meno che nella discussione teorica, Stumpf finì per lasciar passare troppa acqua sotto i ponti e non riuscì a completare l'opera: nel frattempo uscirono numerosi altri lavori, coi quali volle confrontarsi, mentre qualche aspetto della sua stessa dottrina invecchiava in qualche misura pure ai suoi occhi, rendendogli necessaria una continua opera di revisione (Stumpf, 1924, p. 206). Nonostante questi aspetti peculiari, Stumpf è molto esplicito su un punto: le sue ricerche in campo musicale sono sempre state funzionali a una trattazione squisitamente *filosofica*. Esse rientrano nel campo di quella che Husserl avrebbe chiamato un'ontologia regionale ma non per questo destituita di un valore notevole nel contesto dell'analisi fenomenologica generale.

## 2. Fenomenologia e naturalismo

L'analisi può utilmente prendere l'avvio da una dicotomia tra due modi frontalmente contrapposti di accostarsi alla filosofia della musica, che chiamerò *fenomenologia* e *naturalismo*. In generale, entrambi questi termini possono essere assunti in diverse accezioni. Premesso che l'analisi sarà qui limitata al campo della filosofia della musica, lascerò che il significato emerga nel corso dell'analisi e nell'interazione reciproca, evitando tentativi di definizione rigida. In prima approssimazione, il naturalismo rimanda a una certa tendenza a valutare in modo particolarmente positivo l'analisi di tipo scientifico nell'impostazione fondamentale di una certa problematica in un certo ambito<sup>5</sup>. Ora, che un approccio di tipo fenomenologico comporti un'opposizione al naturalismo è fuori discussione. In uno scritto del 1911, *La filosofia come scienza rigorosa*, Husserl chiariva questo punto lasciando pochi margini di ambiguità (Husserl, 2005, pp. 13 ss.); per poi tornare ripetutamente sul tema nel primo volume delle *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica* del 1913, dove i «fraitendimenti naturalistici» (Husserl, 2002, pp. 41 ss.) sono criticati alla radice, e in numerosi altri luoghi. Nella sua critica del naturalismo Husserl si riferisce spesso alla nefasta «naturalizzazione della coscienza» (Husserl, 2005, p. 20; 2002, pp. 5-6) attuata dalla psicologia sperimentale. Se pensiamo alla polemica con la quale Husserl, nel primo volume delle *Idee* attaccò Stumpf proprio per avere confuso la fenomenologia con una psicologia eidetica (Husserl, 2002, p. 221), potremmo essere tentati di in-

4. Sull'attività sperimentale di Stumpf cfr. Martinelli (2009; 2015).

5. Mi riferisco qui anzitutto all'aspetto "metodologico" (piuttosto che a quello ontologico) del naturalismo. Per questa distinzione e una buona discussione sul naturalismo contemporaneo cfr. ad esempio Papineau (2021).

cludere Stumpf dalla parte dei naturalisti. Quali che fossero le relazioni e per certi versi le incomprensioni tra Husserl e Stumpf<sup>6</sup>, questo sarebbe comunque un errore. Con tutto il suo impegno quale psicologo e la sua attività di sperimentatore, Stumpf va considerato uno dei più fieri ed efficaci teorici *aversari* del naturalismo in diverse sue forme<sup>7</sup>, incluse quelle che riguardano lo specifico del presente lavoro.

Ed è proprio al campo della filosofia della musica che bisogna ora volgere l'attenzione. Qui il naturalismo ha assunto diverse forme storiche: dalle scoperte (forse di origine orientale) sulle relazioni tra lunghezze della corda e consonanze, attribuite a Pitagora, riprese in parte da Platone e ampiamente diffuse ancora in età medievale, fino alle diverse teorie moderne basate sullo studio delle oscillazioni dell'aria o agli studi settecenteschi sugli armonici, e ancora ai progressi della fisiologia acustica (proprio nell'età di Stumpf), per concludere con il rimando alle neuroscienze tanto frequente ai giorni nostri. In quest'ottica si potrebbe affermare che per quanto riguarda la filosofia della musica Pitagora sia stato il primo di una lunga serie di *naturalisti*. Va da sé che le forme storiche del naturalismo filosofico-musicale cambino assieme all'evolversi del pensiero e delle conoscenze scientifiche (nonché delle forme musicali), sicché ad esempio le spiegazioni di un Mersenne, di un Leibniz o di uno Helmholtz – per limitarci solo ad alcuni esempi di autori moderni – differiscono in concreto in misura assai marcata pur risultando tutte riconducibili a una prospettiva di tipo naturalistico<sup>8</sup>.

Se il naturalismo rappresenta una corrente particolarmente fortunata in filosofia della musica, al punto da risultare probabilmente dominante, anche in questo caso la fenomenologia della musica appare orientata su una via del tutto alternativa. Non che il fenomenologo intenda negare la validità delle leggi dell'acustica o della fisiologia, naturalmente. Ma questo non costituisce ai suoi occhi il punto centrale relativamente alla musica. Quello che caratterizza la sua posizione è l'idea che vi sia uno specifico campo fenomenico, in prima istanza definibile in relazione all'intenzionalità. Certo si tratta di un'intenzionalità per così dire secondaria o riflessa. Il suono musicale non conta quale oggetto del mondo: esso viene de-naturalizzato e dismette ogni funzione segnica. Nella musica il suono non sta per la fonte che lo emette ma significa solamente se stesso, acquista

6. Su questo tema si vedano soprattutto Rollinger (2001) e Fisette (2015), il quale opina che le posizioni dei due autori fossero nei fatti meno inconciliabili di quanto la polemica non li conducesse a pensare.

7. Peraltro, nel 1911 lo stesso Husserl (2005, p. 33) attribuiva a Stumpf il merito di avere «riconosciuto i difetti» della psicologia sperimentale muovendosi nella direzione di una loro correzione.

8. Per un'introduzione a questi temi mi permetto di rinviare a Martinelli (2012).

un senso definito all'interno di un determinato sistema di riferimenti che spesso – ma *non necessariamente*, va sottolineato con forza – è quello che modernamente chiamiamo *tonale*. Questo tipo di considerazioni schiude all'analisi fenomenologica il vasto campo delle possibilità del musicale. Con questa espressione non mi riferisco solamente alla fruizione estetica passiva o “museale” (Goehr, 2016) tipica del teatro o della sala da concerto dell'età moderna. Il senso musicale include diverse forme di partecipazione che rendono ragione degli usi ad esempio cerimoniali o religiosi della musica, delle risposte attive nella danza, nel canto corale o in altre espressioni contemporanee lontane dalla fruizione classica. Almeno potenzialmente, si dispiega dinanzi a noi l'intero spettro delle funzioni sociali, comunicative ed estetiche della musica.

Muovendoci lungo questa linea argomentativa, tra gli altri temi interessanti si incontra il fenomeno della *fusione tonale*, introdotta nel dibattito proprio da Stumpf. A questo tema sarà dedicato il prossimo paragrafo (PAR. 3). Ma a ben vedere la posta in gioco è più ampia e complessa. Il superamento del *naturalismo* comporta il coerente riconoscimento della musica come fenomeno di natura eminentemente *culturale*, benché fondato entro strutture ben precise i cui limiti e spazi sono stabiliti da proprietà immanenti al campo dei suoni. Non è dunque affatto un caso che, come ricordavo sopra, Stumpf sia stato tra i pionieri della moderna etnomusicologia. Lo studio di forme musicali estranee alla tradizione occidentale classica (che Stumpf, beninteso, coltivava e amava) assolve infatti alla funzione di mostrare come la donazione di senso non sia pre-determinata o condizionata dal materiale musicale, ma possa assumere diverse forme storico-culturali. Stumpf riesce così a rifuggire da una delle conseguenze più imbarazzanti del naturalismo di ogni tempo: il corollario che possano esservi forme musicali *più conformi di altre* alla presunta struttura “naturale” dei suoni, e dunque assiologicamente superiori ad altre. Su questo tema tornerò nel paragrafo conclusivo (PAR. 4), nel quale argenterò inoltre in riferimento alle tesi di un autore più recente che ha offerto un importante contributo alla fenomenologia della musica come Giovanni Piana.

### 3. La fusione tonale

Come si è detto, l'interesse di Stumpf per il mondo del suono e della musica è profondamente radicato nella sua biografia personale e intellettuale. Giovane studente a Würzburg, Stumpf aspira a dedicarsi professionalmente alla musica; solo la profonda impressione lasciata in lui dalla discussione di abilitazione di Brentano nel 1866 lo convince a dedicarsi alla filosofia (Stumpf, 1924, p. 203). Tuttavia, questa fondamentale decisione

non impedisce a Stumpf di praticare musica per tutta la vita, né di farne uno dei suoi campi di indagine preferiti. Non si deve però pensare a una separazione degli ambiti, quasi che Stumpf sia stato un musicologo della domenica. Al contrario, la sua attività di ricerca è intrisa di ricerche condotte sul suono e sugli elementi di base della percezione musicale.

Nella parte iniziale, squisitamente teorica, del primo volume della *Tonpsychologie*, Stumpf mostra come l'esperienza stessa sia ovunque intessuta di «relazioni»: tra queste, le principali sono quelle di molteplicità, incremento, somiglianza e  *fusione* (Stumpf, 1883, p. 96). Questa distinzione rappresenta la cornice filosofica generale dell'analisi più specifica riguardante nello specifico la fusione tonale (*Tonverschmelzung*) compiuta sette anni più tardi nel secondo volume (Stumpf, 1890). È qui che Stumpf si occupa sistematicamente della percezione dei toni simultanei formulando più esaurientemente la dottrina della *Tonverschmelzung*. Per cominciare, Stumpf si interroga sulla natura stessa della percezione di una molteplicità simultanea di toni. Seguendo il metodo aristotelico delle aporie, a lui caro, discute con attenzione tutte le soluzioni possibili per la seguente questione: quando percepiamo un accordo formato da più suoni, cosa percepiamo esattamente? Le possibilità individuate da Stumpf sono tre: 1) che noi percepiamo in un accordo «più sensazioni simultanee» (quelle delle note componenti), oppure «una sola sensazione» (quella di “accordo”), oppure più sensazioni in rapidissima alternanza una dopo l'altra (come in un *trillo* di velocità elevatissima, tanto da rendere indistinguibili i suoni). Stumpf chiama la prima ipotesi *dottrina della molteplicità*; la seconda *dottrina dell'unità* e l'ultima *dottrina del contrasto* (ivi, p. 12). Come si vede, il livello di astrazione è notevole; ma non è difficile ricondurre le ipotesi prese in esame da Stumpf a teorie piuttosto note. Se pensiamo ad esempio alla psicologia della *Gestalt*, non è difficile comprendere come questa debba coerentemente orientarsi per la *dottrina dell'unità*: un accordo (per esempio l'accordo maggiore, o quello di settima diminuita ecc.) è una *Gestalt* unitaria, della quale non avrebbe senso indagare le presunte parti componenti<sup>9</sup>. Stumpf opta invece per la prima ipotesi, quella che ha chiamato *Mehrheitslehre*: secondo lui ascoltare (o ricordare, o pensare) un accordo implica l'apprensione di una vera e propria molteplicità di toni, che come ora vedremo risultano più o meno “fusi” tra loro<sup>10</sup>.

9. Anche nel caso della psicologia della *Gestalt* si ha l'impressione che il fenomeno musicale non sia stato approfondito in modo sistematico come avrebbe meritato. Per un'introduzione cfr. Martinelli (1998).

10. La tesi della molteplicità difesa da Stumpf risultò inconciliabile non solo con le teorie dei gestaltisti, ma anche con quelle di Brentano, originando una polemica tra i due studiosi e amici; cfr. al riguardo Martinelli (2013).

La distinzione tra le tre diverse possibilità teoriche citate ha un'importanza cruciale per la presente discussione. La definizione che Stumpf offre per la fusione tonale va compresa e discussa nel contesto di quella struttura concettuale. La fusione tonale è quella

relazione tra due contenuti, più precisamente tra contenuti della sensazione, per cui questi non costituiscono una mera somma ma piuttosto un tutto (*ein Ganzes*). La conseguenza di questa relazione è che, per i suoi gradi più alti, l'impressione complessiva – a parità di ulteriori termini – si avvicina sempre più a quella di una singola sensazione, ed è sempre più difficile da analizzare (ivi, p. 128).

Come osserva Stumpf, a volte distinguiamo chiaramente questa molteplicità e riconosciamo correttamente che ci sono due (o più) toni che compongono l'accordo. Altre volte, invece, non riusciamo completamente a cogliere l'attuale stato di cose e siamo erroneamente condotti a pensare che sia dato *un unico suono*. Tale confusione non deriva solamente dall'inesperienza soggettiva. Gli esperimenti di Stumpf mostrano che l'affidabilità dei giudizi sulla molteplicità tonale segue regole generali, a seconda dei toni scelti per costruire l'accordo. Un intervallo di seconda maggiore è generalmente riconosciuto come tale; mentre l'ottava è spesso – e dai più – scambiata per una sola nota. Ciò significa che al di là delle competenze soggettive dell'ascoltatore, alcune proprietà *oggettive* del campo tonale giocano un ruolo critico nel processo. In altre parole, ogni diversa molteplicità tonale (ad esempio l'ottava, la quinta, la quarta e così via) è caratterizzata essenzialmente da un certo "grado di fusione", cioè dalla forza della sua naturale tendenza a presentarsi alla nostra percezione in un insieme piuttosto che una semplice somma di sensazioni.

Le origini di questa idea potrebbero essere individuate all'interno delle teorie musicali del mondo antico<sup>11</sup>, soprattutto nella versione aristotelica. Più specificamente, tuttavia, Stumpf prende in prestito alcuni aspetti di questa dottrina dai ben noti esperimenti fisiologici sul senso del tatto eseguiti dal fisiologo Ernst Heinrich Weber. Nell'operazione di pesatura di due corpi, aveva osservato Weber, una valutazione successiva migliora notevolmente la precisione: al contrario, se si confrontano *simultaneamente* i due pesi con entrambe le mani, le sensazioni tendono a *fondersi*, e quindi a confondere il soggetto (Weber, 1850, pp. 85-6). Qualcosa di simile, rileva Stumpf, accade quando udiamo due suoni simultanei. Stumpf, che era stato presentato personalmente a Ernst dal fratello Wilhelm Weber, suo ammirato insegnante di fisica sperimentale (Stumpf, 1924, p. 207), condivideva questo principio generale e lo trasferì nel campo della percezione

11. Teorie attentamente indagate da Stumpf con notevole competenza, non solamente filologica: cfr. Stumpf (1897).

tonale. La fusione tonale, sostiene Stumpf, può essere osservata e verificata oggettivamente. Il lavoro sperimentale gli permette di determinare i suoi diversi «gradi» (Stumpf, 1890, p. 135). Su questa base, Stumpf spiega la consonanza e la dissonanza quali gradi di fusione tonale: più due toni sono fusi, più appaiono consonanti (Stumpf, 1898; 1911).

È evidente che questo approccio alla filosofia della musica si oppone radicalmente a quello naturalistico, supportato dall'insistenza sul ruolo della serie naturale degli armonici analizzati dall'orecchio interno, come nella teoria di Helmholtz<sup>12</sup>. Anche Stumpf ammette che il grado di fusione tonale dipende in ultima analisi dalle frequenze fisiche dei suoni, ma solo in modo molto indiretto. Diverse frequenze fisiche possono corrispondere ai medesimi gradi di fusione percepita, per il fatto che alcune differenze minime rimangono al di sotto della soglia tra sensazione e giudizio (*Urteilsschwelle*; Stumpf, 1883, p. 33). Piuttosto, la causa della fusione tonale è fisiologica. Le energie specifiche alla base dei diversi gradi di fusione sono eccitate da due stimoli: di conseguenza, Stumpf (1890, p. 214) parla di energie specifiche del secondo ordine che chiama anche *sinergie specifiche*, criticando direttamente la teoria uditiva di Helmholtz. A suo avviso, Helmholtz non è in grado di spiegare il verificarsi della fusione tonale con toni meramente immaginati, cioè quelli dati nella mera rappresentazione (*bloße Phantasievorstellung*; ivi, p. 138). La teoria di Stumpf rende invece ragione di questo fatto, spiegando così alcuni processi importanti come l'immaginario musicale (e quindi la composizione) o la lettura silenziosa della partitura, come solitamente eseguiti da musicisti esperti.

La dottrina della fusione tonale è stata ampiamente discussa da filosofi, psicologi e musicologi, generando un ampio dibattito; ma un approfondimento della sua ricezione condurrebbe troppo lontano<sup>13</sup>. Mi limito a individuare due tendenze generali: da un lato, la tendenza a discuterne in modo tecnico sulla scorta degli esperimenti, della loro fondatezza e affidabilità, e via discorrendo; dall'altro, un approccio più radicale, spesso consistente in un totale rifiuto della fusione tonale come concetto filosofico mal definito. Benché lo stesso Stumpf l'abbia infine sottoposta a revisione, la dottrina della fusione tonale offre una prima importante proposta di analisi della struttura fenomenologica originaria del campo musicale, un'analisi iniziale bisognosa di rettifiche e aggiustamenti che tuttavia

12. Cfr. Helmholtz (1863), più volte ripubblicato negli anni successivi. Sulle differenze tra Stumpf e Helmholtz si tornerà con maggiore dettaglio nel prossimo paragrafo.

13. Al riguardo si veda per esempio Martinelli (1998; 2013); per la ricezione in ambito musicologico Allesch (2003); inoltre, per la prospettiva di un osservatore del tempo, Nadel (1927). La fusione tonale è stata oggetto anche di lavori recenti: si veda ad esempio Huron (1991).

indica chiaramente la necessità di addentrarsi nel problema di quello che altri – seguendo invece una terminologia husserliana – chiameranno *l'a priori materiale* della musica<sup>14</sup>.

#### 4. Alle origini dell'etnomusicologia

Occorre ora tornare da un altro punto di vista sul fatto che Stumpf concepiva consapevolmente la propria dottrina psicologica, e in particolare la concezione della fusione tonale, come un'alternativa all'approccio naturalistico, allora prevalente nella versione elaborata da Hermann Helmholtz nella *Lehre von den Tonempfindungen* (Helmholtz, 1863), opera che offriva una spiegazione innovativa del fenomeno musicale, basata soprattutto sulla fisiologia. Nella concezione di Helmholtz, a ciascuna frequenza uditiva corrisponde un fascio di fibre nervose, di diverse lunghezze, situate nell'orecchio interno: ciò consente di istituire un'analogia tra l'apparato dell'orecchio interno e un pianoforte le cui corde sono libere di risuonare per simpatia, consentendo di analizzare il suono complesso nelle sue componenti elementari<sup>15</sup>. La consonanza, a giudizio di Helmholtz, nasce dall'affinità fisica e matematica tra i suoni, che si rispecchia poi nella struttura fisiologica dell'orecchio. A dispetto del suo successo, diversi studiosi trovarono questa spiegazione almeno parzialmente inadeguata: anche un sostenitore di Helmholtz e avversario di Stumpf, come Ernst Mach (1906), trovò eccessiva la liberalità mostrata dal grande scienziato autore della *Lehre* nell'ammettere un enorme numero di singole fibre risonanti e di corrispondenti energie nervose specifiche (cfr. al riguardo Martinelli, 2021). Tuttavia, mentre Mach mirava a correggere e migliorare la teoria di Helmholtz, con la fusione tonale Stumpf offriva un'alternativa radicale a essa, divergendo così dal *mainstream* naturalistico del suo tempo.

Una notevole conseguenza delle ricerche di Stumpf è che la musica diventa possibile attraverso una sorta di illusione permanente del sistema percettivo. Lungi dall'afferrare fedelmente il mondo acustico in virtù della precisa analisi dei suoni eseguita nell'orecchio interno, la musica passa per Stumpf da un filtro imposto all'udito umano: la fusione tonale è per così dire la misura di questo scostamento. Come ho ricordato in precedenza, Ernst Weber aveva mostrato questo tipo di problematica nel contesto della sensibilità umana, accertando su base sperimentale la funzione (curva) appropriata per ciascun campo sensoriale. In modo non dissimile, gli esperimenti di Stumpf sulla fusione mostrano il modo in cui funziona

14. Penso qui all'opera di Giovanni Piana, in merito alla quale rimando alle considerazioni conclusive del presente lavoro (cfr. *infra*).

15. Sul tema si vedano Serravezza (1989; 1996); Kursell (2018).

la sensibilità umana quando si trova dinanzi a una molteplicità (*Mehrheit*) di toni simultanei. Questi aspetti sono fondamentali per l'approccio fenomenologico di Stumpf e aiutano a distinguerlo più chiaramente dal naturalismo. Mentre i naturalisti come Helmholtz tendono a vedere una transizione graduale dalla percezione del suono al vero e proprio godimento musicale con il suo contenuto estetico, suggerendo che le nostre orecchie ci forniscono un'immagine fedele di ciò che sta accadendo nel mondo acustico, la fusione tonale di Stumpf introduce con maggiore decisione un divario tra il suono come fenomeno fisico e la percezione della musica.

Le considerazioni fin qui sviluppate consentono di apprezzare l'interesse di Stumpf per le tradizioni musicali extra-europee e di interpretarlo correttamente. Già nella *Prefazione* al primo volume della *Tonpsychologie*, Stumpf include il «confronto di popoli e tempi» tra i metodi ausiliari della psicologia generale, e osserva che la loro integrazione riesce in modo particolarmente felice nella psicologia della musica (Stumpf, 1883, p. v). Due anni dopo, in uno studio sulla musica di alcune tribù nordamericane pubblicato nel 1886 Stumpf sottolinea il valore della ricerca nel campo della musicologia comparata (*vergleichende Musikwissenschaft*) non solo ai fini dell'indagine storica, ma anche della psicologia generale e dell'estetica (Stumpf, 1886). La disciplina ha inoltre il pregio di mettersi al servizio dell'antropologia generale: ad esempio, un patrimonio comune di sistemi musicali o di canti – così argomenta Stumpf – può testimoniare l'origine comune di gruppi umani lontani. Nel settembre del 1900, a Berlino, Stumpf studia e registra un'orchestra reale proveniente dal Siam (Thailandia; Stumpf, 1901). Stumpf fornisce un resoconto dettagliato e accurato sugli strumenti musicali, la loro accordatura, la musica eseguita e riporta alcune esperienze sull'orecchio musicale di alcuni dei musicisti più dotati. Stumpf conclude questo saggio con alcune osservazioni metodologiche esemplari. L'utilità della musicologia comparata per «l'etnologia generale e la storia dell'umanità» è fuori discussione; eppure, insiste Stumpf, essa rappresenta anche un compito fruttuoso per lo psicologo o lo studioso di estetica pronto ad abbandonare il «parlatoio dei dotti (*Gelehrtenstube*)» e il metodo dell'auto-osservazione, per procedere invece ad «allargare il suo orizzonte attraverso uno studio oggettivo del pensiero e del sentimento umani in altri tempi e spazi» (ivi, p. 167). Tanto più, conclude Stumpf, dal momento che queste forme di musica sono a rischio di estinzione a causa della pressione culturale degli europei: è tempo di raccoglierle e preservarle.

La fondazione del *Phonogrammarchiv* nel 1900 serve proprio a questo scopo scientifico. Sfruttando la recente invenzione del fonografo, Stumpf inizia a raccogliere in modo sistematico rulli Edison sui quali vengono registrati musica e canti di popoli di tutto il mondo. Nel giro di alcuni

anni l'archivio raggiunge dimensioni di assoluto rilievo, grazie alle molte missioni internazionali di ricerca dell'Università di Berlino ma anche a scambi attivati a livello internazionale: collaborano a distanza con l'archivio, tra gli altri, Béla Bartók e Franz Boas<sup>16</sup>. Nel 1910, assieme a Hornbostel, Stumpf espone idee e risultati in merito alla *vergleichende Musikwissenschaft* dinanzi al Congresso di psicologia sperimentale di Innsbruck<sup>17</sup> (Stumpf, Hornbostel, 1911). I due studiosi contrappongono il vecchio metodo introspettivo di matrice herbartiana a quello portato avanti per esempio da Theodor Waitz, filosofo e psicologo che si dedicò alla ricerca etnologica e scrisse una monumentale *Anthropologie der Naturvölker*<sup>18</sup>. Imitandone l'esempio, la psicologia dovrebbe aprire le porte alla ricerca etnologica e ricollegarla alla sperimentazione: entrambe le discipline trarranno vantaggio da questo processo. Il percorso stumpfiano dalla fusione tonale all'etnomusicologia si giustifica dunque all'interno di un programma scientifico chiaramente formulato, nel quale si inseriscono anche le considerazioni di Stumpf (2012) sulle origini della musica.

Erich Hornbostel, allievo e successore di Stumpf come direttore dell'Archivio fonografico a partire dal 1906, riprende e sviluppa questo programma, al punto da meritare senza dubbio la definizione di Jaap Kunst: «*facile princeps* tra coloro che hanno fatto dell'etnomusicologia la materia prescelta del loro studio» (Kunst, 1974, p. 18). Mentre Stumpf è costantemente impegnato in molte diverse direzioni di ricerca, Hornbostel si occupa in effetti soprattutto di musicologia comparata, collaborando a sua volta con diversi studiosi. Insieme a Curt Sachs, Hornbostel dedica molti sforzi allo studio, alla raccolta e alla classificazione degli strumenti musicali (Hornbostel, Sachs, 1914)<sup>19</sup>. Vicino agli psicologi gestaltisti, assieme all'amico Max Wertheimer<sup>20</sup> Hornbostel indaga soprattutto il problema psicologico della percezione della direzione del suono (Hornbostel, Wertheimer, 1920).

In un saggio del 1910, Hornbostel sottolinea lo stretto rapporto tra musicologia, etnologia e psicologia. Nell'analizzare le cause della diffusa resistenza intellettuale contro i metodi comparativi, Hornbostel osserva acutamente che molti ricercatori sono ancora convinti che la musica sia

16. Circa le origini e la storia del *Phonogrammarchiv* si vedano i testi raccolti in Simon (2000).

17. Sulla figura di Hornbostel si veda ad esempio Klotz (1998), e i lavori contenuti in Hornbostel (1986).

18. Al primo volume (Waitz, 1859) ne seguirono altri cinque, ma l'opera fu completata da Georg Gerland in seguito alla scomparsa di Waitz.

19. La classificazione Hornbostel-Sachs è ampiamente in uso ancora oggi.

20. A testimonianza del comune interesse, Wertheimer fu autore di uno studio etnomusicologico sulla musica dei Wedda di Ceylon: Wertheimer (1910).

ovunque un «linguaggio naturale universale» che merita molta più attenzione di qualsiasi suo «dialetto». Inoltre, molti sono convinti che i cosiddetti «selvaggi» non siano in grado di tirare fuori altro che «rumore e sgradevole frastuono, paragonabile tutt'al più alle espressioni degli animali, non certo alla nostra musica» (Hornbostel, 1910, pp. 465-6). Muovendosi sulla linea tracciata dal maestro, Hornbostel è ancora più esplicito di Stumpf nella sua critica al naturalismo e alle implicazioni eurocentriche che questo comporta. A Stumpf spetta comunque il merito di avere aperto e incoraggiato questo filone di ricerca.

Non è un caso che giunga a conclusioni analoghe, benché condotte in maniera indipendente, anche una delle più lucide analisi teoriche risalente ad anni relativamente recenti: quella offerta da Giovanni Piana nel segno di una prospettiva dichiaratamente fenomenologica. Non potendo in questa sede riassumere l'intero impianto discorsivo del volume di Piana *Filosofia della musica* (Piana, 1991), mi limito a sottolineare alcune significative assonanze rispetto ai due principali momenti sopra delineati: lo studio dei fondamenti fenomenologici della percezione musicale e l'interesse etnomusicologico. Piana evita di mettere al centro una qualunque nozione preconcepita di musica, poiché non vi è alcun centro nell'esperienza musicale, sottolineando che «l'apertura al nuovo» comporta «l'abbandono di considerazioni [...] fondate sulla convinzione dell'esistenza di criteri e di regole che possano pretendere di occupare una posizione centrale all'interno dell'universo musicale», un universo che «consta unicamente dei fatti della musica e in esso non vi è alcun centro» (ivi, p. 22). E non può allora sorprendere la presenza esplicita dell'elemento etnomusicologico nella sua analisi fenomenologico-musicale. Piana muove da una citazione del sopra menzionato Curt Sachs<sup>21</sup>, commentandola al modo seguente: «[u]na melodia esquimese, ad esempio, nonostante la sua elementarità e rudimentalità, non è qualcosa di meno progredito di qualunque capolavoro della cultura musicale europea, ma è anzitutto una musica che presuppone una modalità dell'esperienza musicale interamente diversa»: la «molteplicità dei linguaggi della musica» può e deve essere declinata nel senso «di stabilire un nesso tra “giochi linguistici” che sono radicati in “forme di vita” interamente diverse» (ivi, p. 39). Con queste schematiche considerazioni conclusive non voglio minimamente

21. «In tutto il mondo, dagli Esquimesi agli abitanti della Terra del Fuoco, dai Lapponi ai Boscimani, la gente canta, urla, mugola con voci selvagge o monotone; grida e mugola, nasalizza e vocalizza; squittisce e ulula; scuote sonagli e percuote tamburi. La gamma dei suoni è limitata, gli intervalli diversi, le forme di respiro brevi, la capacità inventiva apparentemente ridotta e i limiti assai marcati. È possibile chiamare tutti questi rumori con il nome di musica, se la parola musica è la stessa che designa la sacra arte di Bach e di Mozart?» (Sachs, 1979, p. 224).

suggerire una dipendenza diretta di Piana dalle tesi stumpfiane, e men che mai omologare il discorso fenomenologico sulla musica in un insieme dottrinale rigido. Ma non può essere un caso il fatto che l'insistenza sul sussistere di un *a priori* materiale alla base della musica, che caratterizza l'approccio fenomenologico anche là dove questo non passa necessariamente dal concetto di fusione tonale, si associ in maniera del tutto naturale e adeguata a un'attenzione per le diverse forme dell'esperienza musicale intesa come forma del mondo-della-vita, che si oppone alle assiologie e ai "centrismi" – primo tra tutti *l'eurocentrismo* – da sempre più o meno impliciti del naturalismo.

### Nota bibliografica

- ALLESCH C. (2003), *Zur Rezeption von Carl Stumpfs Tonpsychologie, Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Karl Stumpf*, Hrsg. von M. K. El-Safti, M. Ballod, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 225-36.
- ASH G. M. (1995), *Gestalt Psychology in German Culture 1890-1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BOHLMAN P. V. (1988), *The Study of Folk Music in the Modern World*, Indiana University Press, Bloomington.
- CHRISTENSEN D. (2000), *Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology*, in A. Simon (Hrsg.), *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, pp. 141-50.
- FISETTE D. (2015), *A Phenomenology without Phenomena? Carl Stumpf's Critical Remarks on Husserl's Phenomenology*, in Fissette, Martinelli (2015), pp. 321-57.
- ID. (2019), *Carl Stumpf*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2019 Edition) (<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/stumpf/>).
- FISETTE D., MARTINELLI R. (eds.) (2015), *Philosophy from an Empirical Standpoint: Essays on Carl Stumpf*, Brill-Rodopi, Amsterdam-New York.
- GOEHR L. (2016), *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, a cura di L. Gambini, V. Santarcangelo, Mimesis, Udine.
- HELMHOLTZ H. (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig.
- HORNBOSTEL E. M. (1910), *Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen*, in "Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung", 3, pp. 465-87.
- ID. (1986), *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. von C. Kaden, E. Stockmann, Reclam, Leipzig.
- HORNBOSTEL E. M., SACHS C. (1914), *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, in "Zeitschrift für Ethnologie", 46, pp. 553-90.
- HORNBOSTEL E. M., WERTHEIMER M. (1920), *Über die Wahrnehmung der Schallrichtung*, in "Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften", 20, pp. 388-96.

- HURON D. (1991), *Tonal Consonance versus Tonal Fusion in Polyphonic Sonorities*, in “Music Perception”, 9, pp. 130-42.
- HUSSERL E. (2002), *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, trad. it. di V. Costa, Einaudi, Torino.
- ID. (2005), *La filosofia come scienza rigorosa*, Laterza, Roma-Bari.
- KLOTZ S. (Hrsg.) (1998), *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Schibri-Verlag, Berlin-Milow.
- KUNST J. (1974), *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities*, Nijhoff, Den Haag.
- KURSELL J. (2018), *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*, Fink, Paderborn.
- MACH E. (1906), *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena.
- MARTINELLI R. (1998), *Musica e teoria della Gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo Novecento*, in “Il saggiatore musicale”, 12, pp. 93-110.
- ID. (2009), *La filosofia di un outsider*, in C. Stumpf, *La rinascita della filosofia. Saggi e conferenze*, a cura di R. Martinelli, Quodlibet, Macerata, pp. 9-43.
- ID. (2012), *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2013), *Brentano and Stumpf on Tonal Fusion*, in D. Fisette, G. Fréchette (eds.), *Themes from Brentano*, Rodopi, Amsterdam, pp. 339-57.
- ID. (2014), *Melting Musics, Fusing Sounds. Stumpf, Hornbostel and Comparative Musicology in Berlin*, in R. Bod, J. Maat, T. Weststeijn (eds.), *The Making of the Humanities*, vol. III, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 391-401.
- ID. (2015), *A Philosopher in the Lab. Carl Stumpf on Philosophy and Experimental Sciences*, in “Philosophia Scientiae”, 19, pp. 23-43.
- ID. (2021), *Mach, Helmholtz e l'analisi dei suoni*, in “Intersezioni”, LXI.2, pp. 167-78.
- MAZZONI A. (2004), *La musica nell'estetica fenomenologica*, Mimesis, Udine.
- MÜLLER M. (2003), *Carl Stumpf auf dem Wege zur vergleichenden Musikpsychologie*, in M. K. El-Safti, M. Ballod (Hrsg.), *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 211-23.
- NADEL S. (1927), *Zur Psychologie des Konsonanzerlebens*, in “Zeitschrift für Psychologie”, 101, pp. 33-158.
- NETTL B. (1956), *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- ID. (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana.
- NETTL B., BOHLHAM P. V. (eds.) (1991), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, The University of Chicago Press, Chicago.
- PAPINEAU D. (2021), *Naturalism*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition) (<https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/naturalism/>).
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.

- RAVASIO M. (2021), *History of Western Philosophy of Music: since 1800*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/hist-westphilmusic-since-1800/>).
- ROLLINGER R. (2001), *Stumpf on Phenomena and Phenomenology*, in “Brentano Studien”, 9, pp. 149-66.
- SACHS C. (1979), *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino.
- SERRAVEZZA A. (1989), *Helmholtz, Stumpf, Riemann. Un itinerario*, in “Rivista italiana di musicologia”, 24, pp. 347-422.
- ID. (1996), *Musica e scienza nell'età del positivismo*, il Mulino, Bologna.
- SIMON A. (Hrsg.) (2000), *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
- SPIEGELBERG H. (1960), *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, 2 voll., Nijhoff, Den Haag.
- SPRUNG H. (2006), *Carl Stumpf. Eine Biografie. Von der Philosophie zur experimentellen Psychologie*, Profil, München-Wien.
- STUMPF C. (1883), *Tonpsychologie*, vol. I, Hirzel, Leipzig.
- ID. (1886), *Lieder der Bellakula-Indianer*, in “Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, 2, pp. 405-26.
- ID. (1890), *Tonpsychologie*, vol. II, Hirzel, Leipzig.
- ID. (1897), *Geschichte des Konsonanzbegriffes*, in “Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische Klasse”, 21, pp. 1-78.
- ID. (1898), *Konsonanz und Dissonanz*, Leipzig, Barth.
- ID. (1901), *Tonsystemen und Musik der Siamesen*, in “Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft”, 3, pp. 69-138.
- ID. (1911), *Konsonanz und Konkordanz. Nebst Bemerkungen über Wohlklang und Wohlgefälligkeit musikalischer Zusammenklänge*, in “Zeitschrift für Psychologie”, 58, pp. 353-5.
- ID. (1924), *Autobiografia*, in C. Stumpf, *La rinascita della filosofia. Saggi e conferenze*, a cura di R. Martinelli, Quodlibet, Macerata, pp. 201-56.
- ID. (2012), *The Origins of Music*, ed. by D. Trippett, Oxford University Press, Oxford.
- STUMPF C., HORNOSTEL E. M. (1911), *Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst*, in F. Schumann (Hrsg.), *Bericht über den 4. Kongress für experimentelle Psychologie (Innsbruck, 1910)*, Barth, Leipzig, pp. 256-9.
- WAITZ T. (1859), *Anthropologie der Naturvölker*, vol. I: *Über die Einheit des Menschengeschlechtes und den Naturzustand des Menschen*, Fleischer, Leipzig.
- WEBER E. H. (1850), *Die Lehre vom Tastsinne und Gemeingefühle, auf Versuche gegründet*, Vieweg, Braunschweig.
- WERTHEIMER M. (1910), *Musik der Wedda*, in “Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft”, 11, pp. 300-9.



# Treinta años de investigación musical: los estudios de Georg Simmel (1881) y Max Weber (1911)

por *Jacobo López Villalba\**

## *Abstract*

This paper aims to show and study the fundamental concepts, themes and perspectives that are present in two seminal texts in the sociology of music written by Georg Simmel (1881) and Max Weber (1911). The approach that will allow us to highlight the main topics of musical discussion during the thirty years between these two texts is expressed by four terms that are included in their titles: psychological, ethnological, rational and sociological. The aim is to provide some interpretative keys that allow us to frame both texts within the philosophical debate about music at the turn of the century.

*Keywords:* Sociology of Music, Philosophy of Music, Comparative Musicology, Simmel, Weber.

## **1. Introducción**

El objetivo del artículo es mostrar y estudiar los conceptos fundamentales, temas y la perspectiva desde la cual se abordan, presentes en dos textos fundacionales de la sociología de la música como son las propuestas de Georg Simmel y Max Weber, que datan respectivamente de los años 1881 y 1911 (cfr. Simmel, 1882; Weber, 2004). El acercamiento que nos permitirá destacar los problemas principales que son objeto de discusión musical en los treinta años que separan ambos textos viene motivado precisamente por cuatro términos que se incluyen en los títulos de los mismos:

\* Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED), Titulado Superior en Violonchelo y Música de Cámara (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, RCSMM), Ingeniero Industrial (Universidad Politécnica de Madrid, UPM); jacobovillalba@hotmail.com.

psicológico, etnológico, racional y sociológico. Se pretende así aportar claves de lectura que nos permitan situar ambos textos en la discusión filosófica en el ámbito musical a lo largo del cambio de siglo.

En el apartado segundo se realizará una presentación del contexto filosófico, estético y musical en el cual se enmarcan los textos objeto de estudio tratando de definir las diferentes corrientes de pensamiento que confluyen en el periodo estudiado y que condicionan sin duda los intereses y el enfoque de los dos sociólogos. Así mismo se destacarán algunos hitos que influyen directamente en el desarrollo de las investigaciones que se llevan a cabo en estos treinta años.

Los apartados tercero y cuarto se dedican a estudiar de manera más profunda las dos propuestas de Georg Simmel y Max Weber, tratando de poner de manifiesto los conceptos fundamentales que manejan, así como las soluciones que aportan a los distintos problemas que plantean. El texto de Weber tiene una cierta dificultad desde el punto de vista musicológico y se han aportado las explicaciones a pie de página siempre que se ha considerado conveniente.

Por último, en las conclusiones se ha tratado de poner de manifiesto la variedad de temas e intereses que se plantean en la discusión filosófica musical de este período, así como se ha destacado la importancia de estas dos propuestas de dos ilustres pensadores en discusiones posteriores, ya sea como influencia directa o en forma de discusión.

## 2. Contexto filosófico, estético y musical

Si consultamos cualquier manual sobre estética o filosofía de la música veremos que los filósofos van desapareciendo poco a poco de la discusión musical a partir de la mitad del siglo XIX. Quedan ya muy lejos las disputas musicales encarnizadas entre los *philosophes* durante el Enciclopedismo<sup>1</sup>. Más adelante, en el Romanticismo, la música fue el paradigma del lenguaje poético y filósofos como Schelling, Hegel, Wackenroder y sobre todo Schopenhauer incluyeron a la música dentro de sus sistemas filosóficos. La música y la fusión de las artes fue, como es sabido, el anhelo de Richard Wagner y la adhesión de Nietzsche a sus postulados y posterior desacuerdo han llenado páginas de reflexión filosófica. En la segunda mitad del siglo XIX nace la *Musikwissenschaft*<sup>2</sup>, denominada musicología posteriormente fuera de Alemania. El éxito del positivismo influye en que se trate de trasladar la metodología que había supuesto un avance en

1. Para un acercamiento a las teorías musicales de Rousseau cfr. López Villalba (2014).

2. La disciplina en Alemania abarcaba las ramas histórica, teórica, estética, pedagógica y comparativa y no sólo la investigación histórica de la música (Rehding, 2000, p. 346).

términos científicos y tecnológicos a la investigación musical. Los estudios dedicados al campo de la estética musical se dirigieron, por una parte, hacia la arqueología y la publicación de textos antiguos y, por otra, hacia la acústica, la psicofisiología del sonido, la teoría musical y las investigaciones sobre la naturaleza de la armonía, de la melodía y del ritmo (Fubini, 1988, p. 336). En paralelo al interés por la metodología científica aplicada al estudio de la música se observa, si bien de forma independiente, un desarrollo en el campo de la estética musical. Las culminaciones de ambos procesos se dan en el trabajo respectivo de Hermann von Helmholtz y Eduard Hanslick. El cambio comienza, sin embargo, con los pioneros de la psicología científica, Herbart, Lotze, Wundt, Lipps y Stumpf que incluyen en sus investigaciones teorías sobre la consonancia musical. Helmholtz pensaba que el conocimiento de la física del sonido podría combinarse con una comprensión de la fisiología del sistema auditivo con objeto de aportar una explicación de la experiencia musical y por ende de la música. Se trataba de desarrollar una propuesta de estética musical con una base científica empírica (cfr. Helmholtz, 1983, pp. 1-9, 581-99).

Brentano y la psicología austriaca enfatizan los aspectos estructurales en la percepción musical y, basándose en las críticas de Hering y Mach a las teorías de Helmholtz, serán Carl Stumpf y Christian von Ehrenfels los que «abrirán el camino que conducirá a la reversión del reduccionismo helmholtziano y el nacimiento de la psicología *Gestalt*» (Martinelli, 2012, p. 128).

El punto en común entre Helmholtz y Stumpf como iniciadores de una psicología de la música es que ambos investigadores centran su estudio en elementos de la música propiamente dicha, esto es: sensaciones de altura, ritmo, intensidad y timbre (Clarke, 2011, p. 603). Stumpf, sin embargo, desplaza el énfasis desde el órgano de la audición a la experiencia sensorial del sonido y su función (Wellek, Freudemberger, 1988, p. 307). Si bien Stumpf estuvo muy interesado en la práctica experimental, desarrollando una teoría de la consonancia basada en teorías acústicas, prestó también atención al impacto del contexto en el fenómeno musical, y prueba de ello es su profundo interés en la música de otras culturas. Precisamente el interés en otras músicas las legítima como objeto autónomo de estudio y lo separa del naturalismo de Helmholtz (Martinelli, 2014, p. 392).

Casi contemporánea de *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1863) de Helmholtz es la obra que inaugura el denominado formalismo musical, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) de Hanslick, reacción a la filosofía idealista alemana del siglo XIX en materia musical. Hanslick ataca la estética del sentimiento de cuño idealista, y se sustenta en la posición de la obra filosófica de Herbart, que apostó por un claro formalismo al situar el valor del arte en las relaciones formales presentes en el interior de la obra,

que debían ser objetivas o empíricamente consideradas (Polo Pujadas, 2011, p. 89).

El estudio de Georg Simmel se publicó tres años antes del conocido escrito del físico y matemático Alexander Ellis *On the Musical Scales of Various Nations* (Ellis, 1885), trabajo que suele considerarse el primer hito en la historia de la musicología comparada. Ellis (ivi, p. 526) llegó a la conclusión de que la escala musical no es única, y que no está necesariamente basada en las leyes de la constitución del sonido musical descritas por Helmholtz, sino que es «muy diversa, muy artificial y muy caprichosa».

Entre el año 1875, en el cual empieza a trabajar en su psicología del sonido y 1911, año de la publicación de *Die Anfänge der Musik*, Carl Stumpf investigó el fenómeno del sonido como un estímulo a la vez físico, fisiológico y psicológico, es decir, como algo que sigue las leyes newtonianas de la física, que resulta operativo en las funciones del cerebro y en tanto que es trazable en el ámbito de la mente (Trippett, 2012, p. 17). El trabajo de 1911 de Stumpf es un claro ejemplo del ambiente germano de comienzos del siglo XX, en el que la cuestión de los orígenes de la música comenzó a jugar un papel importante en la institucionalización de la *Musikwissenschaft*. No en vano, Guido Adler, en su primera intervención en la Universidad de Viena en 1898, animó a los jóvenes investigadores en música a «establecer una arqueología con la cual reconstruir la historia de la música desde sus comienzos» (Rehding, 2000, p. 346).

Stumpf llevaba bastantes años realizando estudios etnológicos de la música y sin ninguna duda tuvo una influencia decisiva en ellos la llegada del fonógrafo y la puesta en marcha del Archivo Fonográfico de Berlín en 1900, cuyo primer director fue Erich von Hornbostel, asistente de Stumpf en el Instituto de Psicología de Berlín. Precisamente, el principal objetivo de Stumpf, Hornbostel y otros miembros del Archivo fue recolectar en cilindros de cera la grabación de ejemplos de música tradicional para posteriormente utilizarlos en sus estudios sobre el origen y la evolución de la música. Sabemos que Max Weber tuvo acceso a dicho archivo durante la elaboración de *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Blaukopf, 1970, pp. 161-2).

En el año 1911 se estrena el ballet *Petrushka* de Stravinsky, obra que contiene texturas polirrítmicas y métricas irregulares. Ese mismo año Richard Strauss estrena su ópera *Der Rosenkavalier*, cuya tonalidad compleja está muy próxima a una politonalidad. La cuestión es que algunos de los elementos de la nueva estética modernista de estos compositores, por poner un par de ejemplos, coinciden con lo que estudiosos de la música de otras culturas consideraban estadios sin desarrollar en músicas primitivas (Trippett, 2012, p. 18). El año 1911 es también el de la publicación del *Tratado de armonía* de Arnold Schönberg. En cuanto a la cuestión de

la escala occidental agrupada en tonos y semitonos, sólo seis años después de que Weber escriba la obra que nos ocupa, el compositor Alois Hába compone la suite en cuartos de tono para orquesta de cuerda y Willi Möllendorf en su *Musik mit Vierteltönen* afirma que el potencial expresivo de la armonía diatónica y cromática ha sido ya agotado (Möllendorf, 1917, p. 8). El propio Weber (2004, trad. esp. pp. 151-2) considera que los últimos desarrollos tonales dependen también en cierta medida de las relaciones con los fundamentos tonales, aunque sea por contraste, y achaca en parte la desintegración de la tonalidad a la «conversión característica romántico-intelectualizada de nuestro goce por el efecto de lo “interesante”».

### 3. Georg Simmel: estudio psicológico y etnológico sobre música

En diciembre del año 1880 un joven Georg Simmel prepara una disertación para la Universidad de Berlín con objeto de comenzar una carrera académica. En el tribunal se encuentra Helmholtz, que considera que el tema de estudio es absolutamente inapropiado ya que un desconocedor de la psicología de los sentidos no puede abordar un tema únicamente aportando sus propias opiniones. La disertación rechazada por la Universidad, convertida en artículo en septiembre de 1881, impresiona a los editores de la revista “*Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*” y se publica en 1882 (cfr. Köhnke, 1996). El texto de Simmel al que hacemos referencia lleva por título *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*. En el momento en el que Simmel escribe este texto coexistían en la Universidad de Berlín dos corrientes: la hermenéutica romántica de Wilhelm Dilthey y la *Völkerpsychologie*<sup>3</sup> de Moritz Lazarus y Heymann Steinthal, los editores de la revista mencionada. Simmel se encontraba más próximo a esta segunda corriente, que está presente como telón de fondo del escrito, correspondiéndose con el intento de describir una psicología, un carácter, de los pueblos en sus manifestaciones culturales cotidianas (Vernik, 2003, p. 14; cfr. Köhnke, 1990). Simmel combina en este escrito la investigación antropológica y psicológica con su conocimiento de la filosofía clásica.

La primera sección del escrito de Simmel está dedicada a Darwin y el lenguaje. En *The Descent of Man and Selection in Relation with Sex*, Darwin (2004, p. 480) afirma que el sonido musical ofrece una de las bases para el desarrollo del lenguaje. En este mismo sentido, y según el modelo darwiniano, el hombre utilizó primero su voz para seducir y expresar el apetito sexual (Simmel, 1882, trad. esp. p. 19). Sin embargo,

3. «Es una psicología de la vida social, pero a la vez es una teoría de la evolución socio-cultural» (Köhnke, 1990, p. 99).

las investigaciones de Simmel sobre el canto tirolés<sup>4</sup>, entre otros pueblos, le llevan a dudar de la prioridad del canto sobre el lenguaje: «Lo que me parece más probable es que el canto, en su origen, haya sido lenguaje, elevado a través del afecto hacia el ritmo y la modulación» (ivi, p. 21). De manera que la exteriorización de afectos internos que en el hombre primitivo sólo comenzó realizándose a través de gestos y gritos, «encuentra en el lenguaje formas más ricas y adecuadas» (ivi, p. 22). Por otra parte, existen determinados afectos para los cuales la expresión lingüística no resulta suficiente y es aquí donde aparece el origen de la música en cuanto modulación de la expresión hablada en ritmo, altura y timbre. Nuestro uso actual del lenguaje conserva una marca de la relación entre canto y lenguaje: la poesía. Y es que la voz se acerca al canto cuando una poesía es declamada con énfasis (ivi, p. 26). En definitiva, la concepción simmeliana privilegia, en oposición a Darwin, la «prioridad de la condición lingüística como lo más originario del ser humano» (Vernik, 2003, p. 8).

El primer elemento musical al que se acerca Simmel en su escrito es el ritmo y en su estudio recurre a la música de diferentes culturas, apuntando a una razón hipotética según la cual el afecto es capaz de penetrar en el ritmo: «en la agitación, a través de la más rápida circulación de la sangre, percibimos más claramente los latidos del corazón y del pulso, y éstos, que ya son agudamente rítmicos, también afluyen hacia el movimiento rítmico» (Simmel, 1882, trad. esp. p. 28)<sup>5</sup>.

Simmel realiza también un breve estudio de la música instrumental y de los instrumentos. La música instrumental es considerada como «una compensación no arbitraria del afecto», en la medida en que es un producto menos natural que el canto. Si bien el canto surgió del habla, la música instrumental proviene del mero ruido (ivi, p. 29). Simmel recurre a la *Ästhetik* de Vischer<sup>6</sup> para el estudio de la diferencia entre la música vocal e instrumental cuando ya se trata de un arte. Según Vischer, la música instrumental nos puede ofrecer sólo una reproducción de la expresión directa del ánimo que mueve a los hombres, que sí sería capaz de expresar la voz. Para Simmel esto no es aplicable cuando tratamos del origen de la música. La música vocal e instrumental surgen de la misma fuente, y es

4. Simmel realizó una encuesta sobre el canto tirolés que se publicó en el anuario del Club Alpino Suizo, año 14, 1878-79.

5. Helmholtz (1879, p. 50) se pregunta en *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* si «la explicación de la muy clara y variada expresión del movimiento que produce la música no debe acaso remitirse a que el cambio en las alturas de tonos en el canto es producido por inervación muscular».

6. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) desarrolla sus ideas acerca de la música en el cuarto cuaderno del parágrafo II de la tercera parte de su *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen* (1846-57), cfr. Moos (1975, pp. 293-302).

que ambas músicas aparecen reunidas en diferentes culturas, incluso en los más bajos niveles de práctica musical. Sin embargo, Simmel apunta la hipótesis de que quizás fuese el canto, surgido desde una emoción, el que haya provocado las producciones rítmicas como forma primitiva de acompañamiento (ivi, p. 30). En una primera etapa, en la cual la música era más un producto de simples causas psico-físicas y no de intentos artísticos, los instrumentos de viento fueron más difundidos que los de cuerda, correspondiendo estos últimos a una etapa de expresión artística (ivi, p. 31). Por otra parte, la modulación en el canto aparecido después de la “ritmización” se corresponde con «los instrumentos de numerosos tonos melódicos oscilantes». Esta hipótesis explicaría que los instrumentos de percusión son los que encontramos en fases más tempranas (ivi, p. 33).

Mientras que el lenguaje se conectaría con el pensamiento, la música, para Simmel, se conecta con «los ánimos más fugaces». Resulta muy interesante que se remarque la importancia del tránsito entre la tríada sentimientos del músico-música-sentimientos del oyente, esencial para conocer el carácter psicológico de la música (ivi, p. 35), porque se tiene en cuenta al oyente y el proceso de comunicación que tiene lugar. En tanto que la música presentada artísticamente ya no es el resultado directo de los sentimientos, como lo fue en un origen, se trata de una imagen de dichos sentimientos. De esta manera Simmel se referiría a la clásica explicación de la música como una imitación de afectos (ivi, p. 36). Cuando la música se hace arte está más alejada de la esfera psicológica que busca la adecuada expresión de un afecto determinado, y por tanto sería en cierta medida independiente de las emociones en su búsqueda de una objetividad (cfr. Etkorn, 1973, p. 12).

Si aceptamos que la música es el arte menos mediado por el entendimiento, podría darse una comunicación directa entre los sentimientos del compositor o músico y del oyente. En una de sus últimas obras, *Lebensanschauung, vier metaphysische Kapitel*, Simmel (2002, p. 63) se refiere a la música como una «rítmica de la expresión» capaz de transmitir un estado de ánimo que «con palabras y conceptos sólo podría comunicarse fragmentariamente». A diferencia del acercamiento del joven Simmel, en los últimos escritos se dirigirá con mayor interés al impacto del arte como forma ya establecida con sus propias leyes en determinados ámbitos de la interacción social (Etkorn, 1964, p. 104).

#### 4. Max Weber: fundamentos racionales y sociológicos de la música

Max Weber sufre una crisis nerviosa en 1897 y en la primera obra que escribe tras su recuperación, *Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (1904), ya se abordan «problemas

metodológicos de una “ciencia de la cultura” en sentido amplio» (Rodríguez Morató, 2015, p. XCIX). En 1911 Weber se sumerge profundamente en el arte, en especial en la música, pues proyecta un tratado de sociología musical. Varias cartas de ese año atestiguan algunas de sus experiencias en conciertos, en ocasiones en compañía de Georg Simmel (Weber, 1995, pp. 685-9). El texto *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* fue escrito ese mismo año y lo dejó inacabado. Su viuda Marianne Weber lo publicó como un apéndice a *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922)<sup>7</sup>.

Antes de comenzar el estudio del escrito sobre música convendría referirnos al concepto de racionalidad, término central en toda la sociología de Max Weber. Baste para la cuestión que nos ocupa aludir a la definición de Julien Freund:

La racionalidad [...] es el resultado de la especialización científica y de la diferenciación técnica propia de la civilización occidental. Consiste en la organización de la vida, mediante la división y coordinación de las diversas actividades, sobre la base de un estudio preciso de las relaciones entre los hombres, con sus instrumentos y su medio ambiente, en vista de una mayor eficacia y rendimiento (Freund, 1986, p. 21).

Ya desde las primeras páginas de *Los fundamentos* se plantean los factores que influyen en los procesos de racionalización musical. Mediante una comparativa entre las músicas occidentales y no occidentales a lo largo de la historia se llega al análisis de la tonalidad tal y como la entendemos en el ámbito de la música clásica occidental. La racionalización de la música conforme a la armonía es una cuestión problemática, siendo los elementos irracionales que contiene esenciales al sistema musical. El hecho de que el sistema armónico no sea capaz de dar cuenta de todas las realidades melódicas es una prueba de los límites de la racionalización. Una de las conclusiones técnicas al respecto apunta a la posición asimétrica de la séptima y a la ambigüedad armónica inevitable de la estructura de la escala del modo menor (Weber, 2004, trad. esp. p. 21)<sup>8</sup>.

7. La edición actual de referencia se encuentra en Weber (2004).

8. La teoría clásica de Rameau basaba la música en el acorde, que surge del fenómeno físico armónico, del cual se derivaría la melodía. El acorde perfecto mayor está formado por la tónica, a la que se superpone la tercera y la quinta. Otro acorde básico que nos permitiría modular a otras tonalidades es el de séptima de dominante, que se construye con una tríada fundamental sobre la dominante (quinto grado) a la que se superpone una séptima menor. El problema surge en el modo menor, puesto que este acorde requeriría que convirtiésemos la séptima en mayor, alterándola ascendentemente un semitono. Por otro lado, la escala en modo menor no se deriva del fenómeno físico armónico por contener una tercera menor en lugar de una tercera mayor.

Es sabido que Weber se centró para el estudio de la racionalidad en los análisis de los ámbitos culturales y las estructuras de conciencia, y que fue en el ámbito religioso donde se centraron sus esfuerzos. Pues bien, el escrito sobre música puede ocupar un lugar estratégico en los estudios sobre la racionalización (cfr. Schluchter, 1989, pp. 418, 512). Al comienzo de su obra *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Weber (1979, p. 6) dedica un párrafo a los logros de la música occidental en materia de armonía racional, las formas musicales como la sinfonía o la sonata y los instrumentos agrupados en la orquesta, a pesar de que otras culturas han sido más desarrolladas, o al menos igual, desde el punto de vista del oído musical.

Weber aborda también la cuestión de las escalas y la selección interválica para la construcción de las mismas. A partir del estudio del pentatonismo<sup>9</sup> como «una especie de selección de intervalos armónicos racionales de entre la diversa profusión de las distancias melódicas» (Weber, 2004, trad. esp. p. 38), el sociólogo alemán constata que el hecho de seleccionar distancias melódicas fuera del ámbito de la escala determinada armónicamente supone una mayor libertad. Es un hecho que existen equivalencias en otras culturas con lo que en la cultura occidental llamamos tonalidad y, por tanto, «no puede seguir considerándose la música primitiva como un caos de arbitrariedad sin normas» (ivi, p. 55). Sirva esta afirmación para desmentir las acusaciones de eurocentrismo que en ocasiones se le hacen a Weber en materia musical y cultural en general.

Weber estudia las condiciones específicas del desarrollo de la polifonía, entendida ésta en sentido amplio como la música «en que las distintas voces no transcurren exclusivamente en consonancia de octava ni al unísono» (ivi, p. 97). Casi todas las músicas desde la Antigüedad conocen el unísono de instrumentos y voces, así como el acompañamiento de voces en octavas mediante la utilización de voces masculinas, femeninas e infantiles. No podemos saber con seguridad por qué la polifonía aparece en algunos lugares de la Tierra y no en otros. Algunas hipótesis que maneja Weber son:

los distintos *tempi* a que debiesen adaptarse los instrumentos entre sí y en relación con la voz cantante; el timbre de los instrumentos de viento frente a los de cuerda en el momento de sonar simultáneamente; el canto de una voz frente a otra; la

9. El término “pentatónico” se aplica a cualquier música, modo o escala basada en un sistema de cinco alturas diferentes dentro de la octava. La investigación etnomusicológica considera que el pentatonismo aparece en culturas de todo el mundo. Además, muchos compositores occidentales como Chopin, Debussy, Puccini, Ravel y Stravinsky cultivaron el pentatonismo con objeto de obtener un ambiente “exótico” en sus obras.

resonancia de algunos instrumentos, [...] las diferencias de tono de algunos instrumentos antiguos en el caso de dominio técnico imperfecto; la pulsación simultánea al afinar los instrumentos, etc. (ivi, pp. 121-2).

La notación musical permite una permanencia de las obras polifónicas y, como consecuencia, un progreso continuo y una influencia en las composiciones posteriores. Precisamente el hecho de que la polifonía estuviera fundamentada en el sistema racional de notación hizo que la racionalización armónica pudiera desarrollarse. Además, es el progreso de la polifonía como arte escrito lo que, según Weber, crea al compositor como tal (ivi, p. 130). Posteriormente, cuando el fundamento de las antiguas formas tonales típicas se abandona paulatinamente, «el virtuoso o el artista profesional educado con vistas a la ejecución elaborada se convierte en soporte de la evolución musical» (ivi, p. 133).

Cuando Weber aborda el estudio de los sistemas de escalas introduce los conceptos de racionalización intramusical y extramusical. La mayor libertad de la melodía confiere una mayor arbitrariedad en los sistemas musicales no racionalizados armónicamente. La división asimétrica de la octava y la no coincidencia de los círculos de quintas pueden ser compensadas por un movimiento más libre de la melodía. Sin embargo, la racionalización puede producirse de forma extramusical, como cuando dicha racionalización proviene de las características de los instrumentos (ivi, p. 137). La racionalización conduce al temperado de las distancias, al temperamento, gracias al cual se puede realizar la transposición de melodías a cualquier tonalidad sin tener que volver a afinar los instrumentos<sup>10</sup>.

La última sección del escrito de 1911 está dedicada a aspectos técnicos, económicos y sociales de los instrumentos y de los músicos como colectivo. A partir del final de la Edad Media los progresos técnicos en la construcción de instrumentos de cuerda se apoyan en la organización gremial de los instrumentistas. Poco a poco el intérprete musical se especializa y la música queda en manos de los expertos. La admisión de instrumentistas y cantantes en las orquestas de la corte permitió que la producción de instrumentos contase con una mayor base económica (ivi, p. 160).

Una de las tesis más rotundas de Weber es que la Iglesia jugó un papel muy importante en la racionalización de la música en Occidente, desde el punto de vista de la práctica musical y en la enseñanza de la

10. Para poder tocar en todas las tonalidades con instrumentos de tecla y de cuerda con trastes se hizo indispensable que se estableciese un temperamento determinado, esto es, una forma de afinación, que a lo largo del tiempo desembocó en el temperamento igual, que divide a la octava en 12 partes iguales.

misma. El propio desarrollo de la polifonía se da en paralelo con la evolución técnica del órgano y el perfeccionamiento del instrumento condiciona las grandes innovaciones en el marco de la polifonía (ivi, pp. 171-2). Las mejoras en la construcción de instrumentos son citadas al hilo de los músicos experimentales del siglo XVI y el clavicordio de pruebas en la famosa conferencia titulada *Wissenschaft als Beruf* (1919). Weber (1992, p. 70) realiza la valiente afirmación de que desde los músicos experimentales «el experimento pasó a la ciencia con Galileo y en la teoría con Bacon». Esta aseveración ilustra la conocida tesis de que una vez que se consumó el desencantamiento religioso en Occidente, «otras esferas de vida toman el relevo como instancias racionalizadoras, entre las cuales señaladamente la ciencia» (Rodríguez Morató, 2015, p. CLIII).

Weber también trata la evolución del clave hacia el fortepiano y hacia el piano moderno. Son interesantes las observaciones que se realizan al hilo de la evolución en el perfeccionamiento técnico del instrumento. Los constructores de pianos, inmersos en una competencia cada vez mayor, son capaces de satisfacer las exigencias de los compositores e intérpretes, que a la vez inspiran en los constructores determinadas innovaciones (Weber, 2004, trad. esp. p. 182). En el ámbito doméstico el piano toma la delantera respecto a otros instrumentos, en base a su versatilidad, la facilidad para acompañar la voz y otros instrumentos, la gran cantidad de literatura para el propio instrumento y la posibilidad de tocar obras sinfónicas en su reducción para piano<sup>11</sup>. Sin embargo, Weber nos recuerda que, como aspecto negativo, el temperamento asociado con el piano nos hizo perder cierta sensibilidad melódica que sí hubo en otras épocas y que se conserva en otras culturas, reforzando una sensibilidad más armónica (ivi, p. 184). Este aparente paradójico resultado del temperamento es un ejemplo de la conocida opinión de Weber de que todo proceso de racionalización conduce irremediamente a la irracionalidad (Rodríguez Morató, 2015, p. CLVI). Al fin y al cabo, el escrito de Weber pertenece a una época en la que los intelectuales se daban cuenta de que las cosas podrían haber sido de otra manera y que los logros culturales de Occidente contienen determinadas disfunciones (de la Fuente, 2011, p. 58).

11. Las familias de la burguesía europea tenían siempre un piano en casa con el que, además de tocar obras a solo y de música de cámara, podían conocer el repertorio sinfónico mediante las reducciones al piano. Esto se convirtió a mediados del XIX en un género por sí mismo. Por ejemplo, las reducciones de Liszt de las sinfonías de Beethoven.

## 5. Conclusiones

Aunque los estudiosos posteriores, entre ellos Max Weber, no prestaron prácticamente atención al texto de Simmel, su importancia para el enfoque de una sociología de la música se pone de manifiesto en la medida en que se trata la música como un aspecto de las relaciones sociales mediante la cual los individuos se comunican entre sí, que a la vez mantiene y estructura dichas relaciones (Etzkorn, 1964, p. 102). El texto de Max Weber sí estimuló investigaciones posteriores y es valioso porque nos presenta a un gran teorizador en el debate sobre los componentes sociales de la música<sup>12</sup>. El propio Adorno (2009, p. 421) considera que «la sociología de la música plenamente desarrollada debería orientarse más bien según las estructuras de la sociedad, impresas en la música y en aquello que el entendimiento general considera la vida musical». Adorno tiene a Weber en mente en la medida en que ambos cuentan con un modelo recíproco en el cual la sociedad influye en la música y la música influye en la sociedad (Turley, 2001, p. 636).

A lo largo de las páginas precedentes se ha podido comprobar cómo, a partir de los conceptos que se presentan en los títulos de los textos estudiados, esto es, psicológico, etnológico, racional y sociológico, se puede construir un relato sobre la investigación musical del cambio de siglo, donde se sentaron las bases para las disciplinas tan establecidas hoy en día como son la psicología de la música, sociología de la música y etnomusicología, denominación esta última que tomaría la musicología comparada a partir de 1950.

Sin embargo, desde el punto de vista de otros enfoques, como por ejemplo el fenomenológico, los análisis de la sociología de la música weberianos se asentarían sobre unos presupuestos que no son problematizados. Un autor como Alfred Schutz, que dedicó su principal esfuerzo a fundamentar la sociología de Max Weber en la fenomenología de Edmund Husserl, considera que la investigación de las interacciones sociales entre los participantes en el proceso musical debe ser un prerrequisito para cualquier estudio en el campo de la sociología de la música (Schutz, 1951, p. 159). Si bien la inclusión de variables económicas, sociales, espaciales, culturales, incluso climáticas en su análisis convierten el texto en crucial para el análisis social (Turley, 2001, p. 649), Weber desatiende la dimensión simbólica de la música, como muy bien ha observado Rodríguez Morató (2015, p. CLIX), que sí es fundamental en el acercamiento fenomenológico. Como dijo Husserl en su famosa carta

12. Feher (1987, p. 147) considera que el escrito musical de Weber sirvió como catalizador de la formulación de las filosofías de la música de Adorno y de Ernst Bloch.

a Levy-Bruhl, las ciencias no tienen la última palabra. Sin embargo, la fenomenología no se opone al carácter científico de las ciencias naturales o sociales, sino que pretende poner de manifiesto que las ciencias, sean la psicología, la sociología o la propia musicología presuponen un ámbito de estudio sin cuestionarlo y cuyo alcance los desborda<sup>13</sup>.

### Bibliografía

- ADORNO T. W. (2009), *Disonancias/Introducción a la sociología de la música* [1963/1962], traducción de G. Menéndez Torrellas, en *Obra Completa*, vol. XIV, Akal, Madrid.
- BLAUKOPF K. (1970), *Tonsysteme und ihre gesellschaftliche Geltung in Max Webers Musiksoziologie*, en “International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 1.2, pp. 159-66.
- CLARKE E. (2011), *Psychology of Music*, en K. Grazyc (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London-New York, pp. 603-13.
- DARWIN C. (2004), *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* [1871], traducción de J. Aguirre, edaf, Madrid.
- ELLIS A. J. (1885), *On the Musical Scales of Various Nations*, en “Journal of the Society of Arts”, 33, No. 1688, pp. 485-527.
- ETZKORN K. P. (1964), *Georg Simmel and the Sociology of Music*, en “Social Forces”, XLIII.1, pp. 101-7.
- ID. (1973), *Introduction*, en Id. (ed.), *Music and Society: The Later Writings of Paul Honigsheim*, John Wiley & Sons, New York, pp. 1-40.
- FEHER F. (1987), *Weber and the Rationalization of Music*, en “The International Journal of Politics, Culture and Society”, 1.2, pp. 147-62.
- FREUND J. (1986), *Sociología de Max Weber* [1966], traducción de A. Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona (1ª ed. 1967).
- FUBINI E. (1988), *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* [1976], versión castellana, revisión, prólogo y notas de C. G. Pérez de Aranda, Alianza Editorial, Madrid.
- FUENTE E. DE LA (2011), *Music in Max Weber's Sociology of Modernity*, en Id., *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*, Routledge, London-New York, pp. 53-66.
- HELMHOLTZ H. VON (1879), *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* [1878], discurso pronunciado en la celebración de la Fundación de la Universidad Friedrich-Wilhelm de Berlín el 3 de agosto de 1878, August Hirschwald, Berlin (<https://archive.org/details/diethatsacheninoohelmgoog/page/n8>, consultado agosto 2022).
- ID. (1983), *Die Lehre von den Tonempfindungen: Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York (ed. or. Heidelberg 1863).

13. Cfr. San Martín (1999) para el desarrollo de una teoría de la cultura de orientación fenomenológica donde se desarrolla en profundidad lo apuntado en este último párrafo.

- KÖHNKE K. C. (1990), *Four concepts of social science at Berlin University: Dilthey, Lazarus, Schmolter and Simmel*, en M. Kaern et al. (eds.), *Georg Simmel and Contemporary Sociology*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, pp. 99-107.
- ID. (1996), *Der junge Simmel-in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- LÓPEZ VILLALBA J. (2014), *La estética musical en Jean-Jacques Rousseau*, en “Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, 21, pp. 57-84.
- MARTINELLI R. (2012), *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2014), *Melting Musics, Fusing Sounds: Stumpf, Hornbostel, and Comparative Musicology in Berlin*, en R. Bod et al. (eds.), *The Making of the Humanities*, vol. III: *The Modern Humanities*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 391-401.
- MÖLLENDORF W. (1917), *Musik mit Vierteltönen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium*, F. E. C. Leuckart, Leipzig.
- MOOS P. (1975), *Die Philosophie der Musik: von Kant bis Eduard von Hartmann*, Georg Olms Verlag, Hildesheim (ed. or. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1922).
- POLO PUJADAS M. (2011), *Filosofía de la música del futuro: Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- REHDING A. (2000), *The Quest for the Origins of Music in Germany circa 1900*, en “Journal of the American Society”, LIII.2, pp. 345-85.
- RODRÍGUEZ MORATÓ A. (2015), *Max Weber y la sociología de la música*, en M. Weber, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música (1911)*, presentación de J. Noya; estudio y edición musicológica de E. Queipo de Llano; estudio sociológico de A. Rodríguez Morató; traducción y revisión de J. Noya y M. Salmerón, Tecnos, Madrid, pp. XCVIII-CLXIX.
- SAN MARTÍN J. (1999), *Teoría de la cultura*, Síntesis, Madrid.
- SCHLUCHTER W. (1989), *Rationalism, Religion, and Domination: A Weberian Perspective*, traducción de N. Salomon, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- SCHUTZ A. (1951), *Making Music Together: A Study in Social Relationship*, en “Social Research”, XVIII.1, pp. 76-97, posteriormente en Id. (1964), *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Editado e introducido por A. Brodersen, Nijhoff, Den Haag, pp. 159-78.
- SIMMEL G. (1882), *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* [1881], en “Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft”, editado por M. Lazarus y H. Steinthal, Tomo XIII, cuaderno III, Ferd, Dümmler/Harrwitz & Gossmann, pp. 261-305 (trad. esp. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, edición y presentación de E. Vernik, traducción de C. Abdo, Editorial Gorla, Buenos Aires 2003) ([https://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001661149/1/LOG\\_0003/](https://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001661149/1/LOG_0003/), consultado agosto 2022).
- ID. (2002), *Intuición de la vida: cuatro capítulos de metafísica* [1918], edición e introducción de E. Vernik, Altamira, Buenos Aires.
- TRIPPETT D. (2012), *Carl Stumpf: A Reluctant Revolutionary*, en C. Stumpf, *The Origins of Music*, edición y traducción de D. Trippett, Oxford University Press, Oxford, pp. 17-29.

- TURLEY A. C. (2001), *Max Weber and the Sociology of Music*, en “Sociological Forum”, XVI.4, pp. 633-53.
- VERNIK E. (2003), *Presentación*, en G. Simmel, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, pp. 5-17.
- WEBER MAR. (1995), *Max Weber: una biografía* [1926], traducción de J. Benet y J. Navarro, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia.
- WEBER MAX (1979), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* [1904-05], Ediciones Península, Barcelona (5ª ed.).
- ID. (1992), *La ciencia como profesión. La política como profesión* [1919], edición y traducción de J. Abellán, Espasa Calpe, Madrid.
- ID. (2004), *Zur Musiksoziologie: Nachlass 1921*, edición de C. Braun y L. Finscher, en *Max Weber Gesamtausgabe 1/14*, J. C. B. Mohr-Paul Siebeck, Tübingen (trad. esp. M. Weber, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* [1911], presentación de J. Noya; estudio y edición musicológica de E. Queipo de Llano; estudio sociológico de A. Rodríguez Morató; traducción y revisión de J. Noya y M. Salmerón, Tecnos, Madrid 2015).
- WELLEK A., FREUDENBERGER B. (1988), *Stumpf, (Friedrich) Carl*, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, vol. XVIII, pp. 307-8 (6ª reimpresión de la edición de 1980).



# Il respiro atemporale della musica in Jeanne Hersch e Simone Weil

di *Stefania Tarantino\**

## *Abstract*

This essay offers a broad overview of the reflections developed by Jeanne Hersch and Simone Weil about the relationship between music and time. The originality of their perspective consists in the importance they assign to the circular motion of time. Both are convinced that the contemplation of time is the very key to the life of men as a lived feeling, to be understood not only as a pure aesthetic code, but as a political and educational code which involves the affective dimension. Music introduces us to the proper dimension of a non-objectifiable experience that springs from the very depths of consciousness. Indeed, the laws governing consciousness are irreducible and irrepressible, and true freedom means obedience, a new creation from the datum of perception. In creative and receptive activities, the possibility of infinity that we have within us is always conditioned by the necessity of finite time. This essay ends with the analysis of a few evocative pages by Simone Weil suggesting that the sea and music share the same timeless breath of time.

*Keywords:* Music, Simone Weil, Jeanne Hersch, Time, Active receptivity.

La musica pensa. Pensa anche sé stessa. Ed è plasmata dalla stessa sostanza del nostro pensiero. Anzi, quest'ultimo – quando fosse pensabile! – implicherà necessariamente il ricorso al modello musicale. Si tratta di una sorta di consustanzialità, di una reciproca, simmetrica, attrazione gravitazionale tra entità diverse, mai davvero separabili, anche se comunque interagenti.

Terni (2011)

\* Università degli Studi di Salerno; [starantino@unisa.it](mailto:starantino@unisa.it).

## 1. Moto circolare e moto lineare del tempo

Jeanne Hersch e Simone Weil condividono un'attenzione profonda per la musica. In Jeanne Hersch essa rappresenta un presente eterno, qualcosa che passa e non passa, una miniatura d'eternità; in Simone Weil, è esperienza estatica, spazio chiuso in un mare aperto, ove la successione delle note rende sensibile la circolarità del tempo. Per entrambe, la musica è respiro di un pensiero in azione, gemma d'eternità incastonata nel divenire. L'intreccio tra musica e tempo rinvia al passaggio dall'infinito al finito, al perfettamente compiuto di ciò che, a partire da un inizio e da una fine, produce un tipo di movimento che incrocia il moto lineare e il moto circolare del tempo. La musica ha un'importanza cruciale nelle loro riflessioni perché porta a una trasformazione del pensiero, in cui la percezione dello scorrere del tempo si sottrae alla relazione causale e cambia di segno: non è più solo esperienza del tempo lineare che, nella scansione del prima, del presente e del dopo, si dirige verso una meta finale, ma è anche tempo ciclico, un andare e un venire, che ha il sapore dell'eternità.

Per Simone Weil, «la contemplazione del tempo è la chiave della vita umana. È il mistero irriducibile sul quale nessuna scienza fa presa. L'umiltà è inevitabile quando si sa di non essere sicuri di sé per l'avvenire. Si raggiunge la stabilità soltanto abbandonando l'io che è soggetto al tempo e modificabile. Due cose irriducibili ad ogni razionalismo: il tempo e la bellezza. È da qui che occorre partire» (Weil, 1993, p. 65).

Un punto di partenza che dà avvio anche al pensiero di Jeanne Hersch, quando scrive che l'opposizione tra ciò che è permanente e ciò che è soggetto al cambiamento caratterizza dall'interno la nostra umanità e dà vita a «quel presente decisivo che struttura il tempo di un essere libero» (Hersch, 2009, p. 66). Un'opposizione necessaria alla costituzione del nostro essere, che non può essere annullata, pena la perdita del carattere peculiare che assume l'umanità in noi. Ecco perché è essenziale riflettere sul nostro modo di relazionarci al tempo, su ciò che passa e ciò che resta nella nostra vita: è soltanto facendo i conti con il *tempo vissuto* che è possibile cogliere l'elemento atemporale che giace nel cuore stesso della nostra esistenza.

## 2. Il sentimento *vissuto* del tempo

Sin dal primo lavoro, dedicato alla filosofia di Henri Bergson<sup>1</sup>, si evince il profondo interesse di Jeanne Hersch per la questione dei tempi che

1. Nel 1931, appena ventunenne, Jeanne Hersch scrisse la sua tesi di laurea sulla filosofia di Henri Bergson, con cui successivamente ebbe la possibilità di discutere e confrontarsi (cfr. Hersch, 2001).

s'intersecano nella vita. Riflette sulla loro irriducibilità, sul loro essere inesorabilmente legati alla condizione umana che si trova a vivere oscillante tra determinismo temporale e presente atemporale. In questo incrocio, la paradossalità dell'esistenza consiste nel vivere, congiuntamente, in un tempo pensabile e misurabile e in un altro essenzialmente impensabile e metafisico. Due dimensioni che normalmente si escludono, ma sono indispensabili per l'esercizio pieno della libertà umana. La musica le intreccia *incarnando* la contraddizione. Il tempo della musica, infatti, «attualizza e riconcilia le contraddizioni inconciliabili del tempo vissuto» (ivi, p. 71) facendoci entrare in questo «impensabile presente eterno» (Hersch, 2000, p. 69) che offre una nuova realtà alla nostra esperienza percettiva e alla nostra affettività.

Partendo dall'evidenza che solo nel tempo contingente dell'*ora* ci è dato agire, prendere una decisione e trasformare le cose, Jeanne Hersch indaga quel «presente decisivo che struttura il tempo di un essere libero» (Hersch, 2009, p. 66) e fa di una durata finita qualcosa d'infinito. Non si tratta di un'eternità atemporale, che annulli il divenire, non dell'immobilità di ciò che è in assoluto fuori del tempo e non ha storia, come quel che ritroviamo nelle figure geometriche, nell'uno parmenideo, nella narrazione della storia cristiana ed ebraica, che racconta eventi impensabili dal punto di vista umano (ivi, p. 68). Il tempo dell'opera musicale è sentimento *vissuto* del tempo, sta sempre dentro un presente storico, che «si caratterizza per la *presenza* del mondo a un soggetto, al quale permette di compiere un'azione nel mondo» (ivi, p. 123). Antigone ne è la figura esemplare perché, seppur nel mondo di Creonte, con la sua azione apre un varco all'eternità<sup>2</sup>. Per Jeanne Hersch si tratta, dunque, di non mancare il presente, di avere una “presa” sul reale; essere presenti, tutti interi, nell'ora dell'azione. L'importanza della musica sta nel fatto che si genera nel cuore del tempo vissuto e riguarda un *fare* che, a partire dalla lacerazione insita nella condizione umana, «taglia il tempo ordinario, lo squarcia, l'attraversa, lo supera, *senza* tuttavia *annullarlo*» (ivi, p. 98).

È il *quer zur Zeit* jaspersiano: il carattere essenziale della storicità dell'essere umano che, solo nell'assumere la necessità di ciò che è ed esiste, ha la possibilità d'inventare, di prendere una decisione incondizionata e vivere in pienezza la libertà. Tutta la filosofia di Jeanne Hersch è

2. Così scrive Jeanne Hersch: «A questo livello, nello stesso senso, la libertà più libera, che sfugge nella maniera più assoluta alla costrizione esterna, è quella che coincide con la necessità – non potrebbe essere diversamente – o con l'obbedienza alla legge che essa ricrea. È la libertà inflessibile di Antigone, che rifiuta di sottomettersi all'ordine del re Creonte, nonostante la minaccia di morte, per “obbedire alle leggi non scritte degli dei”» (Hersch, 2009, p. 82).

saldamente ancorata al pensiero di Karl Jaspers, da cui discendono molte delle sue intuizioni, opportunamente rielaborate a partire dalle domande fondamentali. Per ciò che riguarda la riflessione sul tempo, è innegabile il legame con la riflessione jaspersiana sulla storicità. Come scrive Giuseppe Cantillo, infatti, per Jaspers

la libertà esistenziale non è né assoluta, né infinita, ma è reale, concreta, proprio perché è consapevole del limite, del dato a partire da cui si attua, collaudando nella situazione le possibilità reali che vi sono comprese. Grazie alla coscienza della storicità l'esistenza rifugge da ogni utopia e da ogni norma posta fuori del tempo e considerata valida in modo assoluto. In questo senso la storicità è unità di tempo ed eterno. Essa si attua nella *pienezza dell'istante presente* che è il tempo dell'esistenza (Cantillo, 2002, p. 78)<sup>3</sup>.

La pienezza dell'istante presente incarnata dalla musica è esattamente questa unità, questa peculiare durata, che è *cifra* di una contraddizione vitale, feconda per l'*agire*, per quel *fare* umano in cui l'eternità non annulla il divenire, la molteplicità non è il contrario dell'Uno, l'assenza non si dissolve nel nulla ma si reitera in una presenza che simbolicamente iscrive l'infinito nel finito (Hersch, 2009, p. 68). Per renderci partecipi di questa unità offerta dalla musica, Jeanne Hersch ci invita a entrare con lei in una sala dove sta per iniziare un concerto:

Abbiamo atteso a lungo questo concerto. Adesso siamo nella sala, sono gli ultimi istanti, i musicisti accordano gli strumenti, e penso ancora al lavoro che ho dovuto interrompere per essere lì, mi preparo a riprenderlo tra poco. Poi il silenzio. La bacchetta del direttore d'orchestra si solleva. La prima nota scivola come un'increspatura sull'acqua o sul fondo dell'anima. Il tempo è scomparso. È appena sorto un altro tempo, completamente diverso (cfr. ivi, p. 75).

Un'immagine simile si ritrova in una lettera che Simone Weil scrive a Joë Bousquet quando gli dice che per accettare tutto ciò che esiste bisogna amare l'impossibile insito nella creazione. Solo al fondo della sofferenza, infatti, è possibile squarciare il velo della nuda bellezza del mondo e solo allora l'eterno irrompe nel tempo, come nell'attimo d'attesa che precede l'inizio di un concerto<sup>4</sup>. Dal momento in cui il concerto ha inizio, abbia-

3. Subito dopo questa riflessione sulla storicità come unità di tempo e di eternità, Cantillo cita questo passo di Karl Jaspers: «Esistere significa approfondire l'*istante*, significa realizzare la *pienezza* temporale del presente che, pur implicando il passato e il futuro, non si risolve né nell'uno, né nell'altro» (Jaspers, 1996, p. 598).

4. Così scrive: «È per questo che la morte mi incute timore, come quando a un concerto mi accorgo che un grande violinista è in procinto di dare il primo colpo d'archetto nel momento in cui non sono ancora perfettamente pronta ad ascoltare. È una gioia così grande che non deve arrivare prima del tempo». Nella nota dei curatori del volume si fa ri-

mo la percezione di un tempo altro che rompe la continuità di quello ordinario, scandito dalla successione delle ore del giorno. Riflettendo sulla differenza tra necessità meccanica e necessità musicale a partire dalle considerazioni di Kant sulla bellezza come accordo tra l'immaginazione e l'intelletto, una giovanissima Simone Weil scrive:

La necessità meccanica è sempre ipotetica; il suo vero nome è possibilità. L'opera d'arte, al contrario, comincia realmente; quando un artista si mette al piano, l'istante che precede la prima nota prepara questa nota, è vero, nella misura in cui il pianista non può suonare senza il piano e senza mani; ma non contiene in germe la prima nota. Al contrario, la prima nota contiene in germe la seconda. E tuttavia questa seconda nota non può essere prevista. Ma, una volta suonata, nessuno ha l'idea che avrebbe potuto essere un'altra (Weil, 1999a, pp. 116-7, n. 9).

La sospensione del tempo offerta dalla musica libera dalla morsa della vita attiva, rompe la condizione del presente abituale per restituirci all'ascolto interiore, quello che ci fa partecipi, seppure solo per un istante, di uno spazio infinito, che rende conto della nostra "smisurata" misura interiore. È lì che ritroviamo la memoria di ciò che ci appartiene nella distanza, di ciò che sappiamo essere nostro nella separazione e nell'assenza: quella pienezza perduta che sta nel cuore del tempo e ci è inaccessibile. La musica, per Jeanne Hersch, è il simbolo stesso dell'esilio, dell'impossibilità di avere un luogo proprio<sup>5</sup>; è apertura di uno spazio immaginario, ma realmente vissuto nel fluire atemporale del tempo della musica, in cui successione e simultaneità, continuità e discontinuità, svolgimento e avvolgimento, libertà e necessità si accordano e non sono che una sola e identica realtà.

### 3. Tra libertà e necessità

È soprattutto a partire dal nesso di libertà e necessità, riunite in modo esemplare dalla musica, che il pensiero di Jeanne Hersch sembra ispirarsi a quello di Simone Weil. Attraverso di lei, approfondisce il ruolo della musica come chiave di volta per comprendere la posta in gioco della libertà. Cerca di chiarire il significato dell'espressione "accogliere la musica con la nostra libertà", dal momento che la «vera libertà è molto simile a quella che la musica crea o accoglie» (Hersch, 2009, pp. 81-2). Nel fare questo, ci chiede anzitutto di non confondere l'esercizio

ferimento a quella frazione infinitesimale di tempo, quasi impercettibile, che apre alla piena concentrazione dell'ascolto musicale, in analogia con l'attimo in cui la coscienza avverte il sopraggiungere della morte (Weil, 2015, p. 87).

5. Mi permetto qui di rinviare al mio: *La libertà in formazione. Studio su Jeanne Hersch e Maria Zambrano* (Tarantino, 2008, pp. 153-8).

della libertà con l'affermazione di un capriccio arbitrario e ci invita a non associare la musica a un mero momento di svago e d'irresponsabilità. Si tratta invece di associarla al nutrimento fondamentale della nostra vita spirituale, alla trama temporale della nostra soggettività, che si costituisce nel punto d'intersezione tra libertà e necessità. A tal proposito si appoggia alle riflessioni svolte, nel 1961 (Ansermet, 1995), dal direttore d'orchestra Ernest Ansermet che non solo, come vedremo più avanti, incontra il pensiero weiliano, ma si immette anche nella traiettoria tracciata dal pensiero fenomenologico di Husserl che intende la percezione come attività *preriflessiva*<sup>6</sup>. Sostiene e scrive che ciò che fa la libertà del compositore e dell'ascoltatore è la sottomissione alle leggi tonali della musica. È proprio partendo da questo assunto che definisce falsa e irrazionale la dodecafonia di Schönberg, dal momento che la dissonanza che produce viola la strutturazione della coscienza umana da cui provengono le regole della composizione musicale. Lo "sradicamento" dalla struttura tonale, che affonda nel tempo psichico della coscienza e nella cadenza respiratoria, comporta la perdita di quel vissuto interiore e universale che costituisce il sostrato affettivo da cui la musica si origina.

Il *fare* della musica un prodotto della nostra teorizzazione, in cui *tutto* è *permesso*, equivale a una perdita di realtà, e quindi di senso. E questo perché il *corpo* della musica è in primo luogo affettività che precede qualsiasi teorizzazione. Tutto il discorso di Ansermet è teso a farci comprendere che la musica non è mera espressione di sentimenti, ma un movimento in cui «un sentimento in atto comunica con un sentimento in atto» (ivi, p. III; cfr. Hersch, 2009, p. 103), in quanto l'esistenza umana è sempre immersa in un ambiente percettivo segnato dalla messa in atto di una *libertà necessaria*. Il movimento del pensiero e quello musicale sono prima *sentiti*, poi *pensati*. La specificità del linguaggio musicale – che è linguaggio del cuore – è di essere vincolato innanzitutto alla sfera affettiva e svincolato da un'espressività che abbia il compito di *dire* o *esprimere* qualcosa. Il senso musicale di un'opera, scrive Jeanne Hersch, «nasce dal dispiegarsi di una forma, attraverso il tempo, insieme successivo e simultaneo, che essa stes-

6. «Già da come affrontiamo il fenomeno sonoro il lettore si renderà conto della necessità – in cui si trovava il fenomenologo – di *liberarsi del punto di vista scientifico*, non perché esso non sia utile, al contrario, ma perché gli è insufficiente. [...] Il fenomenologo cerca di riconoscere nelle *qualifiche* che portano le cose ai suoi occhi ciò che vi è di se stesso in quanto uomo e, nella coscienza che egli ne ha, ciò che gli viene dalle cose; abbandona così l'ideale della *conoscenza* assoluta ma unilaterale che pervade l'uomo di scienza ed il filosofo per obbedire alla necessità di *capire*, dove il solo mezzo per capire è quello di cogliere dei *rapporti*, e nel caso particolare di cogliere il rapporto tra un determinante e un determinato, giacché il fenomeno dell'uno diventa chiaro grazie al fenomeno dell'altro, e l'altro fenomeno grazie a quello del primo» (Ansermet, 1995, p. 12).

sa genera» (ivi, p. 84). È la forma irriducibile della nostra libertà ciò che emerge nella musica.

Definendo la libertà come «obbedienza assoluta a regole create» o «ricreate nella loro messa in opera» (ivi, p. 82), Jeanne Hersch fa dunque riferimento a quella originaria condizione di senso già da sempre data che, nell'obbedienza senza costrizione, si rivela *cifra* di un'invenzione libera e necessaria allo stesso tempo. Ciò che qui è in gioco non è il libero arbitrio, ma l'intimo intreccio tra il fare e il patire. Si tratta di un pensiero che troviamo anche in Simone Weil, quando scrive che la libertà è obbedienza, aderenza alla legge, alla regola (Weil, 1982, p. 112). Anche per lei la pretesa di svincolarsi dalla necessità per il dispiegamento di una libertà illimitata è qualcosa di assolutamente illusorio che condanna a un altro tipo di schiavitù<sup>7</sup>. Solo apparentemente, infatti, l'essere umano pensa di dominare le forze che lo sovrastano. In realtà, quando smarrisce completamente la nozione di necessità, è da queste forze che si trova dominato. Le leggi che stanno a fondamento della nostra coscienza sono irriducibili e ineliminabili; la *vera* libertà, quindi, non è altro che consentire a esse, per *ricrearle* attraverso un lavoro metodico. Con Bacone, Simone Weil sa che si comanda alla natura solo obbedendole, ma sa anche che solo una libertà *concepita* come limite genera una libertà diversa dal puro e semplice arbitrio. La libertà non equivale a fare ciò che si vuole, nell'assenza assoluta di limiti, non è questione di scelta, di volontà: è un non poter fare altrimenti da ciò che si fa. Essa, dunque, è strettamente intrecciata al limite (*Grenze*), è riconoscimento di quella realtà oggettiva in cui siamo immersi e che ci rende partecipi di qualcosa che ci sovrasta e si mostra persino nell'invenzione umana, intesa come scoperta di ciò che è già contenuto nella realtà. Una tale consapevolezza, il sapere che l'infinito si dà sempre all'interno del finito, che «il corpo umano è immerso nel mondo come un'onda nell'oceano» (Weil, 1999a, p. 149), impone la rinuncia all'illusoria pretesa di essere al centro del mondo, a quell'antropocentrismo che ha segnato disastrosamente il rapporto con esso e con gli altri viventi. Tale rinuncia, oggi più che mai necessaria, non costituisce una "condanna", una perdita, ma, al contrario, rappresenta l'assunzione della consapevolezza profonda del fatto che siamo una piccola parte del tutto che ci avvolge. La sola possibilità per aprirci a una nuova forma di coscienza che, a partire

7. «Legge nuova: Comandare alla natura obbedendole. Faust: Stünd'ich, Natur, vor dir ein Mann allein, Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein! ["Potessi, o Natura, starti innanzi come uomo e null'altro, / allora varrebbe la pena di essere un uomo!" (Goethe, *Faust*, parte II, atto V)]. Proudhon, Verhaeren... *sfuggire* alla necessità? come i bambini? ma ci si perderebbe questa vita preziosa – e ciò si paga con una schiavitù di altro tipo – innanzitutto di fronte alle passioni – poi di fronte alla potenza collettiva della società» (Weil, 1982, p. 132).

dall'accettazione del limite, intensifica l'esperienza della libertà, mostrandoci fino in fondo l'esigenza delle sue condizioni. L'esercizio della libertà, l'autonomia della decisione, sta sempre dentro la presa di coscienza di una necessità ineludibile, alla quale si tratta di dare forma e senso.

#### 4. La ricettività attiva

Anche per Jeanne Hersch, fedele in questo agli insegnamenti del maestro Karl Jaspers, che a sua volta aveva scelto il pensiero di Kant come pietra miliare del suo stesso filosofare<sup>8</sup>, l'attività creatrice, benché mossa da un desiderio d'infinito, ha sempre a che fare con il finito. Imporre una forma a una materia data significa anzitutto *acconsentire*, accogliere le contraddizioni poste dalle regole che articolano la nostra esistenza per renderle interamente presenti a noi stessi e al mondo (Hersch, 2006, p. 80). Si tratta davvero di imparare a ripensare la libertà alla luce dell'esperienza del limite. Da questo punto di vista, l'educazione alla musica, sia da parte di chi la produce, sia da parte di chi l'ascolta, è essenziale alla trasformazione del nostro sguardo e del nostro modo di essere. Ma con una differenza. Nell'indagare il modo d'essere dell'esecutore e dell'ascoltatore, Jeanne Hersch segnala che tra i due corre una differenza essenziale, poiché l'uno *fa* e l'altro *accoglie*. Attività creatrice e ricettiva sono mosse da due forme diverse di sentire, che si incrociano senza incontrarsi, come accade in un passo di danza. Con questa immagine Jeanne Hersch pone in luce i risvolti e gli effetti della natura dell'arte sull'uno e sull'altro. L'incontro mancato tra esecutore e ascoltatore non deve essere letto come un fallimento, ma come una diversa risonanza nei due. Se nella nostra cultura siamo portati a identificare l'attività con qualcosa che concerne interamente il fare dell'artista, mentre a chi ascolta attribuiamo di solito la passività, Jeanne Hersch smantella categoricamente questa idea, fino a ribaltarla. L'ascolto è, al pari della creazione, un'attività vera e propria, che è da lei definita "ricettività attiva" perché, nel momento in cui riceviamo, qualcosa accade in noi, si produce una trasformazione. È questa ricettività a essere sollecitata dalla musica: essa si trova strettamente legata alla libertà del soggetto che acconsente a essere *manipolato, attraversato* da un'alterità che lo porta ad aderire a una realtà più profonda, in cui il proprio respiro si accorda a un altro respiro (Hersch, 2009, p. 94). Nella musica, sperimentiamo l'azione della trascendenza attraverso cui è possibile accostarsi a ciò che alla condizione umana è impossibile: vale a dire «la possibilità di *desiderare e, al tempo stesso* di vivere, la *pienezza*, come se costituissero un'unità» (ivi, p.

8. Su questo aspetto mi permetto di rinviare al mio: *Chiaroscuri della ragione. Kant e le filosofe del Novecento* (Tarantino, 2018).

95). Si tratta dunque di un passaggio in quello “spazio immaginario” che non annulla le contraddizioni sempre presenti nella condizione umana, ma le *purifica* attraverso un’intensificazione della vita interiore: non fuga dalla realtà ma, al contrario, un’assenza vissuta nella presenza.

In un passaggio, Jeanne Hersch scrive che «al di là della gioia che essa ci dona, la musica è forse l’ultimo baluardo contro ogni asservimento definitivo» (ivi, p. 87). Un’affermazione cruciale, che fa capire la posta in gioco di quella «ricettività attiva» suscitata dall’ascolto musicale, che ha un *valore* politico ed educativo di primaria importanza. L’ascolto, quando è profondo, coinvolge tutti i sensi, produce una scossa dell’anima e avvia un processo di trasformazione, che non tocca immediatamente la sfera cognitiva, ma si inoltra in quel nucleo oscuro di forze che, dentro e fuori di noi, soffocano il senso dell’autentica libertà. L’importanza dell’educazione musicale – che è educazione al sentire – è quella di farci cambiare sguardo sulle cose. Essa «permette un approfondimento della nostra umanità» poiché ci mostra «che è possibile attraversare la nostra condizione, trascenderla senza uscirne, senza pretendere di sfuggirle o di diventare un angelo, restando nella temporalità atemporale della musica» (ivi, p. 102).

Il nucleo dell’insegnamento di entrambe le filosofe riguarda l’educazione alla “composizione su molteplici piani”, il fatto che ciò che è essenziale alla nostra vita non si comprende con la sola ragione e, prima del pensiero, è l’atto di presenza a noi stessi ciò che fa di noi quel che siamo. Se il cammino della storia della filosofia ci immette nella comprensione razionale di noi stessi e del mondo, con queste due pensatrici intraprendiamo un cammino che si avvale anche di componenti non esauribili nella razionalità disincarnata e in cui ne va in primo luogo della predisposizione all’attenzione intuitiva, per far entrare davvero il sapere nel corpo, un sapere che è nutrimento indispensabile a liberarsi dai falsi attaccamenti, dall’egoismo predatorio, dal senso di prestigio e di onnipotenza.

## 5. Per un’educazione al sentire

Tutto l’impegno pedagogico di Jeanne Hersch nei lunghi anni del suo insegnamento all’Università di Ginevra è stato speso in vista dell’approfondimento del gioco contraddittorio dell’esistenza che consente una via d’accesso alla libertà umana. Anche nel breve e intenso periodo di insegnamento di Simone Weil riscontriamo lo stesso impegno e lo stesso obiettivo. L’importanza del processo educativo è mirabilmente illustrata nello scambio epistolare che ebbe con alcune sue ex-allieve, negli appunti che queste ultime prendevano, negli schemi e nei piani preparatori alle lezioni (Weil, 2021). Ne cogliamo l’atmosfera da quella sua profonda fiducia in un sapere capace di coinvolgere tutta la personalità fino a tra-

sformarla. Educare, per lei, equivale a *innalzare* ai propri occhi ciò che prima non si vedeva, ciò cui non si prestava attenzione, non solo in sé, ma anche fuori di sé. Nella trasmissione del sapere, si tratta pur sempre di *un sentimento in atto che comunica con un altro sentimento in atto*: non è solo la trasmissione di un contenuto afferrabile dall'intelligenza, ma la percezione di una "vibrazione" che tocca le corde dell'anima. Allo stesso modo, quando si ascolta Bach o una melodia gregoriana – scrive Weil – tutte le facoltà dell'anima tacciono e si tendono per afferrare questa cosa perfettamente bella, ciascuna a suo modo. Tra queste, l'intelligenza, che non vi trova nulla da affermare o negare, ma se ne nutre (Weil, 1985, p. 176). Si tratta d'imparare a scrutare i molteplici significati che permeano la realtà e la rendono irriducibile alla "presa" umana. La musica, più di ogni altra disciplina, mostra e insegna l'arte della trasposizione, la possibilità di passare da un piano a un altro, di ritrovare il prezioso nesso tra segno e significato.

In un soggiorno in Svizzera, dove andò per sottoporsi a una cura per i suoi frequenti mal di testa, Simone Weil ebbe occasione di ascoltare molta musica in compagnia del suo amico Jean Posternak. Tra i suoi compositori preferiti troviamo Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven e il canto gregoriano (Weil, 1982, p. 56). Ciò che la colpisce, nella musica di Bach, è il rapporto tra il tema musicale e l'ossessione. Solo nella ripetizione "ossessiva", nella sua costrizione imperativa, la musica riesce a entrare davvero nel corpo. E questo vale anche per il sapere in generale. L'esercizio costante e monotono alla base di ogni virtuosismo fa sì che ciò che sembra innaturale, se non addirittura impossibile, divenga gesto spontaneo, frutto di una "fatica" che non abbrutisce, ma anzi è generatrice di gioia. Nelle *Lezioni di filosofia* cita Durkheim e Levy-Bruhl, i quali affermano che quando siamo virtuosi, sentiamo di obbedire a una forza superiore che ci trasporta su un piano infinito (Weil, 1999b, p. 195). Una monotonia che, proprio per questo, non è sentita come qualcosa di intollerabile. La ripresa insistente del tema, come accade ad esempio nei canti gregoriani, ha il compito di far entrare nel corpo e nell'anima quella pienezza indefinibile e inesprimibile da cui siamo esiliati.

## 6. La musica e il mare

Mentre solca i mari per raggiungere prima Casablanca, poi l'America, Simone Weil percepisce e riflette su quel movimento immobile delle onde del mare che racchiude l'unità contraddittoria del moto e della quiete. Nei *Cahiers* si susseguono incalzanti i riferimenti alla musica e al mare, al mistero che unisce il tutto e le parti, lo Stesso e l'Altro. Il mare e la musica vivono nella stessa trama atemporale del tempo, nell'immagine

mobile di un'eternità costituita dal divenire, secondo una ripetizione infinita, che assedia, cattura, scuote, trasforma la soggettività. La musica cattura questa immagine fluttuante e ce la restituisce, catturandoci a sua volta: un movimento, scrive Weil, che s'impadronisce di tutta l'anima e che non è altra cosa dall'immobilità. Come nello spettacolo di un'onda, il momento in cui essa comincia ad abbattersi è il punto stesso di condensazione della bellezza. Così pure nella musica (Weil, 2006, p. 407). Con Platone e con Christian Huygens<sup>9</sup>, Simone Weil pensa alle complesse relazioni di questa unità pulsante nella natura che, nonostante i progressi delle conoscenze e delle tecniche, permane impenetrabile all'intelligenza. Il mare, nella sua insondabilità, per lo straniamento che produce, fa sentire ciò che resta irriducibile alla presa della ragione umana che, in questo spazio, non è più centro né misura di tutte le cose ma un «dinamismo costante nella relazione tra necessità e libertà, tra potenza della natura e azione intelligente dell'uomo e, in termini più strettamente religiosi, tra luce della grazia e possibilità di perdizione» (Vito, 2020, p. 450).

Attraverso queste immagini vede, con maggiore acutezza, l'errore di prospettiva del soggettivismo moderno occidentale, che non ha saputo accettare l'eccedenza di questa necessità, libera e rigorosa a un tempo, che non corrisponde ad alcuna intenzionalità. Anche il corpo umano partecipa di questa ciclicità ritmica, rappresentata in primo luogo dall'alternanza del respiro, dall'andirivieni di dispendio e recupero dell'aria che, in oscillazione costante, vive di un suo equilibrio interno. Nella messa a fuoco di questa pienezza, che non sta in rapporto a noi, ma di cui ci sentiamo allo stesso tempo partecipi e separati, la musica, al pari del mare, rappresenta l'immagine più adeguata: metafora di questa composizione unitaria del molteplice e di questa eternità paradossale che si offre solo attraverso lo scorrere del tempo.

Nel mare l'oscillazione è bella.

Bach, musica oscillante.

Mare, composizione visibile su molteplici scale.

Ritmo, composizione su molteplici scale.

Oscillazioni e cicli.

Conformità non immaginabile. Pienezza, non in rapporto a noi.

(Weil, 1985, p. 87)

9. La lettura del *Timeo* di Platone la immette in una costellazione concettuale in cui tutto è mescolanza di variazione e invariante, di allontanamento e avvicinamento. Christiaan Huygens sviluppò la teoria ondulatoria della luce. Simone Weil ne parla in Ead. (1985, p. 99).

Nel corpo a corpo con il reale, musica e mare sono per Simone Weil il luogo da cui si irradia questa pienezza che accoglie e restituisce lo scintillio di una giustizia che, seppur all'interno di una necessità implacabile, lavora segretamente al riscatto di chi si inabissa<sup>10</sup>. È forse questo il tempo, tanto atteso, in cui il presente s'interseca con l'eterno, consentendoci di partecipare umilmente al respiro atemporale del mondo.

### Nota bibliografica

- ANSERMET E. (1995), *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, edizione riveduta da J.-C. Piguët, trad. it. di A. M. Ferrero, Campanotto, Pesian di Prato (UD).
- CANTILLO G. (2002), *Introduzione a Jaspers*, Laterza, Roma-Bari.
- HERSCH J. (2000), *La nascita di Eva: saggi e racconti*, trad. it. di F. Leoni, prefazione di J. Starobinski, Interlinea, Novara.
- EAD. (2001), *Le immagini nell'opera di Bergson*, in H. Bergson, *Lucrezio*, a cura di R. De Benedetti, Medusa, Milano, pp. 95-142.
- EAD. (2006), *Rischiare l'oscuro. Autoritratto a viva voce. Conversazioni con Gabrielle e Alfred Dufour*, trad. it. di L. Boella e F. De Vecchi, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- EAD. (2009), *Tempo e musica*, trad. it. di R. Guccinelli, con un saluto di C. Milosz, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- JASPERS K. (1996), *Filosofia*, a cura di U. Galimberti, UTET, Torino.
- SALA M. C. (2008), *Il promontorio dell'anima*, in S. Weil, *Attesa di Dio*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano, pp. XI-XXXVI.
- TARANTINO S. (2008), *La libertà in formazione. Studio su Jeanne Hersch e Maria Zambrano*, Mimesis, Milano.
- EAD. (2018), *Chiaroscuri della ragione. Kant e le filosofe del Novecento*, Guida, Napoli.
- TERNI P. (2011), *Il respiro della musica*, Bompiani, Milano.
- VITO M. A. (2020), *Il mare*, in "Studium", CXVI.3, pp. 450-2.
- WEIL S. (1982), *Quaderni*, vol. I, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (1985), *Quaderni*, vol. II, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (1993), *Quaderni*, vol. IV, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (1999a), *Primi scritti filosofici*, a cura di M. Azzolini, Marietti, Genova.

10. Nell'introduzione all'edizione italiana di *Attesa di Dio*, Maria Concetta Sala scrive: «La voragine marina assorbe navi e sventurati mortali, eppure quella distesa di corde vibranti continua a essere bella ai nostri occhi. [...] Grazie alla bellezza la necessità cieca diventa oggetto d'amore, ovvero, nel linguaggio della matematica dell'anima, quella necessità supportata dall'illimitato e dall'indeterminato sta a noi uomini e donne come un'opera d'arte sta al nostro sguardo. Tale visione, che coinvolge le facoltà naturali ed esige il discernimento soprannaturale, coglie l'inesprimibile che sottostà all'ordine del mondo: la concatenazione meccanica di cause ed effetti su cui il cosmo si fonda è totalmente indipendente dalla nostra volontà» (Sala, 2008, p. XXIV).

- EAD. (1999b), *Lezioni di filosofia*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano.
- EAD. (2006), *Quaderni*, vol. III, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (2008), *Attesa di Dio*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano.
- EAD. (2015), *L'amicizia pura*, a cura di D. Canciani e M. A. Vito, Castelveccchi, Roma.
- EAD. (2021), *Piccola cara... Lettere alle allieve*, a cura di M. C. Sala, Marietti, Bologna.



# Definizioni della musica tra filosofia e approcci storico-critici

di *Ferdinando Abbri\**

## *Abstract*

In its multifaced history, stretching back thousands of years, Western music has always attracted the attention of scholars, scientists and philosophers. Music has been considered a significant topic for philosophical theories and controversies. This paper seeks to confirm the cultural, social and political relevance of music in contemporary philosophical debates. The essay aims to shed light on the current state of a range of debates about Western music within analytic philosophy, with particular reference to the problem of the definition of music, ontological issues, and the question of emotions in – and through – music. In the second part, the essay briefly considers the origin of American critical musicology, focusing on Susan McClary. The new musicology is philosophically interesting because in it the continental approach to the philosophy of music plays a significant role. In the context of analytic philosophy, philosophers draw attention to conceptual problems related to music, while critical musicology uses continental philosophy to propose a new approach to the history of music.

*Keywords:* Analytic Aesthetics, Analytic Philosophy, Ontologies, Critical Musicology, Susan McClary.

Nella storia della cultura occidentale la musica è una presenza costante, ineludibile, che nel tempo ha mutato struttura, funzioni, definizioni, profilo e ha richiamato l'attenzione di diverse comunità di intellettuali, tra i quali i filosofi occupano una posizione non secondaria. Nelle variegata e intricate vicende storiche della musica si possono rintracciare almeno due caratteristiche essenziali: i mutevoli significati attribuiti al termine

\* Professore Emerito di Storia della filosofia, Università degli Studi di Siena; [ferdinando.abbri@unisi.it](mailto:ferdinando.abbri@unisi.it).

“musica” che, ad esempio, in epoca rinascimentale si riferiva allo stesso tempo a cosmologie, teorie, composizioni, pratiche magiche, esecuzioni di musiche per feste e cerimonie dinastiche e religiose; il ruolo giocato dalla musica come catalizzatore di un’ampia gamma di discussioni filosofiche e scientifiche. La musica si presenta come una creazione umana ideale e sintatticamente astratta ma è allo stesso tempo una forma sonora legata al corpo e coinvolgente per esseri viventi capaci di percezioni. Queste caratteristiche peculiari possono spiegare le ragioni dell’impegno messo dai filosofi nell’elaborare argomentazioni sulla natura della “musica”. Vorrei cominciare questo saggio col ricordare un episodio negativo che proprio a ragione della sua gravità è in grado di mostrare il rilievo culturale, sociale e politico della musica.

Agli inizi del 1948, pochi mesi prima della sua scomparsa, Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948), l’uomo di fiducia di Stalin in campo politico e culturale, impegnato da diversi anni nell’affermazione del cosiddetto realismo socialista nelle arti (letteratura, pittura, architettura, teatro, cinema), rivolse la sua attenzione alla musica, arte lasciata indietro ma che doveva uniformarsi al realismo. Nel 1946 Ždanov aveva preso parte anche alle polemiche filosofiche e ideologiche sulla *Istorija Zapadnoevropejskoj Filozofii* (“Storia della filosofia occidentale”; Aleksandrov, 1946, pp. 3-4) di Georgij Fëdorovič Aleksandrov (1908-1961), rea di idealismo antimaterialista, e nel 1948 al Teatro Bol’šoj aveva assistito con Stalin e altri membri del Soviet Supremo all’opera *Velikaja družba* (“Grande amicizia”) di Vano Il’ič Muradeli (1908-1970), duramente criticata da Stalin. Ždanov decise, quindi, di affrontare direttamente i compositori (Boterbloem, 2004, pp. 291-3; 317-9). Nel discorso conclusivo al congresso dei musicisti sovietici (Ždanov, 1950, pp. 47-71) egli formulò dure accuse di formalismo nei confronti dei maggiori compositori del tempo: Prokof’ev, Šostakovič, Chačaturjan, Mjaskovskij, Popov. Ždanov individuava due orientamenti nella musica sovietica: il realismo e il formalismo. Il primo si fondava sull’accettazione del ruolo della eredità classica, in particolare della scuola russa, aveva un contenuto organicamente legato al popolo e alla musica popolare. Classico era sinonimo dell’unione di un alto risultato tecnico con semplicità e intellegibilità. L’orientamento formalistico era invece estraneo all’arte sovietica, perché si fondava sul rifiuto dell’eredità classica, dell’idea di una matrice popolare della musica e i formalisti tendevano a sostituire una musica naturale, bella, con una musica falsa, volgare, spesso malata (ivi, p. 54).

Il discorso di Ždanov si svolgeva sul piano politico perché lo sviluppo di una musica nazionale sovietica era considerato primario, non in contrasto con l’internazionalismo socialista dato che questo cresce quando la cultura nazionale è sicura, ma anche sul piano estetico. La richiesta

delle autorità sovietiche ai compositori era quella di una musica *bella*; per Ždanov questo significava una musica naturale, nella quale la musica accademica veniva arricchita dalla musica popolare. A fronte della obiezione dei compositori di avanguardia che la loro musica sarebbe stata compresa in futuro Ždanov rispondeva che si trattava di un argomento spaventoso (*ibid.*).

L'intento di Ždanov era quello di una normalizzazione politica anche nel campo di un'arte così sfuggente come la musica, il concetto sovietico di formalismo si traduceva in una formula vuota ma adatta per criticare aspetti del modernismo: il paradosso è che i compositori sovietici dovevano sviluppare e difendere un'arte dalla penetrazione di elementi borghesi decadenti che in Occidente venivano considerati l'espressione di avanguardie musicali che non trovavano certo il consenso generale del pubblico o del potere. Il documento di Ždanov conferma che nella cultura europea la musica continuava a essere un oggetto scomodo ma allo stesso tempo dotato di una tale forza attrattiva che Ždanov si vide costretto a muoversi anche sul piano estetico, in maniera di sicuro non filosoficamente raffinata, senza far ricorso a categorie marxiste ma usando termini ambigui e mal definiti quali naturale, bella, popolare. Al fondo del suo discorso vi era la convinzione che innovazione non sempre coincideva con progresso.

Com'è noto, il realismo socialista continuò a imperare ben oltre la morte di Stalin per cui Tichon Nikolaevič Chrennikov (1913-2007), nominato nel 1948 da Ždanov, governò per molto tempo (1948-91) la musica ufficiale sovietica mentre compositori di qualità come Al'fred Garrievič Šnitke (1934-1998) o Sofija Asgatovna Gubajdulina (1931), aperti alle novità, potevano sopravvivere solo come compositori di musica da film.

Il caso di Ždanov e della musica sovietica, qui sommariamente ricordato, mi serviva per confermare che la creazione musicale nell'Occidente ha dato vita a un oggetto artistico complesso, capace di innumerevoli risultati, che nella sua idealità riesce a coinvolgere profondamente l'umano, pertanto è stato sottoposto al controllo da parte di poteri e di regimi dittatoriali e proprio a causa della sua natura ha attirato l'attenzione dei filosofi sin dall'Antichità classica.

Nella parte restante di questo saggio vorrei ricordare la fioritura della filosofia della musica e dell'estetica musicale nel contesto filosofico di lingua inglese di orientamento analitico e le novità che approcci storico-critici hanno introdotto nel modo tradizionale di scrivere la storia della musica. Il mio intento è descrittivo e informativo, non entrerò nelle pieghe delle argomentazioni, spesso assai complesse e sottili, che la filosofia analitica della musica mette da tempo in campo.

La distinzione tra filosofia analitica e filosofia continentale, nonostante le ambiguità concettuali che comporta, è diventata ormai di uso comune

e può essere di innegabile utilità per ricostruire le vicende della filosofia della musica nel quadro filosofico contemporaneo.

Nell'ambito culturale e filosofico del nostro paese le due espressioni di filosofia della musica e di estetica musicale rimandano a tradizioni ben precise che sono legate alla filosofia e alla musica tedesche – parzialmente anche a quelle francesi – o di area germanica. Le concezioni di Theodor W. Adorno, di Ernst Bloch e in misura minore quelle di György Lukács hanno costituito punti di riferimento irrinunciabili per la gran parte della riflessione filosofica intorno alla musica nella cultura italiana e in molte comunità filosofiche europee che vengono appunto designate con l'aggettivo di continentali.

La diffusione nel mondo di lingua inglese delle concezioni di Adorno è avvenuta con notevole ritardo rispetto all'Italia e, come vedremo, l'iniziativa è legata più ai musicologi che non ai filosofi di professione. Nel 2006 è stato tuttavia pubblicato negli Stati Uniti un volume di saggi, a cura di Jost Hermand e Gerhard Richter, dal titolo *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy* e l'indice di questo volume offre indicazioni illuminanti per una definizione degli argomenti principali che sono oggetto di una filosofia della musica focalizzata sul contesto germanico (Hermand, Richter, 2006, pp. v-vi). La lettura di questi saggi conferma che nel pensiero continentale il carattere centrale della riflessione intorno alla musica è di tipo speculativo, si pone quindi in contrapposizione all'inclinazione verso una modalità di analisi dettagliata di concetti e categorie in uso nei discorsi sulla musica che è tipica di un approccio analitico. È da segnalare che nel 2010 è apparsa negli Stati Uniti la traduzione inglese della *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung* (Sorgner, Fürbeth, 2010; ed. or. 2003), ossia una introduzione al canone filosofico tedesco contemporaneo che parte da Kant e approda a Adorno, e questa traduzione conferma l'interesse recente per la storia della filosofia tedesca della musica.

Nella *Introduction* dei due curatori a *Sound Figures of Modernity* il riferimento obbligato è la *Ästhetische Theorie* (1970) di Adorno, soprattutto in merito alla difficoltà di rimanere fedele al compito di una filosofia che deve interpretare l'arte in modo che questa possa parlare, dato che l'arte può dire ciò che dice senza dire, come indica Adorno stesso: «L'oggetto dell'estetica si determina come indeterminabile, negativo. Perciò l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che però può essere detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo» (Adorno, 1975, p. 123). Da questa constatazione emerge il dilemma di ogni analisi speculativa nell'ambito dell'estetica musicale. In *Sound Figures* non si ritrova un capitolo specifico su Adorno – vi è un contributo importante sulla filosofia della musica di Lukács (Hermand, Richter, 2006, pp. 244-

60) – ma il filosofo tedesco è il referente essenziale e la figura sullo sfondo nelle discussioni incentrate su altri autori.

In ambito anglofono si assiste dunque a una ripresa recente dell'interesse per un approccio tedesco, continentale alle questioni filosofiche legate alla musica ma ove si voglia considerare la produzione filosofica prevalente di lingua inglese gli approcci dominanti sono altri, sono connotatamente analitici.

Andrew Kania, professore di filosofia alla Trinity University a San Antonio in Texas, studioso di filosofia della musica, del film e della letteratura, ha pubblicato nel 2020 un volume dal titolo *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. Il volume fa parte della serie di “Routledge Contemporary Introductions to Philosophy” e nel *Preface* Kania chiarisce che «In questo libro, introduco i lettori allo stato attuale di una gamma di dibattiti nella filosofia analitica della musica occidentale» (Kania, 2020, p. xv), ed è una precisazione di non poco rilievo perché una introduzione alla filosofia della musica si identifica con un approccio analitico. Il volume affronta i temi principali della filosofia analitica della musica, l'ultimo capitolo è dedicato a *The Definition of Music*, ossia la definizione dell'oggetto della discussione filosofica non è posto all'inizio della trattazione ma ne costituisce la conclusione. In effetti si tratta di riflettere sui «philosophical puzzles that music raises» (“i rompicapo filosofici che la musica solleva”; ivi, p. 306), e Kania ci introduce in un universo filosofico che è assai lontano da quello continentale ma che nella sua specificità mette in campo trattazioni e argomentazioni di innegabile rilievo filosofico.

Nel 2003 Stephen Davies, una vera e propria autorità nel settore dell'estetica analitica, ha indicato che se medaglie fossero assegnate per la crescita dell'estetica negli ultimi trenta anni la filosofia della musica vincerebbe la medaglia d'oro. Nella *Introduzione* al suo *Themes in Philosophy of Music* Davies confessa di avere studiato filosofia al fine «di scrivere di musica. Le cose stanno semplicemente così» (Davies, 2003, p. 1), ricorda la sua formazione in musicologia ed etnomusicologia e di aver ricercato corsi di filosofia perché interessanti e rivelatori. Filosofi analitici della musica hanno una provenienza dalla musicologia e una formazione di tipo filosofico e nella filosofia hanno ritrovato discussioni che si sono dimostrate di rilievo in ambito musicale.

Una delle questioni più dibattute dai filosofi analitici è la questione dello *status* ontologico di una composizione musicale; nel 2003 Davies è arrivato alla conclusione che le *musical works* mostrano una varietà di ontologie e con riferimento alla fedeltà dell'esecuzione musicale ha proposto la distinzione ontologica, ossia relativa alle proprietà costitutive, tra opere *thick* (“spesse”) e opere *thin* (“sottili”). Si tratta di varietà ontologiche che

hanno anche una dimensione storica: un tempo e un contesto determinati indicano quanto *thick* può essere *a musical work* (ivi, p. 41).

In genere la filosofia analitica della musica è associata alla musica classica che è l'approccio prevalente ma non esclusivo perché ad esempio Theodore Gracyk, filosofo ed estetologo di Minnesota State University a Moorhead, ha pubblicato nel 1996 un volume dal titolo *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, nel quale affronta problemi filosofici in relazione alla musica rock. Tra i problemi considerati si ritrovano questioni di ordine ontologico, e usando la distinzione di Davies ammette contro lo stesso Davies, che le registrazioni sonore di musica rock sono ontologicamente *thick*. Il realismo attribuisce alla esecuzione dal vivo di musica rock una priorità ontologica rispetto alla registrazione ma Gracyk si oppone a questa conclusione perché secondo lui le registrazioni rappresentano performance piuttosto che una loro trasmissione (Gracyk, 1996, pp. 43-6).

Il libro di Gracyk contiene molte discussioni di innegabile interesse ma basta qui sottolineare che un approccio analitico consente, nel caso della musica rock e in generale della musica pop, di affrontare problemi filosofici degni di attenzione, quali il rapporto tra registrazione ed esecuzione, la consapevolezza che emerge nel registrare, la questione dell'autenticità, e così via. Lo strumentario filosofico analitico pone in luce problemi non solo in relazione a Beethoven ma anche a Bob Dylan e Bruce Springsteen.

Conviene segnalare che in ambito statunitense anche la *Black music* ha richiamato l'attenzione degli storici, che ne hanno ricostruito le vicende in Africa e negli USA (Floyd, 1995), ma anche quella dei filosofi perché nel 2010 William C. Banfield ha proposto una storia dagli spirituals all'Hip Hop a partire da una *Black Music Philosophy* e questa filosofia, che è di natura estetica, non propone strutture prescrittive o restrittive in grado di definire agende artistiche ma è una necessità concettuale per difendere la *Black music* dalla appropriazione puramente commerciale alla quale è soggetta (Banfield, 2010, pp. 4-5).

Nel 2021 David Davies, tracciando un profilo della filosofia analitica della musica, ha confermato che la filosofia della musica è divenuta una delle aree dominanti nella filosofia analitica dell'arte e che vale la pena di chiedersi il perché. Una ragione è da individuare nel fatto che figure centrali nella filosofia analitica dell'arte come Peter Kivy, Stephen Davies e Jerrold Levinson hanno dedicato la loro produttività e energia filosofica alla filosofia della musica. Tuttavia, un'altra ragione è legata alla ricchezza degli argomenti filosofici relativi alla musica che si sono ben prestati a trattazioni all'interno della tradizione analitica (Davies, 2021). Il riferimento a due grossi volumi sul rapporto tra musica e filosofia può fornire illustrazioni della fortuna della filosofia analitica.

Nel 2011 è apparso, a cura di Theodor Gracyk e Andrew Kania, *The Routledge Companion to Philosophy and Music* che è un massiccio volume di quasi settecento pagine, diviso in sei parti per un totale di cinquantasei contributi che spaziano dalla definizione della disciplina alla pedagogia musicale, passando attraverso i più vari argomenti, quindi anche quelli di carattere generale tipici della filosofia analitica: ontologia, autenticità, validità, comprensione. Il titolo di “filosofia e musica” è generico perché vuole indicare la presenza di contributi a carattere filosofico e di contributi appartenenti al dominio stretto della musicologia. Si tratta in verità di un *Companion* di filosofia della musica che intende mettere a fuoco le diverse dimensioni discorsive comprese in un approccio filosofico alla musica.

Quando si parla di filosofia della musica si parla di una disciplina, inclusa nella filosofia dell’arte, che tratta e costruisce i fenomeni connessi alla musica, è filosofia di, ma sorgono due domande strettamente legate: che cos’è la musica, che cosa studia la filosofia della musica. Nel caso della musica è difficile formularne una definizione che possa essere condivisa, accettata e spesso si fa confusione tra una definizione di tipo descrittivo e una di tipo valutativo. Nell’agenda di una filosofia analitica della musica la definizione in maniera precisa o quanto meno convincente dell’oggetto musica è un argomento cruciale. Ad esempio, Stephen Davies ha proposto una definizione indiretta ponendosi la seguente domanda: *John Cage’s 4’33’: Is It Music?*. Come è noto, la “composizione” di Cage prevede silenzio e inazione del pianista o di altro esecutore per quattro minuti e trentatré secondi, e la risposta di Davies è negativa: il lavoro di Cage può essere considerato un’opera d’arte ma non è musica perché manca di *sensous qualities* ossia di qualità estetiche (Davies, 2003, pp. 11-29). La conclusione di Davies sul pezzo di Cage è il risultato di una definizione precisa di musica.

Nel *Companion* il capitolo iniziale dal titolo *Definition* è di Kania il quale parte dalla definizione di Jerrold Levinson presente nel suo volume del 1990 su *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* che, nell’edizione del 2011, contiene la ristampa di un fondamentale saggio dal titolo *What a Musical Work Is* (1980) e un saggio dal titolo *What a Musical Work Is, Again* (Levinson, 2011, pp. 63-88; pp. 215-63). Non posso entrare qui nelle argomentazioni di Levinson ma è sufficiente sottolineare che una definizione di *musical work* è difficile da esplicitare. Parliamo spesso di musica, di opere musicali ma i filosofi analitici hanno richiamato l’attenzione sul fatto che una definizione precisa, non soggetta a critiche fondate, in grado di ricomprendere tutto ciò che è dotato della qualità di essere musicale non è facile da formulare e s’incontrano molti paradossi quando si tratta di includere o escludere musica d’avanguardia. Kania sot-

tolinea giustamente che musicisti, musicologi, ascoltatori e amanti della musica non hanno nessun interesse per una definizione della musica ma il compito del filosofo è quello di formulare concetti chiari. Dopo aver analizzato e criticato diverse definizioni Kania propone di specificare in questo modo la musica: «La musica è (1) qualsiasi evento intenzionalmente prodotto o organizzato (2) per essere udito, e (3) in possesso sia (a) di alcune caratteristiche musicali di base, come intonazione o ritmo sia (b) da essere ascoltato a ragione di queste caratteristiche» (Gracyk, Kania, 2011, p. 12). È una definizione generale, comprensiva, fondata sull'intenzionalità, sull'ascolto, che supera la definizione contraddittoria di musica come suono organizzato ma lascia tuttavia aperta la domanda se qualcosa che consiste di solo silenzio può essere definito musica.

Che la questione della definizione non sia secondaria è confermato da un breve volume introduttivo dal titolo *On Music* che Gracyk ha pubblicato nel 2013 e che contiene una indagine filosofica sulla natura della musica. Gracyk prende le mosse dalla definizione della musica analizzando se il canto degli uccelli, in particolare quello dell'usignolo, può essere definito musica. I riferimenti ornitologici servono per distinguere ciò che è musicale – il canto dell'usignolo – da ciò che è musica, per affermare quindi che non tutto ciò che è musicale è musica: «l'essere musicale non è sufficiente a renderlo musica nel nostro senso moderno del termine» (Gracyk, 2013, p. 15). Nella definizione di musica di Gracyk entrano fattori discriminanti come la cultura, la dimensione estetica: casi sonori sono musicali quando sono organizzati secondo rapporti ritmici e armonici, sono musica se e solo se riflettono o rispondono ad attese di tipo culturale riguardo alle strutture musicali. Ne segue che alcuni suoni possono essere non musicali ma appartenere alla musica perché rispondono alle aspettative culturali dell'ascoltatore. Nell'ambito della discussione la dimensione estetica introduce il tema dell'*arte* musicale che contribuisce a rendere più complesso il dibattito. La quinta Sinfonia in re minore op. 47 (1937) di Šostakovič nacque come risposta alle critiche della "Pravda" del 1936 ispirate dallo stesso Stalin, e può essere interpretata come una sinfonia «sovietica» o come una critica nascosta al regime stalinista ma Gracyk indica che questa sinfonia «ha successo o fallisce come un fatto musicale» (ivi, p. 27). Conclude che uno può ammirare quanto desidera il canto degli uccelli, ma questo canto non può essere ammirato come arte, come una attività volutamente culturale.

La questione della definizione di *musical work* costituisce un punto centrale nell'agenda dei problemi della filosofia analitica ma a questo seguono altre questioni, non meno intricate, che possono essere così schematicamente elencate: la ontologia musicale, alla quale si è fatto cenno prima, il rapporto tra musica ed emozioni, il tema dell'autenticità, la

comprensione della musica, il valore estetico della musica, la questione dell'ascolto e della percezione del significato musicale. Per semplificare ulteriormente si possono individuare tre domande principali: quali sono i caratteri essenziali, costitutivi di una *musical work*; qual è ontologicamente parlando il suo modo di essere nel tempo in differenti condizioni di esecuzione e ricezione; quali sono i caratteri di significato relativi al (presunto) potere della musica di esprimere o comunicare sentimenti o emozioni (Norris, 2021).

Nel 2021, a distanza di dieci anni dal *Routledge Companion*, Tomás McAuley, Nanette Nielsen e Jerrold Levinson hanno curato *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* che è un volume di quasi mille duecento pagine che si compone di oltre cinquanta contributi che spaziano da una mappa del tema “musica e filosofia” alla storia di questo tema, dalle tradizioni e pratiche filosofiche alle tradizioni e pratiche musicali, dai concetti chiave agli scontri e collaborazioni tra filosofi e musicologi. Nella loro *Introduzione* i curatori ricordano i caratteri della musica in ottica filosofica, sottolineando a ragione che il movimento non è stato in una sola direzione, ossia dalla filosofia alla musica, e chiariscono che la congiunzione «and» nel titolo è cruciale perché esprime intenti dialogici. Il “della” (*of*) nella espressione “filosofia della musica” può suggerire un senso di possesso: la musica e i suoi elementi possono apparire come oggetti che hanno bisogno di definizione da parte della filosofia. La «and» dello *Handbook* non intende escludere approcci filosofici alla musica ma permette allo stesso tempo di elaborare approcci musicali alla filosofia ed evitare la connotazione di una disciplina prioritaria. In tal modo il volume rispetta a pieno l'attuale lavoro in filosofia della musica, cerca di presentarlo nella maggiore estensione possibile e di vederlo come parte del campo interdisciplinare più ampio della musica e della filosofia (McAuley *et al.*, 2021, pp. 1-2).

Queste precisazioni hanno lo scopo di segnalare la presenza di un dialogo tra filosofi analitici, estetologi e musicologi che consente di superare l'obiezione che le raffinate analisi filosofiche della musica restano racchiuse nel campo della filosofia senza alcun impatto sugli altri approcci alla musica in Occidente.

Nel 1997 Jenefer Robinson, oggi emerita di filosofia a Cincinnati University, Ohio curò la pubblicazione di un volume di saggi su *Music and Meaning*, che era il risultato di un incontro a Cincinnati tra *music theorists*, musicologi e filosofi della musica. Questa iniziativa era nata dalla Robinson perché nei suoi corsi di estetica per *graduate students* in musicologia si era resa conto che musicisti e filosofi della musica si ponevano domande simili su che cosa e come la musica significa, che spesso arrivavano alle stesse conclusioni ma che ciascuna comunità di specialisti lavorava igno-

rando gli sforzi scientifici dell'altra (Robinson, 1997, p. xi). Lo *Handbook* di Oxford si presenta come un punto di approdo di un processo dialogico che cerca di far interagire competenze diverse intorno allo stesso oggetto della musica.

Per concludere questa parte dedicata alla filosofia analitica accennerò brevemente alla questione cruciale delle emozioni che è una chiara eredità di Eduard Hanslick, del tutto attuale, perché la *Introduzione* della Robinson al volume del 1997 comincia con un paragrafo su *Hanslick's Legacy* (ivi, pp. 1-4). Conviene segnalare che in questo volume la sezione finale è dedicata a *Experiencing Music Emotionally*, e contiene due saggi a firma rispettivamente di Levinson e Stephen Davies (ivi, pp. 215-41; pp. 242-53).

La bibliografia sulle emozioni, loro natura e funzioni cognitive, sulle emozioni nelle arti e nella musica in particolare, sulla differenza tra emozioni e sentimenti (*feelings*) è sterminata. A partire dal 1985, anno di pubblicazione di *Music and the Emotions. The Philosophical Theories* (Budd, 1992) di Malcolm Budd, in ogni lavoro di estetica, di estetica musicale e di filosofia della musica il capitolo su *Music and Emotions* è diventato un punto cruciale e irrinunciabile. In ambito analitico sono state elaborate varie teorie che possono essere classificate in tre gruppi principali. Al primo gruppo appartengono le *expression theories*: la musica può essere espressione genuina di emozione, che è cosa assai diversa dal parlare delle emozioni suscitate dalla musica. Stephen Davies attribuisce l'espressività della musica al suo presentare «caratteristiche emotive nella sua apparizione» (Davies, 2003, pp. 121-91), mentre Kivy ha elaborato una teoria dei *contours* espressivi tipici degli esseri umani quando sono nell'atto di esprimere una emozione (Kivy, 1993, pp. 229-323). Levinson ritiene che un brano di musica è espressivo di una emozione E se e solo se P, in contesto, è facilmente udito da un ascoltatore, edotto sul genere di brano musicale, come espressione di E (Levinson, 2011, pp. 306-35). Quella di Levinson è definita anche *persona theory* perché presuppone uno spettatore ideale.

Gli altri due gruppi di teorie principali sono connotati come *arousal theories* – la musica fa nascere sentimenti e/o emozioni per associazione, in modo affettivo o per una reazione specifica rispetto alla musica – e *resemblance theories* – la musica viene immediatamente immaginata come rassomigliante a qualcosa che ha a che fare con stati mentali connotati da emozioni. La musica non è veramente triste ma viene immaginata come capace di esprimere tristezza (Gracyk, Kania, 2011, pp. 199-242).

Conviene ricordare che queste discussioni riguardano la musica assoluta, ossia non accompagnata da un testo poetico, e che i filosofi non trattano semplicemente di emozioni ma di emozioni esteticamente significative, che hanno quindi un rilievo da un punto di vista conoscitivo. Molti condividono l'idea che la musica può essere espressiva della dimensione

emotiva della vita, ma in estetica la discussione riguarda la domanda se la musica sia capace di esprimere livelli più elevati rispetto a gioia, tristezza, ansia, ecc. Levinson ha cercato di mostrare che un passaggio specifico della *Hebrides Overture* (1830) di Felix Mendelssohn è espressivo di una emozione elevata, ossia di un certo tipo di speranza (Levinson, 2011, pp. 357-75).

Ci si può chiedere se le discussioni su musica ed emozioni conoscano un qualche impatto al di fuori dell'ambito filosofico professionale. Nel 2007 Andrew Bowie, filosofo inglese, ha pubblicato un grosso volume su *Music, Philosophy and Modernity* che contiene critiche severe nei confronti della filosofia analitica della musica, rea di porsi domande per le quali non esistono risposte generali (Bowie, 2007). Nel 2020 Kania ha concluso che se la musica è un *medium* i filosofi possono offrire contributi utili ma la ricerca empirica sul *medium* della musica appartiene alla teoria musicale e alla psicologia della musica. Tuttavia, questa conclusione lascia ai filosofi il compito di lavorare su un gran numero di questioni importanti, affascinanti e di rompicapo sollevati dalla musica (Kania, 2020, pp. 305-6). In qualche modo la conclusione di Kania richiama quel dialogo interdisciplinare sulla musica che è oggetto dello *Oxford Handbook*.

Nel 2007 Bowie notava che i musicologi hanno cominciato a utilizzare le risorse offerte dalla filosofia continentale, in particolare da Adorno, aprendo nuovi ed eccitanti orientamenti (Bowie, 2007, p. 2). Questa annotazione mi consente di spostarmi sul terreno della musicologia critica che ha portato a una nuova connotazione della musica e della sua storia.

Nel 2007 l'editore Routledge ha raccolto in volume alcuni saggi di Susan McClary, oggi docente di musica a Case Western Reserve University, Ohio col titolo di *Reading Music. Selected Essay* che ha una *Introduzione* dal titolo *La vita e i tempi di una musicologa traditrice (renegade)*; McClary, 2007, pp. x-xv), nella quale la McClary ricostruisce la sua carriera e le controversie intorno al suo lavoro. Quando nel 1968 cominciò la sua carriera la musicologia prevedeva solo tre attività professionali: ricerche di archivio, edizioni scientifiche, analisi formali di tipo quasi matematico. Insoddisfatta della limitatezza di questa agenda, interessata al significato ampio della musica nella vita delle persone, alla musica del Cinque/Seicento, in particolare a Monteverdi, al quale dedicò la sua Dissertazione di dottorato (Harvard, 1976), quando arrivò nel 1977 all'University of Minnesota incontrò subito difficoltà a far accettare il suo lavoro che aveva una impronta interdisciplinare. Non a caso i suoi saggi venivano rifiutati da riviste musicologiche, giravano in fotocopia, in stile *samizdat*, tra i musicologi più giovani degli Stati Uniti, e riuscì ad avere una cattedra di musica grazie all'appoggio dei colleghi degli altri Dipartimenti e non di quello di musicologia.

Nel 1975 incontrò la musicologa Rose Rosengard Subotnik che la stimolò a leggere Adorno e Michel Foucault, che influenzarono a fondo il suo pensiero, in seguito sono entrati nel suo orizzonte culturale Derrida, Ricoeur e il post-strutturalismo francese. A questo approccio filosofico, inusuale per una musicologa americana, si è unito l'interesse per la teoria femminista (l'area di maggior impatto nella critica culturale degli anni Ottanta), quindi gli studi postcoloniali e l'estetica postmoderna. Grazie a questa immersione nella critica culturale McClary abbandonò quei pregiudizi nei confronti della musica pop che aveva nutrito da tempo.

La pubblicazione nel 1990 di *Music as Cultural Practice. 1800-1900* di Lawrence Kramer (1990) aveva inaugurato la storia culturale della musica negli Stati Uniti, ma la nuova musicologia o musicologia critica, nata dalla insoddisfazione nei confronti dei metodi e delle narrazioni storiche dominanti nella musicologia ufficiale, è il tentativo di aprire un campo nuovo d'indagine e deve molto al lavoro e alle provocazioni della McClary.

Nel caso della filosofia analitica il problema della musica viene posto dai filosofi all'attenzione di altre comunità di studiose/i, nel caso della McClary è la musicologia che ricorre alla filosofia per proporre un tipo di discorso e di pratica musicologica diversi da quelli tradizionali. Conviene fare un breve esempio.

Alla metà degli anni Ottanta vi furono celebrazioni per il terzo centenario della nascita di Johann Sebastian Bach e McClary, quale specialista di musica barocca, fu invitata a vari convegni internazionali. La musicologa americana conosceva un saggio di Adorno su *Bach difeso contro i suoi ammiratori* del 1951 (Adorno, 1972, pp. 129-43) ed era consapevole che non aveva avuto nessun impatto sulla visione musicologica del compositore tedesco, ossia si pensava che la sua musica non avesse bisogno di alcun riferimento al mondo sociale del suo tempo. Durante un convegno un celebre studioso di Bach avvertì McClary che Bach, a differenza di compositori di seconda classe come Telemann, non aveva niente a che fare col suo tempo e il suo luogo, era divinamente ispirato e la sua musica era in armonia con l'ordine cosmico, eterno e la verità. Si può trattare la musica in relazione al mondo sociale in alcuni casi, ma compositori come Bach devono essere lasciati isolati. Riprendendo le indicazioni di Adorno McClary lavorò su Bach e pubblicò nel 1987 un saggio dal titolo *The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year*, nel quale a partire da una analisi del movimento iniziale del Concerto Brandeburghese N. 5 dimostrava la presenza del mondo sociale del primo Illuminismo nella musica bachiana. In questo saggio la McClary tentò un primo approccio di critica femminista e suggerì la presenza di temporalità differenti nella musica francese e italiana del tempo (McClary, 2007, pp. 15-64).

Nel 1991 McClary pubblicò il suo primo, coraggioso e provocatorio volume dal titolo *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, con una *Introduzione* su *A Material Girl in Bluebeard's Castle*, con riferimenti a Madonna e all'opera (1918) di Béla Bartók, nella quale veniva indicata la presenza di elementi di gender nella musica e che gli approcci tradizionali avevano costituito uno scudo contro ogni forma di analisi culturale della musica. Conviene ricordare che *feminine endings* ("cadenze femminili") era l'espressione usata dai musicologi per riferirsi alle cadenze deboli, ovviamente le cadenze forti erano quelle maschili. L'analisi della McClary non riguardava solo l'opera o la musica di accompagnamento di un testo poetico ma rintracciava elementi di gender, questioni di soggettività, aspetti sociali nella musica in sé stessa, attraverso proposte interpretative, di ordine musicologico, di specifici passi musicali. Il volume del 1991 proponeva realmente modi di investigare la musica, da Monteverdi a Madonna, secondo parametri diversi anche se divenne scandalosamente famoso perché la McClary aveva indicato che la ricapitolazione del primo movimento nella Nona Sinfonia di Beethoven «sguinzaglia uno dei più orribilmente violenti episodi nella storia della musica» (McClary, 2002, p. 128), ma questa affermazione forte era collocata nel contesto di una analisi delle cadenze in relazione al soggetto della Sinfonia.

Nella seconda edizione del suo libro (2002) McClary aggiunse una *Prefazione* dal titolo *Feminine endings in Retrospect* (ivi, pp. IX-XX) nella quale ribadiva che le sue proposte non riguardavano solo un approccio femminista.

Ritengo che le interpretazioni critiche e culturali della musica in sé costituiscano l'aspetto più provocatorio e nuovo del suo lavoro ermeneutico.

Il trasferimento presso l'University of California a Los Angeles ampliò sempre più il quadro delle sue ricerche e significativo fu l'incontro col musicologo Philip Brett che da tempo lavorava alla nascita di una musicologia queer e gay. Nel volume del 1994 dal titolo *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology* è contenuto un celebre e innovativo saggio della McClary sulla costruzione della soggettività nella musica di Schubert (Brett, Wood, Thomas, 1994, pp. 205-33).

Non posso riconsiderare l'edificio musicologico e filosofico della McClary, ma è sufficiente sottolineare l'influenza di Adorno sul suo pensiero e le sue analisi, anche se McClary non condivide la netta liquidazione adorniana della musica popolare, il privilegiamento della tradizione musicale tedesca, la sua visione musicale ristretta. Anzi, McClary attribuisce a questo privilegiamento germanico la nascita e l'affermazione di un canone rigido, maschilista che si nutre di una visione trascendentale della musica. Nel 1993 ha scritto che occorre superare l'idea che una sinfonia semplicemente è, è invece necessario immergere la musica nel dibattito culturale e

praticare un'attività critica fondata su Adorno e su approcci femministi, altrimenti resta solo l'alternativa di accettare senza discussione le opere del canone (McClary, 1993, pp. 399-423). Risulta chiaro che in ambito musicologico e storico-musicale McClary ha proposto una definizione della musica ben diversa da quella tradizionale e ha mostrato, ad esempio, che agende narrative sono presenti nella musica assoluta, come nel caso da lei illustrato della Terza Sinfonia di Brahms (Solie, 1993, pp. 326-44).

Nelle pagine precedenti ho solo voluto richiamare l'attenzione, pur dovendo far ricorso a molti riferimenti di ordine diverso, sul fatto che la ricerca filosofica di tipo estetologico sulla musica è straordinariamente fiorente in ambito anglofono grazie ad approcci di tipo analitico e al dialogo tra comunità differenti di specialisti, come è testimoniato dalla pubblicazione nel giro di dieci anni di due massicci volumi a carattere manualistico su filosofia e musica occidentale. Grazie anche a studiose come Susan McClary l'agenda dei temi oggetto di indagini musicologiche e storico-musicali si è notevolmente ampliata e i criteri usati sono molto differenziati.

Nella cultura di lingua inglese siamo di fronte a una scena democratica e il selvaggio pluralismo artistico odierno (modernismo, minimalismo, neoromanticismo ecc.) costituisce una sfida alle certezze filosofiche e musicologiche. Le musiche del nostro tempo e della nostra storia continuano a porre domande alle filosofie e a influenzare queste filosofie.

### Nota bibliografica

- ADORNO T. W. (1972), *Bach difeso contro i suoi ammiratori*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, pp. 129-43 (4<sup>a</sup> ed.).
- ID. (1975), *Teoria Estetica*, a cura di G. Adorno, R. Tiedermann, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970).
- ALEKSANDROV G. F. (1946), *Istoria Zapadnoevropejskoj Filosofii*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad.
- BANFIELD W. C. (2010), *Cultural Codes. Making of a Black Music Philosophy. An Interpretative History from Spirituals to Hip Hop*, Scarecrow Press, Lanham.
- BOTERBLOEM K. (2004), *Life and Times of Andrei Zhdanov 1896-1948*, McGill-Queen's University Press, Montréal-Kingston-London.
- BOWIE A. (2007), *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRETT P., WOOD E., THOMAS G. C. (eds.) (1994), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York-London.
- BUDD M. (1992), *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, Routledge, London-New York (paperback ed.).
- DAVIES D. (2021), *Analytic Philosophy of Music*, in T. McAuley, N. Nielsen, J. Levinson, A. Phillips-Hutton (eds.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 65-88.

- DAVIES S. (2003), *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- FLOYD S. E. A. JR. (1995), *The Power of Black Music. Interpreting its History from Africa to the United States*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GRACYK T. (1996), *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham-London.
- ID. (2013), *On Music*, Routledge, New York-London.
- GRACYK T., KANIA A. (eds.) (2011), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London-New York.
- HERMAND J., RICHTER G. (eds.) (2006), *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*, The University of Wisconsin Press, Madison Wisconsin.
- KANIA A. (2020), *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*, Routledge, New York-London.
- KIVY P. (1993), *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KRAMER L. (1990), *Music as Culture Practice. 1800-1900*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- LEVINSON J. (2011), *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York (new edition).
- MCAULEY T., NIELSEN N., LEVINSON J., PHILLIPS-HUTTON A. (eds.) (2021), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- MCCLARY S. (1993), *Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s*, in "Feminist Studies", 19, pp. 399-423.
- ID. (2002), *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality. With a New Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- ID. (2007), *Reading Music. Selected Essays*, Routledge, London-New York.
- NORRIS C. (2021), *Continental Philosophy of Music*, in T. McAuley, N. Nielsen, J. Levinson, A. Phillips-Hutton (2021), pp. 89-113.
- ROBINSON J. (ed.) (1997), *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- SOLIE R. (ed.) (1993), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- SORNGER S. L., FÜRBEETH O. (eds.) (2010), *Music in German Philosophy. An Introduction*, translated by S. H. Gillespie, The University of Chicago Press, Chicago-London (ed. or. *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag, Stuttgart 2003).
- ŽDANOV A. A. (1950), *On Literature, Music and Philosophy*, Lawrence and Wishart Ltd, London.



# Studi e interventi



# Un pluralismo logico robusto\*\*

di *Vincenzo Fano\**

## *Abstract*

The seminal book on logical pluralism written by Beall and Restall (2006) is discussed. The most relevant scholarly literature on the topic is critically presented. A more syntactical form of logical pluralism is defended. In particular, it is shown that the question of logical pluralism without a bit of Platonist commitment is not philosophically relevant.

*Keywords:* Logical Pluralism, Platonism in Logic, Logical Consequence, Monotonicity, Transitivity, Reflexivity.

Premetto che non sono un logico, ma un filosofo della scienza, che però ama la logica e la considera una parte importante della filosofia e del sapere umano. Mi perdonerete quindi per gli errori e le imprecisioni che gli esperti avranno modo di rilevare. Chiedo anche venia per il modo un po' grossolano con cui affronterò questioni molto delicate, rispetto alle quali la cosiddetta "filosofia analitica" ci ha abituati a ben altra sottigliezza. Sono però un po' sospettoso riguardo ai ragionamenti molto sofisticati, per una ragione semplice. La scienza moderna ha trionfato come sapere proprio per il fatto che «diffalca gli impedimenti della materia», come si esprime Galilei nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (Galilei, 2002, p. 252). Anche la filosofia dovrebbe in parte seguire questa strada, cioè fare attenzione prima di tutto agli effetti più macroscopici, cioè come

\* Università di Urbino, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate; vincenzo.fano@uniurb.it.

\*\* Questo è il testo di una *lectio magistralis* tenuta al XXVII Incontro di Logica dell'AILA a Gargnano il 26 agosto 2022.

si dice in fisica “al primo ordine” e non pretendere di trarre conclusioni considerando effetti di ordine superiore trascurando quelli più evidenti, senza avere le prove che i secondi siano veramente più importanti. Faccio un esempio. Lo spaziotempo utile a spiegare i comportamenti di una palla da tennis durante una partita è al primo ordine quello di Newton. Tuttavia sappiamo che al secondo ordine la palla da tennis è un oggetto relativistico. Da questo fatto molti metafisici naturalistici deducono che la palla da tennis sia ontologicamente un oggetto relativistico. In altre parole, fanno metafisica dando centralità a effetti fisicamente irrilevanti. Non sono sicuro che questa sia una buona pratica filosofica. Gli aspetti della logica di cui tratterò in questo breve saggio sono al primo ordine, ma non nel senso dei predicati, bensì in quello dello sviluppo in serie di una funzione!

Prima di affrontare il nostro tema qualche considerazione generale. Per parlare seriamente di pluralismo logico dobbiamo per forza dare una risposta, anche se parziale e provvisoria, alla domanda “che cosa è la logica formale?”. Alcuni, a partire da Aristotele, sostengono che sia l’arte del ben ragionare. Che la logica sia anche questo è evidente. Fra l’altro, non si comprende come mai nelle indicazioni nazionali per la Scuola si parli spesso di ragionamento, ma poi si insegna veramente poca logica. Sarebbe come un carpentiere che volesse imparare il mestiere senza lavorare il legno! Ma andiamo oltre. La domanda, però, è se la logica sia solo uno strumento di buon ragionamento. La risposta è no, poiché da Frege in poi la logica formale è anche una parte importante della matematica. Tuttavia affermare che la logica è anche matematica sposta il problema; cioè se non vogliamo rispondere alla domanda “che cosa è la logica” dovremmo rispondere alla domanda ancor più difficile “che cosa è la matematica?”. Saremmo quindi in alto mare. Alcuni sostengono che la logica formale sia un insieme di modelli matematici dei ragionamenti sepolti nei linguaggi naturali (Shapiro, 2006, p. 49)<sup>1</sup>. Anche questo è sensato, ma un po’ circolare, poiché ciò che interessa sono *alcuni* ragionamenti considerati esemplari, non tutti i ragionamenti. E allora diventa chiaro che la logica non è una scienza solo esplicativa e descrittiva, ma anche una disciplina *normativa*, che non afferma come stanno le cose, ma come dovrebbero stare. O meglio, almeno alcune parti della logica hanno carattere normativo. Tuttavia, come abbiamo appena visto, tale carattere normativo non è meramente strumentale, cioè non è solo un insieme di ricette per ben ragionare, come sostenuto, ad esempio, da Field (2009).

La risposta che mi sembra ragionevole è una forma molto debole di *logicismo*. Come sapete Frege e Russell provarono a ricondurre l’aritmetica

1. Shapiro (2014) difende il pluralismo in logica, sulla base del fatto che diverse teorie matematiche sono regimate da logiche diverse.

alla logica formale. E oggi i neologicisti perseguono progetti simili (Tennant, 2017). Non è questo che intendo. Mi sembra che la logica formale più che il fondamento di una parte della matematica, come ho già detto, sia, dati i suoi metodi, una parte della matematica. Il logicismo però, soprattutto in Bolzano, Frege e Husserl, aveva anche una componente *platonica*, cioè la logica era vista come la scienza delle strutture logiche ideali, che Frege chiama *Gedanken*, Bolzano *Sätze an sich* e Husserl qualcosa tipo *ideale Bedeutungen*. Tra questi logici che si ispirano al platonismo il più moderato è Husserl, che sembra considerare le idealità logiche come delle relazioni, che acquisiscono sostanza solo se qualcuno le pensa. Un po' come Shapiro (1997) concepisce la matematica<sup>2</sup>. Facciamo un esempio. Non si può dire che:

Esiste un  $x$  tale che  $x$  è uguale a “Se  $A \rightarrow B$  e  $A$  allora nel calcolo proposizionale classico  $B$ ”.

Che sarebbe un'affermazione sostanziale, bensì:

Esiste un  $x$  tale che  $x$  è uguale a “Se qualcuno pensa ‘Se  $A \rightarrow B$  e  $A$ ’ nel calcolo proposizionale classico allora dovrebbe pensare correttamente ‘ $B$ ’”.

Questa relazione logica acquisisce sostanzialità solo se qualcuno la pensa; inoltre essa ha carattere normativo.

Hartry Field (2016) persegue da decenni un programma radicalmente antiplatonico per la matematica e più recentemente anche per la logica, pur considerandola una disciplina normativa (Field, 2009). Mi sembra una prospettiva interessante e ben argomentata, ma destinata al fallimento. L'argomento forte a favore di una forma almeno parziale di platonismo non è quello di indispensabilità<sup>3</sup> – che fra l'altro non riguarda la logica – ma il fatto che attraverso culture diverse, lingue differenti ecc. sia la logica che la matematica siano le stesse<sup>4</sup>. Certo, esiste, ad esempio, la cosiddetta “logica polacca”, che ha un suo stile, ma qualsiasi logico apprezza e accetta la logica polacca. Checché ne dica Field (ivi, p. 54), non ci sono tante logiche a seconda delle persone, come per le morali. L'universalità intersoggettiva della logica suggerisce che la logica sia una scienza *oggettiva*. Qui mi sembra che un argomento del non-miracolo – usato spesso per giustificare il realismo scientifico (vedi, ad esempio, Alai, 2020) – possa

2. Almeno, solo in questo modo il suo punto di vista mi risulta comprensibile.

3. L'idea è che quella parte della matematica che viene usata per descrivere correttamente la realtà fisica introduce enti che devono avere una qualche realtà; si veda Colyvan (2019).

4. Al netto dei diversi formalismi e differenti notazioni.

funzionare almeno in parte. Sarebbe un miracolo che persone così diverse come gli antichi greci, gli europei di oggi e i cinesi di oggi – senza mettersi d'accordo – accettino, ad esempio, la teoria aristotelica del sillogismo. Questa oggettività potrebbe essere garantita dalla realtà delle relazioni logiche.

Non possiamo essere sicuri che queste strutture logiche relazionali ci siano, per cui è meglio essere cauti<sup>5</sup>. Potremmo dire che la logica formale è anche *un tentativo di formulare modelli di tali idealità relazionali*, la cui realtà è giustificata provvisoriamente dal fatto che tale progetto ha successo. Questa è una prospettiva sostenibile anche con un'argomentazione trascendentale di tipo kantiano, che potrebbe avere questo andamento:

La logica formale è una scienza

Come è possibile che la logica formale sia una scienza?

La logica formale come scienza è resa possibile dalle idealità logiche relazionali.

Questo platonismo debole incontra due ovvie obiezioni (Benacerraf, 1973):  
 1. come possono essere reali queste idealità se non hanno potere causale? Come possiamo noi accedere a tali idealità? Alla prima si può rispondere che tali idealità acquisiscono potere causale solo indirettamente, grazie alla mente, quando essa le afferra. Alla seconda si può rispondere pensando che queste idealità intessono la realtà universale di cui anche noi siamo parte. Questa nostra partecipazione a tali strutture ideali rende almeno in parte comprensibile il nostro accesso epistemico a tali idealità. Mi rendo conto che tale prospettiva è intensamente speculativa, d'altra parte noi, usando anche la logica e soprattutto la matematica, siamo riusciti a trovare leggi universali altamente confermate. Se nell'universo non ci fosse un po' di queste idealità sarebbe difficile comprendere come mai sia così ordinato. Tali idealità, ammettendo che ci siano, non sono l'essenza e il fondamento dell'universo, ma semplicemente un aspetto importante della realtà in cui viviamo<sup>6</sup>.

Se la logica è anche un tentativo di formulare modelli matematici di tali supposte idealità, dobbiamo ora chiederci se ci sia un solo modello

5. Tuttavia si noti che la maggior parte dei logici sarebbe d'accordo su questo punto.

6. Si potrebbe obiettare che l'intersoggettività della logica potrebbe essere frutto della somiglianza genetica fra tutte le persone, oppure la conseguenza di una sorta di accordo collettivo di rispettare le stesse regole, come in un gioco. Alla prima considerazione si potrebbe rispondere che l'evoluzione biologica ha portato a costituire in *homo sapiens* quello che Kahneman (2012) chiama sistema 1, che è pieno di fallacie e non alla logica formale. Alla seconda obiezione si potrebbe replicare che dopo il teorema di incompletezza di Gödel sappiamo che la nostra attività formale e simbolica non può essere ricondotta a un insieme di regole da rispettare, come, invece, ad esempio, accade in un gioco come gli scacchi.

corretto o molti, ovvero se tali idealità si dividono in regioni diverse, con caratteristiche in parte differenti. Qui occorrono delle distinzioni. Dobbiamo differenziare il “pluralismo logico” dal “relativismo logico”, come proposto da Cook (2010). In accordo con il secondo, ma non con il primo, ci sarebbero sì *più* logiche, ma in relazione a qualcos’altro. Facciamo un esempio per comprendere la distinzione. Se la logica formale fosse solo l’arte di ben ragionare, oppure una parte della matematica o anche un insieme di modelli dei ragionamenti in linguaggio ordinario, allora saremmo tutti d’accordo che ci sono più logiche, a seconda dell’ambito che vogliamo formalizzare. Questo però è il relativismo logico, non il pluralismo. Il pluralismo sarebbe qualcosa di più sostanziale, cioè la tesi che la logica sarebbe plurale proprio nel suo tentativo di cogliere le idealità relazionali di cui dicevamo prima. In altre parole, secondo il pluralismo, la tesi che vogliamo esaminare, esisterebbero diverse formalizzazioni corrette e incompatibili di queste supposte idealità relazionali. È chiaro che il relativismo porta facilmente al pluralismo; infatti se  $x$  in relazione a  $y$  è diverso da come è in relazione a  $z$ , allora  $x$  è non solo relativo, ma anche plurale. Tuttavia pluralismo e relativismo sono due tesi diverse.

Dobbiamo sgombrare il campo anche da un altro tipo di pluralismo, che ha un interesse filosofico limitato anche perché è abbastanza ovvio. Mi riferisco a quello che possiamo chiamare “pluralismo linguistico” e che ha le sue origini nobili nel principio di tolleranza di Carnap (1961, §17), ed è oggi sostenuto, ad esempio, da Varzi (2002). È infatti chiaro che esistono diversi linguaggi logici, che sembrano fra loro incompatibili. Tuttavia un pluralismo in questa forma leggera, senza impegni extralinguistici non è filosoficamente interessante. Facciamo un esempio. In una logica paraconsistente da “ $\alpha \wedge \neg \alpha$ ” non si può dedurre “ $\beta$ ”<sup>7</sup>, mentre lo si può fare nel calcolo proposizionale classico. Se però la differenza fra i due sistemi è solo linguistica questa sarebbe una situazione simile a quest’altra: Gigi è in casa e chiede a Marina “la pianta è sul tavolo?”, ma Marina non sa se Gigi si riferisce alla mappa del nuovo appartamento che hanno appena comprato, nel qual caso la risposta corretta sarebbe “sì”, oppure alla piantina di marijuana che stanno amorosamente coltivando, nel qual caso la risposta corretta sarebbe “no”, visto che è sul davanzale. Infatti il termine “dedurre” nei due diversi linguaggi formali classico e paraconsistente avrebbe un significato diverso. Insomma, nel caso del pluralismo linguistico, avremmo a che fare con una semplice *polisemia*.

7. Infatti, siccome le logiche paraconsistenti ammettono le contraddizioni, se valesse l’inferenza *ex absurdo quodlibet* la logica diventerebbe “triviale”, cioè si potrebbe dimostrare qualsiasi enunciato.

Finora abbiamo provato a illustrare alcuni aspetti della logica formale, ma non siamo ancora entrati sufficientemente nello specifico di che cosa concretamente sia una logica. Una definizione potrebbe essere questa:

Una logica è un linguaggio formale  $L$  dotato di regole ricorsive per costruire enunciati e una *relazione di derivabilità*  $\vdash_L$  che porta da insiemi di enunciati (premesse) a un enunciato (conclusione).

Questa definizione è troppo restrittiva per due ragioni. In primo luogo abbiamo messo fuori gioco le inferenze da insiemi di premesse a più conclusioni. Ma tale limitazione non è molto importante (vedi però Shoesmith, Smiley, 1978). Più delicata è la questione che così abbiamo escluso la logica lineare, dove il rapporto fra premesse e conseguenze non è così semplice. Avron (1991)<sup>8</sup> spiega come generalizzare questa definizione in modo da ricomprendere anche la logica lineare, ma qui per semplicità lasciamo perdere questo importante ampliamento.

Notiamo invece che la definizione di logica che abbiamo fornito è di carattere puramente sintattico; in questo mi appoggio ai lavori di Gabbay (1994), Avron (1991) e tutta la scuola polacca da Tarski (1983a), passando per Łoś e Suszko (1958), Wójcicki (1988), Font (2016), fino al recentissimo, Citkin, Muravitsky (2022). È interessante il fatto che quasi tutto il dibattito sul pluralismo logico scatenato dal libro di Beall e Restall del 2006 (Beall, Restall, 2006), come testimonia la voce della *Stanford Encyclopedia of Philosophy* di Gillian Russell (2021), si concentra su una proposta sempre di Tarski (1983b), ma di carattere semantico; cioè non si definisce una logica sulla base della nozione di derivazione, ma su quella di conseguenza logica. Lo stesso Tarski nota che la nuova nozione di conseguenza logica deve essere introdotta a causa dei teoremi di incompletezza di Gödel, ma questo non vuol dire che la vecchia nozione di conseguenza logica come derivabilità, elaborata sempre da lui in Tarski (1930), abbia perso di importanza.

Parleremo ora brevemente di questo dibattito e delle ragioni per cui è stato un po' inconcludente. Poi delineremo la proposta sintattica di Avron e Gabbay.

Gli articoli e il libro del 2006 di Beall e Restall hanno suscitato un ampio dibattito<sup>9</sup>. La tesi di fondo dei due autori è che la nozione di con-

8. Come nota giustamente Avron, occorre fare attenzione al fatto che il termine “conseguenza logica” può voler dire cose molto diverse. Da Tarski (1983b) in poi lo si intende in senso semantico, ma alcuni autori si attengono alla definizione sintattica data in Tarski (1983a).

9. È interessante osservare che una tesi molto simile a quella di Beall e Restall era già stata sostenuta da Susan Haack (1983).

seguenza logica non sia univoca. La nozione di conseguenza logica che essi discutono è semantica, cioè riguarda la necessaria trasmissione della verità dalle premesse alla conclusione. Per contro, la nozione che abbiamo introdotto prima di derivazione è puramente sintattica. Torneremo su questo; adesso concentriamoci su Beall e Restall. Gli argomenti portati dai due autori a favore del pluralismo sono sostanzialmente due: l'evidenza che esistono più nozioni importanti di conseguenza logica e il fatto che il pluralismo logico è un punto di vista molto comodo dal punto di vista filosofico. Sono argomenti utili, ma certo non del tutto stringenti. Potrebbe essere che l'apparente pluralismo logico sia solo temporaneo e la comodità filosofica è importante, ma da sola non è decisiva.

Tuttavia questa forma di pluralismo logico incontra una obiezione semplice e devastante formulata da Field (2009): che differenza sussisterebbe fra questo pluralismo e quello puramente linguistico? Perché dovrebbe essere così interessante che la nozione di conseguenza logica può voler dire cose diverse? Beall e Restall (2006, p. 91) notano che c'è comunque un nucleo comune a tutte le nozioni di conseguenza logica, cioè che esse devono essere riflessive e transitive. Torneremo in seguito su queste proprietà, ora facciamo attenzione a questa affermazione di Field: «se non è eccitante che il termine “implica” ha molti sensi, perché dovrebbe essere eccitante che ha molti sensi di questa forma?» (Field, 2009, p. 346). Come osserva giustamente Teresa Kouri Kissel (2018), nell'approccio di Beall e Restall non si comprende come possano i connettivi logici avere lo stesso significato in logiche diverse. In effetti, il punto debole dell'approccio di Beall e Restall è proprio che non hanno il coraggio di attribuire peso extralinguistico al loro pluralismo. E questo lo si vince anche da un punto del loro libro in cui sembra che scivolino verso il cosiddetto “nichilismo logico”<sup>10</sup>, secondo il quale non esiste nessuna logica giusta. Il monismo logico infatti può essere negato in due modi diversi: o sostenendo che esistono molte logiche giuste, oppure affermando che nessuna è giusta. Ecco il passo in originale:

To the question “Which account is the right account of consequence?” there is no answer – provided, again, that the relevant candidates are admissible (Beall, Restall, 2006, p. 29).

In altre parole i diversi concetti di conseguenza logica sono tutti non giusti, ma solo ammissibili rispetto al nucleo comune della riflessività e transitività.

Possiamo ora provare a formulare un pluralismo logico un po' più robusto. Prima però facciamo alcune osservazioni sulla geometria. La

10. Sostenuto, ad esempio, da Cotnoir (2019).

scoperta delle geometrie non euclidee ha mostrato che esistono teorie matematiche dello spazio incompatibili, ma ugualmente rilevanti. Questa novità ha portato Felix Klein già nel 1872 a formulare il cosiddetto “programma di Erlangen” (Klein, 1893), secondo il quale le diverse geometrie possono essere ricondotte a un nucleo comune. Ad esempio, la geometria euclidea può essere definita come l’insieme di tutte quelle proprietà delle figure geometriche che non cambiano a seguito di un moto rigido (rotazione e/o traslazione), così quella che diventerà la topologia analizza le proprietà che restano invarianti rispetto a qualsiasi omeomorfismo. Klein fornisce anche una definizione precisa di come si devono comportare tali trasformazioni, delineando quella che diventerà la nozione di *gruppo*. L’idea di fondo è che un insieme di proprietà costituisce una geometria se resta invariante rispetto a una qualche trasformazione. Questo approccio va nella direzione che poi porterà al metodo assiomatico di Hilbert. Metodo che quest’ultimo trasporterà dalla geometria alla logica. Il nucleo comune di tutte le geometrie, cioè le proprietà di gruppo, in realtà, già al tempo di Klein non racchiudeva tutte le possibili geometrie conosciute, dato che la geometria di Riemann non può essere ricondotta a quello schema<sup>11</sup>. Però questo approccio unificante mediante regole sulla nozione di trasformazione è stato ripreso nel Ventesimo secolo all’interno della teoria delle categorie (Marquis, 2009). Tale modo di spostare l’attenzione dalle proprietà degli oggetti alle relazioni fra gli oggetti è anche alla base della nozione di derivabilità che ha dominato la logica fino ai teoremi di incompletezza di Gödel e che comunque in logica, anche se non in matematica, gioca ancora un ruolo importante. Questo perché è possibile dimostrare la completezza di molti sistemi formali importanti. Consideriamola da più vicino.

Come dicevamo un sistema logico può essere visto come un linguaggio  $L$  dotato di regole per stabilire quali siano i suoi enunciati e una relazione di derivabilità che associa a un insieme di enunciati di  $L$  (premesse) un altro enunciato di  $L$  (conclusione). Tale relazione  $\vdash_L$  normalmente è *riflessiva*, cioè se l’enunciato  $\alpha$  appartiene alle premesse allora è da esse deducibile, cioè vale  $\alpha \vdash \alpha$ . Esistono le logiche *connessive* che non sono riflessive (Wansing, 2022), ma le possiamo lasciare ai margini delle nostre considerazioni<sup>12</sup>.

Una seconda proprietà importante è la *transitività*:

Se  $\Gamma \vdash_L \alpha$  e  $\Delta, \alpha \vdash_L \beta$  allora  $\Gamma, \Delta \vdash_L \beta$

11. Cartan (1927) ha però tentato un’estensione.

12. Indicheremo con lettere greche minuscole singoli enunciati e con lettere greche maiuscole insiemi di enunciati.

Questa proprietà è anche una forma di *taglio* e ha molta importanza concettuale, perché le dimostrazioni che la sfruttano non sono costruttive.

Tendenzialmente quasi tutte le logiche, se presentate in maniera assiomatica, hanno una nozione di derivabilità che rispetta queste due proprietà, che sono quindi una specie di nucleo comune. In generale, possiamo studiare le logiche rispetto alla loro capacità di soddisfare le proprietà della relazione di derivabilità. Ad esempio, molte logiche rispettano la cosiddetta *monotonicità*:

Se  $\Gamma \vdash_L \alpha$  allora  $\Gamma, \Delta \vdash_L \alpha$

In pratica, aumentando le premesse, la conclusione deve sempre essere derivabile. Molte logiche sono non-monotone, cioè aggiungendo premesse non è più possibile derivare la conclusione; ad esempio, le logiche della rilevanza.

Si vede quindi come usando la vecchia nozione di conseguenza logica, introdotta da Tarski (1930), che abbiamo chiamato “derivabilità” è possibile classificare le diverse logiche. Probabilmente non tutte, ma molte. Ho già citato i lavori tecnici che si muovono in questa prospettiva. A essi aggiungerei van Benthem (2008), che mostra ulteriori e innovativi sviluppi in questa stessa direzione, basati sulla ricerca di quali regole la derivabilità rispetti nelle cosiddette logiche epistemiche *dinamiche*<sup>13</sup>. Vorrei invece soffermarmi brevemente sul valore filosofico di questo approccio. Nessun filosofo della logica serio lo afferma esplicitamente, ma questa prospettiva sembra andare proprio nella direzione ontologica che delineavamo prima, cioè quella della logica intesa come ricerca sulle relazioni logiche oggettive. Se così stanno le cose, l’obiezione standard a quasi tutti i tipi di pluralismo logico, che abbiamo visto in precedenza, cioè la riduzione di tale pluralismo a una sorta di polisemia linguistica di scarso interesse, cade<sup>14</sup>. Ci sono diverse logiche, perché ci *sono* diverse relazioni logiche (nella fattispecie relazioni di derivazione) con proprietà differenti. In questo senso, non ci sono molte logiche ammissibili, come sostenuto da Beall e Restall, ma molte logiche *corrette*.

Come abbiamo visto dall’esempio del *modus ponens* nel calcolo proposizionale classico sopra riportato, le relazioni logiche oggettive che possono essere pensate sono sostanzialmente del tipo premesse-conclusione.

13. Va però sottolineato che van Benthem preferisce una nozione semantica di conseguenza logica.

14. Si noti però che si può essere pluralisti in modo non puramente linguistico anche nella prospettiva nominalista di Field (2009); è sufficiente attribuire un valore normativo alla logica. Questo pluralismo pragmatico deriva però dalla scelta della logica in base al contesto cognitivo.

Per questa ragione, la nozione semantica di conseguenza logica, che ha preso il sopravvento in matematica dopo Gödel, sembra meno adatta a cogliere come sono strutturate tali idealità.

Poi, da questo pluralismo robusto possiamo anche dedurre un ragionevole relativismo, nel senso che situazioni cognitive diverse possono richiedere logiche differenti. Questo relativismo consente anche di giustificare la centralità epistemologica della logica classica – calcolo proposizionale e calcolo dei predicati del primo ordine – la cui relazione di derivabilità rispetta sia la riflessività, sia la transitività, sia la monotonicità e altre proprietà ancora. La logica classica è preminente non solo perché nella maggior parte dei contesti matematici è il modo naturale di ragionare, ma anche perché è adeguata in molti altri contesti epistemici, ma di certo non in tutti.

In questi «mondi della logica», come li chiamava Ettore Caruccio (1971), diventa chiaro che espressioni derogatorie tipiche di un certo pensiero contemporaneo, come *rechnende Verständigkeit* di Heidegger oppure «logichetta» di Severino (1997) che hanno avuto molto successo, perdono di mordente. Se la logica è veramente l'impresa pluralistica di cogliere le relazioni logiche ideali nella loro ricchezza e oggettività è difficile sopravvalutare il suo immenso valore filosofico.

Ringrazio Mario Alai, Enrico Cinti, Andrea Esposito, Pierluigi Graziani e Massimo Mugnai per i loro utili commenti a una prima versione di questo testo.

### Nota bibliografica

- ALAI M. (2020), *Scientific realism, metaphysical antirealism and the no miracle arguments*, in “Foundations of Science” (<https://link.springer.com/article/10.1007/s10699-020-09691-z>).
- AVRON A. (1991), *Simple consequence relations*, in “Information and Computation”, XCIX.1, pp. 105-39.
- BEALL J., RESTALL G. (2006), *Logical pluralism*, Oxford University Press, Oxford.
- BENACERRAF P. (1973), *Mathematical truth*, in “Journal of Philosophy”, 70, pp. 661-79.
- BENTHEM J. VAN (2008), *Logical dynamics meet logical pluralism?*, in “The Australasian Journal of Logic”, 6, pp. 182-209.
- CARNAP R. (1961), *Sintassi logica del linguaggio*, Silva, Milano (ed. or. 1934).
- CARTAN E. (1927), *La theorie des groupes et la geometrie*, Gauthier-Villars, Paris.
- CARUCCIO E. (1971), *I mondi della logica*, Zanichelli, Bologna.
- CITKIN A., MURAVITSKY A. (2022), *Consequence relations. An introduction to the Tarski-Lindenbaum method*, Oxford University Press, Oxford.
- COLYVAN M. (2019), *Indispensability arguments in the philosophy of mathematics*,

- in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2019 Edition), ed. by E. N. Zalta (<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/mathphil-in-dis/>).
- COOK R. (2010), *Let a thousand flowers bloom: A tour of logical pluralism*, in “Philosophy Compass”, v.6, pp. 492-504.
- COTNOIR A. (2019), *Logical nihilism*, in N. Pederson, N. Kellen, J. Wyatt (eds.), *Pluralisms in truth and logic*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 301-29.
- FIELD H. (2009), *Pluralism in logic*, in “The Review of Symbolic Logic”, II.2, pp. 342-59.
- ID. (2016), *Science without numbers. A defense of nominalism*, Oxford University Press, Oxford (ed. or. 1980).
- FONT J. M. (2016), *Abstract algebraic logic. An introductory textbook* (“Studies in Logic”, 60), College Publications, London.
- GABBAY D. M. (1994), *What is a logical system?*, in Id. (ed.), *What is a logical system?*, Clarendon Press, Oxford, pp. 179-216.
- GALILEI G. (2002), *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* [1632], a cura di L. Sosio, Einaudi, Torino.
- HAACK S. (1983), *Filosofia delle logiche*, Franco Angeli, Milano (ed. or. 1979).
- KAHNEMAN D. (2012), *Pensieri lenti e veloci*, Mondadori, Milano.
- KLEIN F. (1893), *Vergleichende Betrachtungen über neuere geometrische Forschungen*, in “Mathematischen Annalen”, 43, pp. 63-100 (versione rivista della lezione del 1972).
- KOURI KISSELL T. (2018), *Connective meaning in Beall and Restall’s logical pluralism*, in J. Wyatt, N. J. L. Pedersen, N. Kellen (eds.), *Pluralisms in truth and logic*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 217-35.
- ŁOŚ J., SUSZKO R. (1958), *Remarks on sentential logics*, in “Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen”, 61, pp. 177-83.
- MARQUIS J. P. (2009), *From a geometrical point of view. A study of the history and philosophy of category theory*, Springer, Berlin.
- RUSSELL G. (2021), *Logical pluralism*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), ed. by E. N. Zalta (<https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/logical-pluralism/>).
- SEVERINO E. (1997), *Risposta a Mugnai*, in “La rivista dei libri”, 7, pp. 43-4.
- SHAPIRO S. (1997), *Philosophy of mathematics. Structure and ontology*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2006), *Vagueness in context*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2014), *Varieties of logic*, Oxford University Press, Oxford.
- SHOESMITH D. J., SMILEY T. J. (1978), *Multiple conclusion logic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TARSKI A. (1983a), *Fundamental concepts of the methodology of the deductive sciences*, in A. Tarski, J. E. Wooger (eds.), *Logic, semantics, metamathematics*, Hackett, Indianapolis, pp. 60-109 (ed. or. 1930).
- ID. (1983b), *The concept of logical consequence*, in A. Tarski, J. E. Wooger (eds.), *Logic, semantics, metamathematics*, Hackett, Indianapolis, pp. 409-20 (ed. or. 1935).
- TENNANT N. (2017), *Logicism and neologicism*, in *The Stanford Encyclopedia of*

- Philosophy* (Winter 2017 Edition), ed. by E. N. Zalta (<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/logicism/>).
- VARZI A. (2002), *On logical relativity*, in “Philosophical Issues”, 12, pp. 197-219.
- WANSING H. (2022), *Connexive logic*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2022 Edition), ed. by E. N. Zalta (<https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/logic-connexive>).
- WÓJCICKI R. (1988), *Theory of logical calculi. Basic theory of consequence operations* (Synthese Library, 199), Kluwer Academic Publishers Group, Dordrecht.

# Didattica della filosofia



# The Mediterranean between hostility and hospitality. A school project realized by the classes II A, and II B, Scientific Lyceum, Istituti Medi Italiani, Istanbul

by *Davide Dodesini\**

## *Abstract*

What can the history of the Mediterranean Sea teach a group of Turkish students attending an Italian school? Hospitality and hostility are the two philosophical concepts underlying this project and research. What connects and divides the peoples and cultures living along the Mediterranean shores? How can the results of a school research be transformed into an iconic language, which can be displayed at an exhibition? In studying history, it is very important not only to focus on conflicts, but also to find links between cultures. The Mediterranean Sea is particularly suitable for such an approach, and the need to work on connections rather than divisions is quite urgent, especially given the many contradictions still shaping this area.

*Keywords:* Europe, Mediterranean Sea, Hospitality, Crossroad, Hostility.

## **1. The project**

As a history and philosophy teacher, working at the Italian School of Istanbul, a context in which most of the students are non-native speakers, I often ask myself what kind of teaching activities can be engaging and, at the same time, make students learn meaningful contents and concepts. How can learning be encouraged, and help practice the use of a vehicular foreign language, in my case Italian, which is still difficult to master?

This question is always present in my daily activities and, in order to find viable solutions, I sometimes try to take different paths from the traditional lesson, proposing group activities, aimed to encourage peer research, and exchange of information.

\* High school teacher of Philosophy and History, Scientific Lyceum IMI, Istanbul; member of SFI-Ancona Board; ddode@yahoo.com.

The choice of the theme to explore is linked to my reading of Caterina Resta's book, *Geofilosofia del Mediterraneo* (Resta, 2013). The book revolves around the invitation to think, starting from the place in which we find ourselves. In my specific case, the fact of living in Istanbul for work reasons, is in itself a displacement, which has imposed the need to carefully consider this fact, in order to connect my teaching activity – in an Italian school – with the Turkish context in which I work and where my students belong to.

The basic idea, underlying this work, was to get in touch with the complexity of the Mediterranean Sea history, carefully considering the concepts of contact and conflict, that have crossed it and which, still today, cross this sea where so many populations, cultures and historical facts have developed.

My purpose was to stimulate the students to try to imagine the Mediterranean Sea:

to see it with the eyes of a man of the past: as a limit, a barrier that extends to the horizon, as an obsessive, omnipresent, wonderful immensity, as enigmatic. Until yesterday [...] the sea remained boundless, according to the ancient standard of sailing, and boats always at the mercy of the whim of the winds, which needed two months to go from Gibraltar to Istanbul and at least a week, but often two, to reach Algiers from Marseille (Braudel, 2017, p. 33).

The current speed of movement of goods and people, if the attempt is to approach the past, needs to be set aside. This requires a considerable imaginative effort, which should lead students to understand the complexity of historical phenomena, and also approach the idea of “long duration” in the construction process of the variegated and ever-changing cultural identities, that have built the history of this “Sea among lands”.

## **2. Aims and purposes**

Considering and analyzing the history of the Mediterranean Sea, what emerged is how difficult it is to draw clear borders between civilizations, populations, countries, languages, traditions and cultures. The awareness of how rich, and troubled, the history of the Mediterranean Sea is, needs to be seen as an opportunity to rethink its history, abandoning the devastating idea of rigid identities, that characterized its past, and focus, instead, on what is common and connecting, rather than dividing.

The Mediterranean Sea has indeed separated and still divides very different territories, which certainly have measured themselves:

through conflict, but, more often, confronting each other in dialogue and knowledge of the other, settling, over time, even common words, like that of

hospitality, which crosses the whole Mediterranean Sea, from the Greek *filoxenia*, to the *hospitality* of Abraham and his God who loves the stranger, to the *respect* due to the guest inherited from Latinity (Resta, 2013, pp. 21-2).

Considering the fact that, in our times, there is no lack of signs of a new, and dangerous hostility, I was anxious to favor the fact that students – especially my current students – could consider the possibility of reading history from a different perspective.

### 3. Organizing students' work

The two classes have been divided into groups. The composition of the group, chosen by the teacher, was made on the basis of their command of the Italian language, in order to have in each group students with a good mastering of Italian, who could, in some ways, act as peer tutors, especially in the reviewing phase of the final product.

Each group freely chose to develop a topic inspired by the key words that guided the entire work: “Hostility” and “Hospitality”.

The medieval period was their background and time frame, although some issues, especially the ones related to religious differences, different philosophies and numerous linguistic exchanges led to chronological encroachments.

The activity of the group was monitored by the teacher and, moreover, in its development was witnessed by a logbook. The research activity was developed at home, while the comparison and exchange of information, and the structuring of the presentation took place during class hours.

In one class, the work was developed according to the established deadlines, while extra time was required for the other class, due to some coordination difficulties among the group, and also a quarantine period due to the ongoing pandemic.

As a teacher, I tried to provide suggestions and evaluate together with the students the consistency of their research with the chosen topic. Some groups immediately identified the path to explore during the first “meeting”, for others, however, it was necessary to wait a while. Each member carried out the research activities independently, and then socialized it. The construction of the synthesis – expressed mostly through a PowerPoint – in many cases, but not in all, was the result of collective work.

### 4. Logbooks

Group activities often lead to complex and fluid dynamics, that the teacher is not always able to adequately supervise. This is the reason why I required the “logbook”; the logbook is a self-reflective tool, that

involves narrating oneself in a situation, and can be prelude to self-assessment. It is a tool, widely present in the pedagogical literature, and recommended in support of active and cooperative teaching. Each student in the group was given the task of filling in a page of the logbook, reporting, in addition to the objective data (date, attendance, etc.), also dynamic and subjective elements, such as the discussion that took place in presence and online (WhatsApp groups), the status of the work, and any encountered complication. The completion of these logbooks has been quite complicated, because the students are unfamiliar with the hermeneutical aspect of self-reflection, which requires a selection of the events to be reported, based on their significance and, therefore, it requires that each student should implement a personal and conscious interpretation of what is going on in the group.

The many difficulties that emerged were of great interest to me, especially in view of redesigning future similar experiences. In the first place, it became clear that even narrative and diary writing, an expression of a reflective and amnesic thought, suffers the linguistic barrier: to think and write in a non-familiar language isn't at all an easy task. In second place, an aspect that emerged from the writing of logbooks was the lack of "creativity" in their realization, especially in the integration between verbal and iconic languages to build their story-telling in a personal way. My direct instructions for the completion of the logbook page explicitly invited the student to use different means of communication, but for some reason, the results were dull.

## 5. The themes

The researched topics have been many, and all very interesting.

- The reading of Braudel's text and shared articles was the pretext for various insights such as, for example, the importance of the founding myths of civilizations, up to a critic reflection on the Iliad and the Aeneid.
- Others have explored the theme of the Crusades, with all their hostility and, at the same time, inevitably, as a form of exchange. By reading this controversial phenomenon, the students were able to reflect on the complex economic and political motivations, which were hidden behind the religious ones. In particular, the students, being citizens of Istanbul, were very interested in the IV crusade (1204), described as one of the bloodiest, the one that:

surpassed even the previous ones in terms of dishonesty, duplicity, brutality and greed. In the Twelfth century Constantinople was the most refined metropolis in the world from an artistic and cultural point of view and the main repository of the classical European heritage, both Greek and Roman. Its pillage entailed a loss

for Western civilization greater than the one caused by the sack of Rome by the barbarians in the Fifth century, perhaps the most catastrophic loss in all of history (Norwich, 2020, p. 253).

– The conflict between the powers of Christian Europe and the Ottoman Empire also aroused a lot of interest, especially following the conquest of Constantinople, in 1453:

On Sunday April the 22nd, the Genoese colony in Galata stood looking stunned by the seventy ships Turks pulled slowly by countless oxen on a hill 60 meters high, and then gently made to descend into the Golden Horn [...]. On the last Monday in the history of the Empire, the inhabitants of Constantinople, and their emperor, left their homes and gathered for a last collective intercession. [...] When the procession ended, dusk was falling. From every part of the city, as if by instinct, people began to make their way towards the church of Hagia Sophia, the church of Saint Wisdom (Norwich, 2020, pp. 403-5)<sup>1</sup>.

And again, on the triumph of Sultan Mehmet II, we can read the words told by Tursun Beg, a direct witness, who celebrates the power of his emperor when he enters Hagia Sophia:

The Sovereign of the Universe, after enjoying the spectacle of the marvelous and shocking works of art present in the concave part, rose on the convex surface of the dome. [...] When he saw desolation reigning all around, and the annexed buildings lying in rubble, he meditated on the inconstancy and inconsistency of the world (Tursun Beg, 2016, p. 158).

– Another particularly stimulating theme was the one related to food, and the continuity between territories in the use of certain ingredients such as the triad of olive, vine and wheat; even recipes that seem distant, however, refer to each other; it is, for example, the case of Spanish *tapas*, which can be directly linked to the Turkish-Greek *meze*.

– Another issue, explored by both classes, was the theme of language exchanges. Words, which travel from one shore to the other of the Mediterranean, become unwitting witnesses of a particular form of “friendship”; from east to west: zero, sugar, caravanserai etc.; from west to east: route-rotta, vase-vaso, theater-teatro, etc. Someone else dwelt on the concept of the Mediterranean *lingua franca*, one of the oldest hybrid languages, the traces of which are still visible today in many cultures.

– Other tracks explored were the stories of the maritime cities, and the centrality of harbors for the development and wealth of the Italian peninsula: Amalfi, Genoa, Pisa, Venice, are the signs of the centrality

1. On the last phases of the Byzantine Empire, see Ostrogorsky (2014, pp. 509 and ff.).

of this territory during medieval time; alongside the history of the Italian harbor cities, there is the history of Antalya, on the southern Mediterranean coast of present-day Turkey which, like Constantinople/Istanbul, is a contended city precisely because of its position. Once the Latin Empire fell (1261), it was occupied by the Seljuk Turks, who built a shipyard in Alanya, thus opening a new maritime perspective for the history of the Turks. In 1423 Antalya was incorporated by the Ottomans, and this fact led them to be new protagonists of the navigation of the Mediterranean Sea, a presence that leads to new conflicts, and exchanges.

These harbor cities are also the main protagonists of the immensity of exchanges of precious goods, languages, traditions, objects and habits, which traveled from the Far East to the Mediterranean Sea along the Silk Road. «Ships from Italy loaded their goods in the ports of Trebizond, Constantinople, Alexandria of Egypt and in the other ports of the Levant; they were mostly very precious and rare goods from various areas of Asia: sugar, cotton, medicines, perfumed essences, incense, precious Chinese silks, gold and silver threads, beautiful Persian carpets, African ivory, Chinese porcelain, Indian pearls and gemstones, and many other rare commodities» (quote from one of the students' presentations).

– A particularly interesting work was the one on cultural institutions of both the Islamic and the Christian civilizations. Stimulated by the history of the birth of universities, in particular the one of Bologna, students wondered if there were similar institutions in the Islamic world as well. Of course, such a comparison is a very slippery one, given that universities were born in the developing medieval cities, which somehow signals a first disconnection between the needs of a new society – the bourgeois society – and the ecclesiastical control of cultural production by the Church. In the history of the Islamic society, a similar phenomenon cannot be traced. However, an interesting fact emerged, with respect to the question about cultural institutions – albeit of religious origin – in the Islamic world. The interesting fact that caught the student's attention is that the first Madrasa was founded (859 AD) by a woman: Fatima El-Firhi, who had inherited money from her merchant father, and decided to use these resources to build a place of study.

Considering now the relationship between Western and Middle-Eastern philosophies, the differences in approach were highlighted, but also numerous exchanges emerged, especially in the Late Middle Ages. These exchanges are due to the "coexistence" between the Arab world and the Christian world in the Iberian Peninsula, and in Sicily.

The most significant areas of reflection on the cultural contamination between East and West are the following ones.

- If we consider, for example, the Iberian Peninsula, where alongside the *Reconquista*, which is a hostile war, that leads to the expulsion of Muslims and Jews, there is also the fact that Islamic culture, and even some texts of Greek philosophy, have reached the West from the East, and could be consulted by Christians because of this exchange.
- Islamic philosophy stems from a religious need; however, at the beginning, it enjoys greater freedom, therefore, to use the simple expression of a student, it is “more progressive” than the Christian one, because it is less institutionalized. The Islamic path brings towards Europe different forms of knowledge, which the Christian West looked upon with suspicion. The names of the Islamic tradition mentioned are: Ibn Sina, Farabi, Ibn Arabi, Mevlana, Hacı Bektaş Veli.

Direct contact with Islam broadened the horizons of the Iberians and also led some European intellectuals to Spain: Gerbert d’Aurillac, the future Pope Sylvester II, was not the only scholar to go beyond the Pyrenees attracted by the thirst of a knowledge that could not be drawn elsewhere on the continent. Mathematics, medicine, geography, the natural sciences were still viewed with suspicion in the Christian world; in the Arab world, on the contrary, they had developed to levels that had no equal since the days of ancient Greece (Norwich, 2020, pp. 161-2).

As a matter of fact, this presumed greater freedom is drastically reduced with time, and the scepter of innovative reflection passes, then, to the West in the early Modern Age.

- Regarding the aesthetic contamination between the two shores of the Mediterranean Sea, represented by architectural and artistic exchanges, one student focused his attention on the city of Palermo during the Norman period. Norman art borrows, and readjusts the canons of Islamic architecture and Byzantine mosaics, an art whose presence is not new in Italian territory. This form of art, in Sicily, finds a new and very refined realization. Palermo, one of the crossroads capitals of the Mediterranean Sea, transforms contamination and exchange in its wealth, and it finds its triumph of “tolerance” under the emperor Frederick II. «Since the time [of Frederick II’s grandfather], Palermo was the most cultured court in Europe, a place where scholars, geographers, scholars of science and mathematicians, Christian, Jewish and Muslim, met» (ivi, p. 275).
- On the mutual support and reflection between East and West, the group that should have worked more deeply on the philosophical exchange between the Muslim world and the Christian world, was captured by Edward Said’s concept of Orientalism, which emerged during a discussion:

I start from the assumption that the East is not a given natural entity, something that simply exists, just as the West is not. We must take Vico’s observation, that

men are the architects of their history, very seriously, and that what they can know is what they have done, to transpose it on a geographical level: as geographical and cultural entities, as well as historical, “East” and “West” are the product of man’s material and intellectual energies. Therefore, just like the West, the East is an idea that has a history and a tradition of thought, images and language that have given it reality and presence for the West. The two geographical entities support each other, and to a certain extent mirror each other (Said, 2020, pp. 14-5).

Chronological limits have been transgressed to deepen Said’s thought, but this research has allowed to take these results to be projected into the present, also highlighting how, even a certain Western celebration of the Middle East and its culture, can hide prejudicial forms. This fact necessarily needs to be considered, if we would like to open a new dialogue on and within the Mediterranean Sea.

## **6. The socialization of research, and the production of “thoughts on display”**

The results of the students’ researches were socialized, and shared with the help of a PowerPoint. The presentations were an opportunity for further study of the topics, and to exchange points of view. The conclusion of this project, however, included a further step: the iconic transposition of what was understood and learned, in order to make it visible to a public.

The goal was bold and motivating at the same time: the aim was to transform the thoughts and concepts of the students’ researches into something, that could be exhibited during the XLI National Congress of the Società Filosofica Italiana.

After discussing with students, the possible graphic creation of maps as a background, in order to show the movement of people, goods, words, we opted for a more traditional form of billboards, which would collect part of the information and images that they gathered. The common thread that was used to connect the billboards is wrapped around the concepts of hostility and hospitality. Four posters (70x100 cm) were created, each of which alternated images, quotes, information chosen from those expressed by the groups in their presentations.

– The first billboard tells the story of how the work was carried out, its goals, and it implies the identity and starting point of the two classes, that is related to the fact of being students of Turkish citizenship studying in an Italian school. This condition gives rise to the interest and desire to investigate the ties and conflicts that ran/run across the Mediterranean Sea. The students write on the billboard as follows: «We are students of Turkish nationality, who attend an Italian school. This is a fact that makes the need to focus on exchange (hospitality) rather than conflict (hostility) urgent

and alive. The Mediterranean Sea is a *mare nostrum*, of all the peoples that overlook it, it is a sea of Europe, the Middle East and North Africa and, despite the differences, and the diffidence, what we have discovered is that there are more things that unite us, rather than those that divide us».

– The second poster focuses on the concept of hostility between the ancient past and medieval history. Here the viewer could find some quotations on the Crusades, on different wars, on the distant past of this area crossed by many civilizations, which have “inhabited” its shores.

– The third billboard focuses on hospitality, which includes the exchange of goods, concepts, art and thoughts, that cross places and took root in languages, architectures, objects and cuisines.

– The last one, entitled *Mediterranean Sea: yesterday, today, tomorrow* wanted to testify, once again, the complexity of the relationships along this sea, which unites and divides, and the hope for new forms of dialogue between what we continue to call East and West.

## 7. The evaluation

Cooperative work always presents the crux of evaluation: what should one evaluate? The product or the process? And again: should one evaluate it as a collective or as an individual performance? When I was thinking of the areas to consider for my evaluation, I kept in mind the golden rule of cooperative learning: to promote personal and social responsibility for what needs to be done, therefore I set the goal of individually evaluating the students’ performance, keeping in the background an evaluation of the group work. One of the requirements that I explicitly set, was that each member of the group should present the part he/she developed, and that each one of them should speak for at least five minutes. The speaking part is very important, in order to unlock their active use of the language, something that they usually don’t practice much during regular lessons.

The Turkish system does not provide for oral exams, and even written exams are rarely structured with open answers or word processing, therefore it is necessary to gradually introduce this type of tests, so that students can achieve the right skills, in order to face the exams required by the Italian school system.

The overall evaluation was, therefore, the result of an average of: a score for the group activity (compliance with deadlines, consistency and collective review); an individual score for the logbook page (correctness and completeness of the information), and the oral presentation to the class (clarity, linguistic autonomy, correct choice of the images that accompanied the information).

## 8. Personal considerations by way of conclusion

A history and philosophy teacher, who teaches at the Italian School of Istanbul, cannot ignore the need for a critical reflection on European identity, which too often is structured against its own other. The interest, shown by the Turkish student, who presented the work on Said – obviously attracted by this concept – also stimulated in me the need to critically reflect on the way in which we tend to accumulate stories, cultures and narratives by conveying them through oversimplified categories, that so many times can build fences.

And, therefore, the hope, underlying the work I am presenting in this article, is that we all can try to find the bonds between the populations living in a specific and complex area, in order to enhance a new way of looking at a present history, basing it on friendship, as a basic human passion, and as a «dialogue [...] that interlaces the common world» we all live in, because «[w]e humanize what happens in the world and in ourselves only by talking about it and, in this speaking, we learn to be human» (Arendt, 2006, pp. 84-5).

I am personally convinced that it is an urgent necessity to tackle the very concept of Europe, and the fact that the idea of «Europe was born from this sea of differences, from this irreducible pluriverse of peoples and languages, forced to dialogue with each other, forced to an incessant effort of translation and distance», raises the need for a new question – which we must ask ourselves without pretense and rhetoric, and without hiding the many contradictions of our time – that is whether «this ancient sea surrounded by lands can be a model for a configuration that is not universal, but pluriverse of the world?» (Resta, 2013, pp. 74-6).

### Bibliography

- ARENDR H. (2006), *L'umanità in tempi bui*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- BRAUDEL F. (2017), *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- NORWICH J. J. (2020), *Il Mare di Mezzo. Una storia del Mediterraneo*, Sellerio, Palermo.
- OSTROGORVSKY G. (2014), *Storia dell'Impero bizantino*, Einaudi, Torino.
- RESTA C. (2013), *Geofilosofia del Mediterraneo*, Mesogea, Messina.
- SAID E. (2020), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano.
- TURSUN BEG (2016), *L'ascesa di Mehmet II sulla cupola (1453)*, in S. Ronchey, T. Braccini (a cura di), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Einaudi, Torino.

# Spazio recensioni



# Recensioni

S. Achella, C. Cantillo (a cura di), *Le parole e i numeri della filosofia. Concetti, pratiche, prospettive*, Carocci, Roma 2020, 287 pp., € 24,00.

Progettare un lemmario filosofico – quale è *Le parole e i numeri della filosofia* – significa costruire un dispositivo scientifico e didattico che intende contribuire a fare luce in una società opaca, che però si ritiene trasparente. Senza alcuna ingenuità Stefania Achella e Clementina Cantillo (d'ora in poi le curatrici) propongono alla civiltà della post-verità un approccio al senso comune non meno che al buon senso che fornisce il modello per un accesso più autentico e storicamente fondato alla realtà e alle questioni del proprio e di ogni tempo.

Le dinamiche post-truiste che dominano i nostri stili di informazione e comunicazione, ma anche – in modo molto meno accidentale – il modo stesso in cui l'essere umano (crede in ciò che) pensa hanno consegnato la distinzione tra referente e segno, tra dato e interpretazione e in generale tra vero e falso ai meccanismi di costruzione dell'opinione. Una siffatta società, affetta da infodemia cronica, ha imparato a sue spese che non basta l'esibizione del referente, del dato, del vero, perché non basta una cura illuministica a base di *debunking* e di *fact-checking* per ristabilire un rapporto corretto con il mondo. Le credenze non svaniscono perché crolla improvvisamente la loro *apparenza*, ma perché crolla il loro *appeal*, cioè perché vengono sostituite da credenze più seducenti, come aveva compreso Spinoza.

Ecco allora perché nel regime di verità in cui è tutto compreso il nostro modo di manipolare i segni – che è ciò che l'intelligenza *fa*, ma non ciò che è (M. Ferraris, *Postfazione alle parole*, del libro che qui si recensisce, p. 231) – la costruzione di un «piccolo lessico filosofico» è un'operazione politica, nel senso in cui politica deve essere la filosofia per poter trasformare la realtà che ha a sua volta il potere di trasformarla (un esempio di questa

comunicazione tra progetto filosofico e realtà è l'ingresso imprevisto in questo dizionario della parola *contagio*). Precisamente in questo senso è "politica" l'operazione che le curatrici affidano agli intellettuali e accademici – tutti aderenti al progetto POT (Piani di Orientamento e Tutorato) coordinato dall'Università di Salerno – che convocano intorno al progetto di un «piccolo compendio di parole-chiave della tradizione occidentale, scritto da mani esperte» (p. 9).

Mentre il dibattito pubblico scivola verso la semplificazione e il dibattito accademico è risucchiato nella spirale della (iper-)specializzazione, le curatrici del bel volume edito da Carocci propongono un modello di divulgazione filosofica che, perfettamente inserito nella logica di una missione per l'Università (la terza), diventa un sussidio e un prontuario. Le curatrici riescono, attraverso una finissima selezione (quale operazione è più filosofica?) nella costruzione di un campo di tensione che, a volerne ricostruire la filigrana, investe il soggetto nella sua relazione con sé stesso (chi scrive pensa ai lemmi autocoscienza, corpo, coscienza, emozione, metodo, passioni, percezione, ragione), con il mondo (abitudine, arte, complessità, conoscenza, cultura, essere, estetica, musica, riferimento, storia, tempo), con gli altri e con l'Altro (alterità, bioetica, contagio, Dio, disputa, immortalità, libero arbitrio, linguaggio, politica, simpatia, tolleranza).

Il risultato è un libro-bussola affidato a studenti e studentesse chiamati a uscire dalle loro bolle di filtraggio, ma anche a docenti che, consapevoli di essere corresponsabili nella costruzione di progetti di vita autentici, cercano una nuova configurazione di senso per i molti significati che ogni giorno sono chiamati a veicolare. Come ogni lemmario, il piccolo lessico filosofico di Achella e Cantillo si propone come repertorio di un codice di decrittazione del mondo, chiamato a un uso pubblico delle storie che racconta e dotato di una attualità e di una utilità che lo fanno pensare come uno strumento civico a servizio del cittadino a cui, per logica e per linguaggio, la scrittura risulta perfettamente adeguata.

Una delle scelte più interessanti che sorreggono l'operazione (la più interessante dopo quella relativa alla scelta stessa delle parole) è sicuramente, secondo l'avviso di chi recensisce, la difformità dei contributi. Chi scrive è infatti convinta che la non omologazione dei contributi a un unico prototipo allontani, secondo una certa idea di *vita activa*, i contributi dagli artefatti e dalla fabbrilità che contraddistingue il lavoro dell'automa (cfr. anche la *Postfazione* di Ferraris sulle peculiarità dell'intelligenza naturale) e li porti più vicino alla loro natura di opere dotate di anima e chiamate in qualche misura a garantire la permanenza del mondo e a permettere in esso l'azione. In un tempo che ha imparato che la disintermediazione è un mito e che l'infodemia rende paradossalmente più vitale che superfluo il ruolo del *gatekeeper*, la scelta degli autori e

delle autrici e la conseguente loro autonomia produce due risultati: da una parte, oltre il confine dei singoli specialismi, contribuisce a comporre un caleidoscopio in cui prende forma il discorso collettivo che la filosofia delle Accademie italiane sta facendo in questi anni (da Venezia a Messina, intesi come confini longitudinali); dall'altra, la possibilità (che è poi una necessità) che ciascun autore/autrice si offra come interprete di una precisa configurazione di senso che è molto più della somma delle singole nozioni relative alla storia di un termine e, come tali, "a disposizione" di colui che le cerchi.

È la densità umanistica di ciascuna delle scelte messe in campo che restituisce il valore dell'operazione niente affatto banale che sta dietro a *Le parole e i numeri della filosofia*, densità che viene confermata proprio dalla volontà di chiudere il lungo "discorso" composto dalle parole con una sezione dedicata ai numeri della filosofia. Quei numeri che tanto dolenti appaiono a chi è stato costretto dalla politica a chiedersi se "con la cultura si mangi" diventano oggetto di una analisi dei risultati della popolazione studentesca italiana dei corsi di laurea in Filosofia. Il *report* (a cura di Stefania Fensore e Agnese Panzera) non arretra di fronte ai dati (carriere e sbocchi occupazionali), ma è capace di leggerli e interpretarli nel quadro di una visione non appiattita sul presente che diventa a sua volta il punto di partenza per una interrogazione filosofica del nostro tempo e della sua idea di "utile".

*Melissa Giannetta*

