

b o l l e t t i n o

del

g • a • t • m

4.1

settembre 1997

Il G.A.T.M. (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) non è un'associazione a cui ci si possa iscrivere a titolo personale. Gli unici soci ufficiali sono cinque società musicologiche:

- Società Italiana di Musicologia (SIIdM)
- Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM)
- Società Italiana di Etnomusicologia (SIE)
- Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI)
- Ramo italiano dell'International Association for the Study of Popular Music (IASPM)

Il G.A.T.M. ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli studi di Bologna, via Galliera 3, 40121 Bologna.

Scopo del G.A.T.M. è divulgare le conoscenze analitiche e teoriche in campo musicale, mantenendo rapporti con tutti coloro che sono interessati all'argomento. Le occasioni d'incontro non sono di tipo cerimoniale (come le assemblee degli iscritti), ma sono le concrete riunioni di studio (convegni, seminari, gruppi di lavoro, ecc.), di cui viene data notizia a tutti gli abbonati al *Bollettino del G.A.T.M.*.

Il *Bollettino del G.A.T.M.* appare semestralmente con due numeri di carattere diverso. Il primo numero è monografico, dedicato ad un tema di particolare rilievo sul quale si ritiene opportuno proporre aggiornamenti o approfondimenti. Il secondo contiene una rassegna dei libri e degli articoli d'interesse analitico apparsi in ambito internazionale nel corso dell'anno precedente.

Condizioni di abbonamento al *Bollettino del G.A.T.M.*

Per ricevere i due numeri annuali del *Bollettino* è sufficiente versare la quota di £. 20.000 sul conto corrente postale n. 23163405, intestato a G.A.T.M., via Galliera, 3, 40121 Bologna.

Per chi è iscritto ad una delle cinque Società costituenti il G.A.T.M. (SIIdM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), la quota annuale è ridotta a £. 10.000. La quota ridotta è pagabile direttamente sul conto corrente postale G.A.T.M. (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è già iscritti). Può essere pagata anche ad una delle Società suddette, al momento dell'iscrizione (nella causale indicare in questo caso: «Quota aggiuntiva di £. 10.000 per *Bollettino del G.A.T.M.*»).

Ogni numero arretrato: £. 15.000.

Bollettino del G.A.T.M., anno IV, n. 1 (1997)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Redazione:

Mario Baroni, Rossana Dalmonte
con la collaborazione tecnica
di Fabio Regazzi

Direttore Responsabile:

Johannella Tafuri

Redazione e Amministrazione:

via Galliera 3 - 40121 Bologna

Grafica di copertina:

Giordano Montecchi

Stampa:

Baiesi Centro Servizi Editoria,
via Broccaindosso 2/c, Bologna

**Il *Bollettino del G.A.T.M.* 1997
esce con il contributo del C.N.R.**

La musica e la tradizione ermeneutica

a cura di Mario Baroni

INDICE

presentazione

7

Maurizio Giani

L'ermeneutica musicale nella tradizione tedesca.

Note per un profilo

9

Egidio Pozzi

Ermeneutica, analisi, narrativa.

Tracce per un dibattito storiografico
nella musicologia anglosassone

29

Rossana Dalmonte

I modelli linguistico e letterario

53

Luca Marconi

Interpretare analizzando,
analizzare interpretando

73

Mario Baroni

Lo statuto psicologico dell'ermeneutica musicale

93

Luciano Nanni

Dell'interpretazione

115

PRESENTAZIONE

Da parecchi anni la musicologia, la critica delle arti, l'estetica in generale, si trovano in una fase storica contrassegnata da un rifiuto radicale delle ispirazioni "scientizzanti" che le caratterizzavano negli anni Sessanta e Settanta: le idee vincenti si richiamano oggi alla pluralità dei punti di vista nell'interpretazione dei testi, al gioco letterario e filosofico del decostruzionismo, agli appelli del "pensiero debole". Nulla di strano o di nuovo in questo. È noto che le mode culturali procedono a cicli e che i cicli si contrappongono gli uni agli altri. È noto anche che chi è "fuori linea" tende di solito ad aggiornarsi, vuoi per convinzione personale, vuoi per non sentirsi escluso. Il *Bollettino del GATM* è sempre stato, da questo punto di vista, un po' fuori linea, e non tanto per ragioni ideologiche, ma per la sua stessa natura: il compito che si è dato è quello di osservare, di aggiornare, di commentare, non quello di prendere posizione. La partecipazione diretta avviene in altre sedi, non qui. Ma il suo compito è anche quello di cercar di vedere al di là e al di dietro delle mode e delle ideologie: questa pubblicazione intende infatti essere uno stimolo a studiare e a pensare piuttosto che a prender posizione. O meglio a studiare e a pensare prima di prendere posizione.

Il tema che qui proponiamo è tipico di questa situazione: il GATM si è sempre occupato di analisi e l'analisi, come si deduce anche da recenti polemiche su *Musica/Realtà* (numeri 49, 50 e 51 del 1996), viene spesso accusata di essere fine a se stessa e troppo poco impegnata a chiarire il senso e la portata culturale, storica, espressiva, della musica che analizza. I collaboratori del GATM sono sempre stati convinti — crediamo che la rivista lo dimostri — che l'analisi non debba essere fine a se stessa e che la musica possieda caratteri espressivi, culturali e storici senza i quali non susciterebbe interesse alcuno. Chi scrive è però anche convinto che il rapporto tra l'analisi musicale e l'interpretazione della musica sia ancora ben lontano dall'essere stato messo in chiaro e che occorra ancora molto studio perché l'intrico delle idee che si addensano da secoli attorno a questo tema venga dipanato con l'attenzione che merita. In altri termini: l'ermeneutica e l'analisi sono pratiche importanti, ma pensiamo che sia altrettanto importante l'analisi dei procedimenti ermeneutici e analitici.

Il presente numero del *Bollettino* non ha lo scopo di chiarire questi problemi, o perlomeno non è ambizioso al punto da illudersi di farlo. Più semplicemente intende fornire materiali di riflessione su questo tema. Come si può vedere dall'indice, l'organizzazione del numero è la seguente: due articoli iniziali vengono dedicati a fornire notizie sulle due più illustri tradizioni di studi sull'ermeneutica musicale: quella tedesca e quella anglosassone. Seguono due altri articoli che ripercorrono la via maestra dei contributi semiotici, nel cui contesto è nata la denominazione, forse un

po' ambigua, di «semantica» della musica. Lo stesso argomento viene poi illustrato a partire dalle conoscenze provenienti dal campo psicologico. Il progetto doveva contenere infine una rassegna dedicata all'ermeneutica filosofica. L'abbiamo chiesta a Luciano Nanni, ben noto filosofo e studioso di estetica. Egli ha, per così dire, rielaborato ermeneuticamente la nostra richiesta e ci ha restituito un risultato che è quello che conclude il numero: non si tratta di una rassegna, ma ci è parso un articolo significativo e stimolante, e capace di far pensare. È "fuori linea" rispetto agli altri articoli del Bollettino, ma forse anche per questo l'abbiamo accettato volentieri.

Naturalmente in un numero limitato di pagine siamo ben lontani dall'aver esaurito un argomento immenso come quello che qui proponiamo. Purtroppo la nostra rassegna non è affatto completa: ad esempio un caso luminoso di ermeneutica musicale come quello di Jankélévitch non ha trovato uno spazio specifico nella presente pubblicazione, e ciò non per ragioni teoriche, ma solo perché l'autore ha il torto di non essere né di lingua tedesca né di lingua inglese. Così mancano altri esempi interessanti di critica musicale o di filosofia della musica, anche italiani. Ce ne scusiamo con i lettori, ma speriamo nella loro comprensione.

Mario Baroni

L'ERMENEUTICA MUSICALE NELLA TRADIZIONE TEDESCA. NOTE PER UN PROFILO

I

Parafrasando le due formulazioni della teoria della relatività, si può dire che esistano una storia ristretta ed una storia generale dell'ermeneutica musicale nella cultura di lingua tedesca. La prima ha per oggetto solo le enunciazioni di metodo e le pratiche esegetiche dichiaratamente condotte sotto le sue bandiere. Inizia verso il 1900, con i due articoli di Hermann Kretzschmar che per la prima volta riunivano i termini "ermeneutica" e "musica", e dopo un dibattito di non ampio respiro si arena nelle stravaganti teorie di Arnold Schering; di là salta direttamente alle diverse revisioni del concetto avviate in Germania agli inizi degli anni Settanta.¹ La storia generale presenta un panorama assai più variopinto, legittimandosi mediante un'attribuzione di diritto dell'etichetta anche a teorie eterogenee, ma che a vario titolo proporgano anch'esse la questione circa il contenuto della musica, l'interpretazione del suo senso, e che in un modo o nell'altro dispieghino procedure atte a portarlo al linguaggio concettuale. Nella ricerca del *terminus a quo* il rischio, qui, è di perdersi in un regresso all'infinito, in un confronto con l'intera tradizione occidentale;² tuttavia è possibile individuare un punto di partenza non precario in questa storia: abbastanza curiosamente, si tratta proprio degli anni in cui Schleiermacher iniziava l'opera di fondazione dell'ermeneutica come disciplina filosofica generale.³ Nonostante l'estrema scarsità, prima

¹ A questo schema si attengono in sostanza le voci enciclopediche di Gerstenberg [1957], Kneif [1980] e quella adespota, di esaltante brevità, contenuta nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, Torino, 1983. Nell'articolo redatto per la recentissima riedizione della MGG Mauser [1996] mescola storia dell'ermeneutica filosofica e storia ristretta dell'ermeneutica musicale.

² Volendo includere in questa storia l'*Affektenlehre*, dovremmo studiare anche le teorie rinascimentali da cui dipende, e più in là la concezione greca della musica intesa come imitazione di eventi naturali psico-fisici. Quanto ai livelli in cui si articola la comprensione della musica, una lucida anticipazione di più moderne formulazioni si trova già nel trattato *De inventione et usu musicae* di Johannes Tinctoris (ca. 1483), con la scansione *potentia auditiva, virtus intellectiva, perfecta cognitio* [Lissa 1975, 55-56].

³ Tracciando un quadro dei propri precursori, lo stesso Kretzschmar ritenne di menzionare l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la rivista fondata a Lipsia da

di Kretzschmar, di prove documentarie circa l'effettiva interazione tra ermeneutica filosofica e riflessione sulla musica,⁴ all'inizio del XIX secolo comincia a manifestarsi nella letteratura musicale una nuova esigenza, anticipatrice dell'atteggiamento che diciamo ermeneutico: cogliere l'«idea» nascosta dietro la forma percepibile, e descrivibile tecnicamente, della composizione. Il fenomeno dev'essere inquadrato nell'ambito di una congiuntura storica decisiva, le cui tappe possono essere riassunte in forma schematica: sostituzione dell'interesse prevalentemente "oggettivo" per la musica, dall'età dell'*Empfindsamkeit* in avanti, con un interesse prevalentemente "personale" [Dahlhaus 1980, 93]; avvento della grande produzione strumentale di Haydn e Mozart, ma soprattutto di Beethoven; stabilizzarsi del concetto stesso di opera musicale, della sua concrezione come *Werk*, dotato di autonomia e consistenza estetica; farsi sempre più "eloquente" della sua espressività; infine, la contemporanea massiccia diffusione del giornalismo musicale, già di per sé animato da intenti di divulgazione, chiamato a misurarsi con realtà artistiche di cui si avvertiva la grandezza, ma spesso anche la sconcertante complessità.

La recezione di Beethoven ha in questa storia una parte che non si deve e non si può sottovalutare: la dicotomia cruciale che caratterizza l'analisi musicale ottocentesca prende avvio proprio dal divaricarsi delle discussioni intorno alla sua opera.

Beethoven, l'incarnazione della grande musica, venne per così dire diviso da se stesso nella riflessione sull'antitesi forma/contenuto; modello esemplare, da un lato, di primato della forma, venne considerato dall'altro come estensore di una supremazia del contenuto capace di motivare la forma [Eggebrecht 1996, 534].

Al tempo del classicismo viennese l'idea di una forma separabile per astrazione dalla sostanza dell'opera musicale non era ancora pienamente sviluppata;⁵ nel corso del secolo la prima diventerà oggetto di un'analisi

Friedrich Rochlitz nel 1798, e autori come Zelter, E.T.A. Hoffmann, Carl M. von Weber, il Wagner del saggio sulla Nona Sinfonia beethoveniana, nonché i primi biografi di musicisti, Winterfeld e Jahn [Kretzschmar 1903, 54-55]. L'assenza di Robert Schumann è compensata ad usura in Kretzschmar 1907. Sullo schizzo storico di Kretzschmar si basa anche la recente ricostruzione di Bent [1994, 14-19].

⁴ Cfr. più avanti, nota 8

⁵ Nel *Musikalisches Lexikon* di Heinrich Chr. Koch (1802) manca il lemma *Form*, mentre nella voce *Sonate* ancora coesistono in perfetta unità descrizione formale e rilievo conferito alle intenzioni sentimentali espresse dalla musica. Per tutta la questione cfr. Eggebrecht 1996, 533-34.

sempre più preoccupata di mettere in evidenza anzitutto nessi di tipo funzionale; sul secondo si concentrerà invece l'arte dell'interpretazione.⁶ La nascente ermeneutica musicale si intreccia così al progressivo fissarsi della dicotomia, che ha anzi contribuito non poco a propellere, talora basandosi su postulati che collimano in modo sorprendente con quelli coevi di Schleiermacher.⁷

Considerati come figure idealtipiche, Hoffmann, Schumann e Wagner illustrano abbastanza bene i due momenti fondamentali dell'orientamento ottocentesco sul contenuto musicale: quello oggettivo-soggettivo (intreccio opera/creatore e procedimento "circolare" dell'esegesi) e quello più marcatamente esplicativo (narrazione del contenuto — poetico, concettuale, biografico — dell'opera).⁸ I due procedimenti non risultano sempre sovrapponibili: nell'approccio esplicativo, specie nella pletora di esegeti minori, manca spesso il movimento tra l'intero e le parti, oppure un'adeguata attenzione alla dimensione «grammaticale».⁹ Temi centrali dell'ermeneutica — rapporto tutto-parti, proiezione verso il senso, interazione tra opera e personalità creatrice, esposizione condotta per cerchi

⁶ All'altezza di metà secolo l'emancipazione della forma è teoreticamente compiuta: nel 1854, nel saggio *Vom Musikalisch-Schönen*, Hanslick dichiara che solo in essa risiede la quintessenza della musica.

⁷ Rochlitz, ad esempio, raccomandò in una lettera circolare inviata ai suoi collaboratori di distinguere, nelle analisi delle opere, anzitutto «senso e spirito», poi i «mezzi» impiegati dall'autore per concretarli, infine la loro «grammatica». In tal modo poneva già il nucleo della dicotomia, attuando insieme, di fatto, una tipica procedura ermeneutica [Bent 1994, 15-16].

⁸ Regna una sostanziale incertezza circa i contatti diretti di questi autori con lo sviluppo dell'ermeneutica filosofica. Bent [1996, 105-24] sostiene con argomentazioni suggestive che E.T.A. Hoffmann potrebbe aver effettivamente letto Schleiermacher: starebbero a dimostrarlo certe sfumature lessicali, oltre all'impostazione generale del suo testo più famoso, la recensione della Quinta beethoveniana. Per Schumann e Wagner il discorso si fa ancora più problematico. L'antipatia del primo per i testi filosofici è ben nota: persino un volume sostanzialmente divulgativo come l'*Aesthetik der Tonkunst* di F. Hand riuscì a spazientirlo [Plantinga 1976, 113 n. 10]; Wagner potrebbe invece aver studiato a Dresda, nel periodo in cui vi lavorò come Kapellmeister, le *Predigten* di Schleiermacher, che dai registri di prestito della *Königliche Öffentliche Bibliothek* risultano prelevate da un lettore col suo cognome il 9 gennaio 1847 [Giani 1995, appendice B, 191]. Ma a parte la labilità della traccia documentaria, il testo in questione non sembra particolarmente stimolante nella prospettiva qui discussa, e d'altro canto all'altezza di quella data Wagner aveva già scritto il saggio sulla Nona Sinfonia.

⁹ Per un'esemplificazione relativa al caso specifico della Sonata "Al chiaro di luna" cfr. Giani 1996a (in particolare 19-23).

concentrici — sono in ogni caso pienamente operanti nella leggendaria recensione di E.T.A. Hoffmann alla Quinta Sinfonia di Beethoven, del 1810.¹⁰ Hoffmann muove da una definizione generale della musica strumentale; passa poi alla caratterizzazione dei tre classici viennesi, cogliendo con pochi tratti la personalità di ciascuno così come si riverbera nell'opera; infine affronta la sinfonia beethoveniana, procedendo costantemente dall'analisi dei dettagli alla struttura complessiva e viceversa, e giovandosi di una prosa che coniuga in modo inarrivabile una ricchissima e innovativa terminologia tecnica e metafore visionarie. Anche l'articolo di Schumann sulla *Sinfonia Fantastica* (1835) presenta un interessante stratificazione a più livelli. La sua agenda analitica prevede infatti una progressione che muove dalla considerazione della forma, prende successivamente in esame le tecniche compositive (armonia, contrappunto e materiali tematici, orchestrazione), affronta poi l'«idea» sottesa all'opera e conclude con una riflessione sullo «spirito» che la informa. Il saggio di Richard Wagner sulla Nona beethoveniana, del 1846, si prefigge invece un compito più circoscritto. Nato come programma di sala per l'esecuzione della sinfonia nel teatro di corte a Dresda, lo scritto cerca di esplicarne il contenuto spirituale traducendolo in una prosa poetica che si avvale di ampie citazioni dal *Faust* di Goethe. I versi goethiani non debbono essere intesi come la rivelazione del “programma latente” dell'opera: piuttosto, quello cui Wagner mira è di fissare l'attenzione del lettore su una determinata atmosfera emotiva, in modo da predisporlo nel migliore dei modi all'esperienza di una composizione di particolare difficoltà.

Wilhelm Dilthey, cui si deve la decisiva penetrazione dell'ermeneutica nelle *Geisteswissenschaften*, merita un cenno in questa rassegna. Dilthey si occupò infatti anche di musica, con scritti che comprendono tra l'altro una serie di saggi sulla musica vocale e teatrale tedesca da Schütz a Mozart, considerata prevalentemente sotto il profilo del rapporto col testo e dei contenuti letterari [Dilthey 1933], ed un breve frammento su *Das musikalische Verstehen* risalente agli anni 1907/10 [Dilthey 1965, 220-24]. In quest'ultimo Dilthey ribadisce una tesi basilare del suo pensiero: la musica è espressione di un *Erlebnis*; ma sottolinea che tale idea non ha alcun connotato psicologistico. Oggetto di uno studio storico della musica non dev'essere l'evento psichico nascosto dietro l'opera, bensì la dimensione oggettuale (*das Gegenständliche*), le connessioni sonore che emergono nella fantasia creatrice come espressione e che rimandano quindi all'intero movimento del sistema delle relazioni tecnico-compositive. Inoltre, l'esperienza della musica in senso ermeneutico comporta un'approssimazione indefinita (in termini freudiani, un'analisi

¹⁰ Come vero e proprio «modello ermeneutico» è stata studiata da Dahlhaus [1988, 50-66].

interminabile): «non potrà mai essere del tutto svelato il mistero circa il modo in cui successioni di suoni e ritmi *significhino qualcosa che essi stessi non sono*» [Dilthey 1974, 222, corsivi miei]. L'ultima frase possiede una singolare pregnanza; ma trattandosi di annotazioni provvisorie e di carattere generale, è difficile distillare dal testo nel suo complesso una metodologia specifica.

2

Prima ancora di proporsi come il fondatore dell'ermeneutica musicale, Hermann Kretzschmar l'aveva praticata a lungo nel suo fortunatissimo *Führer durch den Konzertsaal* [Kretzschmar 1898], che prosegue la tradizione esplicativa con un'opera di alta divulgazione e di guida all'ascolto, e che parve a Schenker la somma di ogni banalità.¹¹ Nell'approccio alle partiture del suo *vademecum* Kretzschmar mantiene con una certa coerenza il discorso su due livelli:¹² da una parte offre una rete di motivi, riportati negli esempi musicali (ciò che comunque presuppone un qualche lavoro analitico) e inquadrati secondo la terminologia tecnico-formale; in parallelo sviluppa un linguaggio evocativo e metaforico agganciato al primo livello mediante connessioni mimetiche (un motivo che ricordi ad esempio il canto degli uccelli), o allusioni a strutture modulari consolidate del linguaggio sonoro (fanfara, inno, melodia popolare). Tipico del suo modo di procedere è quel che potremmo definire il "cambio di soggetto" nella verbalizzazione del contenuto, che opera come travestimento dell'io narrante: protagonista è ora il compositore in persona («Bruckner ritorna inaspettatamente al secondo tema [...]»), ora il brano nel suo insieme («Il primo movimento adotta un'aria di profonda religiosità [...]»), ora questo o quello strumento («il corno attacca [...]»).

¹¹ Cfr. le sue asserzioni in proposito raccolte da Bent [1994, 12, n. 35]. Non sarebbe male ricordare però che, da un lato, il metodo analitico di Schenker presenta nell'articolazione a livelli collegati circolarmente singolari punti di contatto con l'approccio dell'ermeneutica filosofica [Bent 1994, 12-13]; e che dall'altro neppure la sua prosa, specie nei primi scritti, è stata esente da sbandamenti poetizzanti: nelle analisi delle sonate beethoveniane (che egli stesso chiamò *Erläuterungen*, "esplicazioni") si legge ora del «radioso, solare effetto del La bemolle maggiore», ora addirittura di «un Dio dalle opere miracolose» che muove «le quarte del basso, misteriosamente, verso la tonica» [Schenker 1915, 41; 75].

¹² Per quanto segue mi riferisco principalmente all'analisi della Quarta Sinfonia di Bruckner [Kretzschmar 1898, I, 665-75; trad. ingl. in Bent 1994, 109-17].

Nati come stimoli per la promozione d'un'ermeneutica musicale, definita «il coronamento dell'intera teoria musicale» [Kretzschmar 1903, 47], i due contributi «inaugurali» di Kretzschmar si leggono in ogni caso col disappunto che suscitano le occasioni mancate. La nozione di ermeneutica da cui prende le mosse il primo articolo sembra in tutto quella classica, mutuata da Schleiermacher e Dilthey; il cui scopo

È ovunque lo stesso: sviscerare il senso ed il contenuto ideale (*Ideengehalt*) che le forme racchiudono in sé, ovunque cercare l'anima al di sotto del corpo, in ogni frase di un testo scritto, in ogni membro d'un'opera d'arte dimostrare il puro nucleo concettuale (*Gedanken Kern*), spiegare e interpretare (*erklären und auslegen*) l'intero muovendo dalla più limpida conoscenza dei minimi dettagli, utilizzando tutti i mezzi che conoscenze specifiche, cultura generale e talento personale mettono a disposizione [Kretzschmar 1903, 47].

Kretzschmar propone di costruire una «scuola preliminare dell'estetica musicale» (*Vorschule der Musikästhetik*) parallela a quella romantica di Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, Hamburg 1804), da articolarsi in tre tappe: estetica del motivo, condotta a partire dalle cellule più elementari disposte in serie, estetica del tema, estetica del brano (*Motivästhetik, Themenästhetik, Satzästhetik*: quest'ultima è l'oggetto specifico di Kretzschmar 1906). La prospettiva autenticamente ermeneutica viene però subito tolta di mezzo, e l'orizzonte si restringe alla mera individuazione, nelle configurazioni tematiche, degli affetti di cui sarebbero portatrici: una riattivazione, in chiave antiformalistica, della retorica musicale settecentesca. In questo la disciplina promossa da Kretzschmar è anch'essa un pezzo di Ottocento, stila un bilancio del passato piuttosto che aprire nuovi scenari, e ricade addirittura al di sotto del livello raggiunto da precursori come Hoffmann o Schumann. Il tratto eminentemente propedeutico (con tanto di esercizi gradualmente suggeriti per approfondire l'interpretazione delle configurazioni sonore [Kretzschmar 1903, 58-63]) merita comunque di essere sottolineato: anche in questi scritti teorici parla il Kretzschmar didatta, lo studioso attento ai problemi dell'educazione, convinto che un rinnovamento degli studi musicali non possa essere disgiunto dall'innalzamento del livello di comprensione del popolo. Tuttavia la semplificazione dell'orizzonte e la natura intuitiva dell'analisi propulse da quest'orientamento determinarono un rapido declino dell'interesse teorico verso la disciplina.¹³ Nel dibattito aperto da

¹³ Può essere interessante ricordare qui il singolare caso di omonimia che intriga ironicamente l'VIII capitolo del *Doktor Faustus* di Thomas Mann: dove

Kretzschmar si inserì anche Arnold Schering, sottolineando che scopo dell'ermeneutica non è la conoscenza scientifica dell'oggetto sonoro, ma la domanda «circa l'intima affinità degli eventi sonori (*Tonvorgänge*) con gli eventi della nostra vita spirituale (*Seelenleben*)» (Schering, *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*, 1914, cit. in Dahlhaus 1975, 44; cfr. anche Schering 1934). Vent'anni dopo Schering cambierà decisamente rotta, proclamando l'oggettività vincolante delle proprie interpretazioni beethoveniane (cfr. più avanti, § 4).

Possiamo seguire gli sviluppi del dibattito nelle posizioni di Eugen Schmitz e Robert Lach. Il primo estrasse un cauto compendio dalle tesi di Kretzschmar [Schmitz 1915, 102-110] dove riproponeva i consueti postulati secondo cui le questioni formali hanno senso solo in rapporto alla cornice del contenuto, e quest'ultimo, come ogni altra realtà artistica, è l'oggettivazione della vita psichica. Insieme però ribadiva l'impossibilità di seguire tale contenuto nei dettagli, e la necessità di attenersi alle «determinazioni emotive che non presentino dubbi» [Schmitz 1915, 109], con conseguente rifiuto, da una parte, dell'esplicazione narrativa, dall'altra degli ingredienti concettuali di tipo soggettivo.¹⁴ In sostanza, in quest'ulteriore vulgarizzazione (il testo di Schmitz è un manuale di estetica musicale) l'ermeneutica appare una disciplina subalterna, le cui concettualizzazioni non potranno che avere carattere relativo e provvisorio. Lach [1918, 74-79] cercò invece di fornirle una fondazione scientifica di taglio positivistico, agganciandola ai metodi delle scienze naturali. All'approccio anatomico-morfologico e fisiologico del botanico e dello zoologo corrisponderebbero rispettivamente quello analitico-formale e quello contenutistico all'opera musicale. Per quest'ultimo aspetto Lach suggeriva una classificazione sommaria del melos e del ritmo sulla base del principio di tensione e distensione muscolare, e degli stati di eccitazione nervosa, riprodotti per via mimetica dalla gestualità sonora. La

i protagonisti, Adrian Leverkühn ed il suo fedele amico Serenus Zeitblom, ascoltano una conferenza sulla Sonata op. 111 beethoveniana tenuta da un musicista balbuziente dal nome emblematico, Wendell Kretzschmar. Questi è modellato a sua volta su Theodor Wiesengrund Adorno (per cui cfr. più avanti, § 5), che collaborò con Mann nella stesura del romanzo. Allorché Kretzschmar, per spiegare all'uditorio il tema dell'Arietta, intona sulle note do-sol-sol la parola *Wiesengrund* (letteralmente "prati in fior"), l'omaggio di Mann all'amico e la trasfigurazione poetica dell'approccio ermeneutico si fondono in modo insuperabile.

¹⁴ Il modello di lettura proposto, condotto sul I movimento del Quartetto op. 95 beethoveniano, attiva comunque una terminologia assai vicina ai paradigmi ottocenteschi: per il primo tema troviamo «ritmica energica», «possente salto di seconda», «sentenza immutabile del destino» ecc., [Schmitz 1915, 104-108].

nozione di empatia (*Einfühlung*), anch'essa intesa in senso positivistico, avrebbe dovuto garantire il riconoscimento dell'elemento mimetico presente nella timbrica dell'orchestra moderna; ma Lach finì col giovare soprattutto della tradizione stratificata di produzione ed ascolto (associazione "naturale" tra suono dell'oboe e lamento o atmosfere pastorali, "maestà" delle trombe ecc.) e di consuetudini esegetiche consolidate.

3

Nel corso del secondo decennio cominciano ad apparire anche i poderosi volumi di Ernst Kurth. Il loro linguaggio ha poco a che vedere con le esplicazioni narrative di cui ci siamo occupati sin qui; nondimeno, sia per l'intento che li anima sia per le procedure attuate essi rientrano in modo sostanziale nella nostra storia.¹⁵ Kurth trasse stimoli e idee da Schopenhauer, dagli psicologi della Gestalt e da Freud. Nella sua concezione, la musica ha la propria genesi nella psiche umana, secondo uno schema a tre livelli: il primo è un prodotto della volontà e si estrinseca come energia cinetica; il secondo è determinato dall'interazione del subconscio con tale energia e produce un gioco di tensioni; al terzo livello si ha l'evento acustico vero e proprio.

Le forze che si attivano in noi vengono proiettate dall'interno verso la superficie, dove assumono una figura. Le impressioni sonore non sono altro che la forma intermedia in cui si manifestano i processi psicologici [...]. L'attività musicale si esprime meramente in suoni, ma non risiede in essi [Kurth 1991, 23].

L'interesse di Kurth si appunta così sul processo lineare in musica, come appare nel titolo della sua seconda opera importante, le *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917; trad. ingl. parziale in Kurth 1991, 37-95). Secondo Kurth, la produzione di una melodia comporta sempre l'attivarsi di quei tre livelli: ciò le conferisce unitarietà e coerenza. Le sue analisi partono dunque anch'esse da un processo di empatia [Lach 1918], colorato però di ascendenze husserliane, e mirano a descrivere gli eventi

¹⁵ Lo scopo di Kurth era di esplicitare i fenomeni musicali transcendendo la mera analisi formale, e i suoi scritti furono pensati per un pubblico di amatori di cultura medio-alta. Ritroviamo dunque anche qui un significativo tratto pedagogico: Kurth fu tra l'altro impegnato per anni nell'insegnamento presso una delle prime scuole sperimentali sorte in Germania, la *Freie Schulgemeinde* di Wickersdorf. Sul più generale contesto socio-culturale del periodo cfr. la prefazione di L. Rothfarb in Kurth 1991, 5-17.

musicali e le loro funzioni gerarchiche in un continuum dinamico piuttosto che a metter capo ad astrazioni tecniche.¹⁶ È particolarmente interessante studiare la metaforica esplicativa impiegata da Kurth, che rifiuta ogni banale antropomorfismo.¹⁷ Nel vasto studio dedicato a Bruckner nel 1925 (trad. ingl. parziale in Kurth 1991, 151-207), l'opera del sinfonista austriaco è inquadrata nella cornice della teoria generale che abbiamo sommariamente tratteggiato: si tratta di coglierne i dettagli nell'ambito delle più vaste dimensioni costruttive, nelle quali importante non è tanto la forma (*Form*) intesa come mero contenitore, quanto piuttosto il farsi progressivo di essa (*Erformung*), che corrisponde al movimento della psiche del creatore. Kurth parla pertanto di «onde» sinfoniche, e di «dinamica ondulatoria» del sinfonismo bruckneriano;¹⁸ e nel corso delle sue esposizioni non si limita a considerare i singoli segmenti, ma trae partito anche del confronto tra segmenti analoghi di movimenti diversi, per illustrare il vario articolarsi della «tecnica

¹⁶ Seguo la sintesi di Rothfarb [Kurth 1991, 19]. Cfr. anche Bent-Drabkin 1990, 57-58. Il vocabolario di Kurth, che tanti problemi pone ai traduttori (termini come *Gerüstpunkt*, *Klangausschwebung*, *Abklingen* possono esser resi solo con precarie perifrasi), nel suo riferirsi al processo musicale inteso come immagine della dinamica psichica assomiglia molto a quello di Husserl, che spesso deforma la lingua tedesca o inventa neologismi per descrivere fenomenologicamente processi coscienziali estremamente sottili.

¹⁷ Si può citare a questo punto la figura di August Halm, amico e collega di Kurth, il cui volume *Von zwei Kulturen der Musik* [Halm 1913] ebbe notevole risonanza. Critico nei confronti dell'ermeneutica "ufficiale" [*ibid.*, XXX], accusata di rimanere appiccicata alle immagini scelte per spiegare la musica, anche Halm propone modalità d'interpretazione di tipo non antropomorfo, anche se qua e là riaffiora nella sua prosa, seppur depurata degli elementi più deteriori, una certa "drammatizzazione" del linguaggio tonale. Mentre si suona in Fa maggiore, afferma Halm, le dominanti Do e Sib maggiore e la tonalità relativa Re minore sono «costantemente in agguato», il loro ingresso viene percepito come «un evento atteso, anzi desiderato, il compimento di un anelito» [*ibid.*, 13]. Tuttavia, parlando ad esempio di cadenza e progressione, egli cerca di interpretarle alla luce d'una nuda opposizione concettuale: formula di conclusione vs formula di non-conclusione; e per spiegare la natura della seconda non esita a ricorrere alla «legge d'inerzia» [*ibid.*, XIII]. La spiegazione per opposizioni governa anche il nesso stabilito tra la fuga e la sonata: la prima è «forma dell'unitarietà», non estensibile a piacimento, la seconda «forma della conflittualità», per natura espansiva [*ibid.*, 7-9].

¹⁸ Qui il lessico kurthiano si fa eccezionalmente frastagliato: da *Welle* (onda, discendono *Teilwelle* (onda parziale), *Gipfelwelle* (cresta d'onda), *Nachwelle*, (onda di riflusso). Le onde, in sé senza limite, si manifestano poi secondo un *Längsschnitt* (profilo longitudinale) ovvero un *Querschnitt* (profilo trasversale) ecc.

dell'onda» in casi solo apparentemente simili. L'analisi del dettaglio viene pertanto assorbita in una prospettiva globale, che tiene conto in modo originale del rapporto tra intero e parti [Kurth 1991, 162 sgg.].

4

Il vero corruttore dell'ermeneutica, Arnold Schering, aveva rivolto la sua attenzione di storico soprattutto al divenire e al tramontare dei fenomeni musicali; come estetologo, era viceversa attratto dall'idea di un'atemporalità dell'opera e dei suoi effetti invarianti sugli ascoltatori.¹⁹ Ad essa si ricollega in particolare la sua concezione di un potere simbolico del linguaggio sonoro [Schering 1974b]. Il simbolo, per Schering, diviene il punto di convergenza in cui pensare uniti storia ed estetica, figura e contenuto; allo stesso tempo, la sua *Symbolkunde* è indirizzata polemicamente contro il formalismo dilagante nell'analisi del primo dopoguerra [Schering 1974a]. Per quanto riguarda le basi filosofiche dell'ermeneutica, certi aspetti del pensiero di Dilthey dovettero essergli familiari: nell'introduzione alla monografia beethoveniana [Schering 1936, 13-118] egli parla approfonditamente della nozione di *Erlebnis*, dell'intreccio tra opera musicale e concatenazioni della vita (*Lebenszusammenhänge*), ed esprime l'esigenza di fissare un circolo tra vita, personalità e senso della creazione. Tuttavia il progetto, pur sorretto da un colossale apparato documentario, si contrae a mera ricerca delle «idee guida» (*Leitideen*) cui Beethoven si sarebbe attenuto componendo; l'individuazione delle concatenazioni vitali diventa caccia alla chiave segreta, al «programma nascosto», nella fattispecie al testo letterario, o drammatico, che starebbe dietro ad ogni composizione di Beethoven e che sarebbe compito dell'esegeta rintracciare ed utilizzare nel processo di comprensione. Di un Beethoven *Tondichter*, poeta dei suoni, ed anzi *Programmusiker* aveva invero già parlato Paul Bekker, sfruttando anche certi scritti teorici wagneriani [Bekker 1912, 75, 81]. A differenza di Schering, tuttavia, Bekker sostiene che in Beethoven il programma — da intendere in senso lato come riferimento ad un testo letterario o come idea poetica — agisce al pari di una scintilla dall'esterno, innesca un processo creativo che corrisponde allo sviluppo psicologico indipendente dell'artista, e si traduce in architetture sonore autonome.²⁰ È interessante

¹⁹ Cfr. Forchert in Dahlhaus 1975, 41-52.

²⁰ Bekker può così affermare che in Beethoven operano due grandi correnti ideali, l'una facente capo ad associazioni concettuali, l'altra ad associazioni emotive, da cui scaturiscono i due tipi di base del suo universo architettonico: la sonata, in quanto forma del dramma strumentale, e la variazione, forma perfetta della lirica musicale.

notare che mentre Schering trascurò del tutto questo aspetto del lavoro di Bekker, in pratica assimilandolo alla *Laiendeutung*, agli approcci dilettanteschi e narrativo-poetizzanti [Schering 1936, 52 sgg.], a sua volta rifiutò di fornire un qualsivoglia fondamento alla via pur indicata come l'unica possibile per render finalmente piena giustizia al compositore prediletto:

come avvenga l'individuazione della chiave è difficile da descrivere. Ogni tentativo di un "avviamento metodico" fallirebbe. Si tratti di intuizione, di contemplazione, di calcolo, di caso o colpo di fortuna, la mossa decisiva si sottrae alla comunicazione, e non può essere espressa in generalizzazioni. [...] Quella musica a programma sottaciuta, tenuta segreta da Beethoven, l'ho, come già detto, chiamata esoterica perché risulterà accessibile solo a coloro che ne posseggano la chiave [Schering 1936, 108].

Dietro a questi assunti sta la feticizzazione del principio dell'*auctoritas*, che a sua volta deforma un'idea schiettamente ermeneutica, quella secondo cui nel processo di esplicazione ci si deve misurare con le formazioni concettuali già date nell'orizzonte di comprensione, sia quelle che fanno parte della storia individuale dell'interprete, sia quelle sedimentatesi nel corso della tradizione interpretativa. L'esegesi contenutistico-letteraria di Schering si appoggia infatti alla intera storia della recezione beethoveniana, polarizzata sull'idea del "contenuto poetico": solo che anziché storicizzarla, o relativizzare il proprio orizzonte in rapporto ad essa, egli la assolutizza, e mira ad una esplicazione definitiva dell'oggetto sonoro (la nozione di chiave, a ben vedere, qui è in perfetta antitesi all'idea stessa di interpretazione). Un esempio. Il progetto beethoveniano di musicare il *Faust* avrebbe a suo dire trovato piena esecuzione nei Quartetti op. 132, 133 e 135, una sorta di «trilogia faustiana». Dato per scontato che le cose stiano così — sulla base di precarie tracce documentarie — tabelle e grafici vengono dunque prodotti per fissare le corrispondenze tra scene, gruppi di versi e i vari movimenti, e tutte le arti dell'esegesi simbolica attivate per decifrare il contenuto nascosto della musica; persino un fatto esteriore come la congruenza tra versi e melodie diviene rilevante in sede metodica.²¹ Alla fine della lunga analisi, ecco la prova decisiva della

²¹ Talvolta il procedimento assume toni francamente grotteschi. Nel I movimento dell'Op. 132 — che si presume ispirato al monologo di Faust nel suo studio (vv. 354 sgg.) — il nesso tra il tema della viola di b. 48 e sgg. e i vv. 392-93 «Ach! könnt'ich doch auf Bergeshöhn / in deinem lieben Lichte gehn» sta nel fatto che essi possono essere cantati sotto la melodia; però, per far quadrare la prosodia Schering si vede costretto ad omettere «lieben». Ma

sua validità: Schering dichiara infatti di essersi accorto solo a lavoro ultimato che le corrispondenze da lui stabilite tra il testo goethiano e i tre quartetti coprirebbero tutti i momenti salienti del dramma nella loro successione originale [Schering 1936, 401-2]. In altre parole, se l'interpretazione è sensata e esauriente, e condotta senza pre-giudizi, allora per ciò stesso sarà anche vera; nonostante l'entusiasmo dell'esegeta, questo «risultato sorprendente» (ivi) conferma solo la compiuta trasformazione del circolo ermeneutico in puro e semplice circolo vizioso.²²

5

Theodor W. Adorno si occupò di ermeneutica giovanissimo [Adorno 1930] in un articolo peraltro omesso nella scelta dei *Motive* da lui preparata, oltre trent'anni dopo, per la riedizione nel volume *Quasi una Fantasia*. Secondo Adorno un'ermeneutica autentica dovrebbe tentare di leggere le costellazioni musicali in modo storicamente concreto quali «cifre» di «contenuti (*Gehalte*)», che però nulla hanno a che vedere coi presunti contenuti poetici intesi dal compositore, ma si articolano in «domanda e risposta di compiti e soluzioni tecniche» [Adorno 1930, 236]. Il concetto di contenuto musicale intende la coscienza storica immanente ad un'opera, che non può essere quella solo soggettiva del compositore: appropriandosi delle tecniche e dei generi precostituiti, e insieme modificandoli e criticandoli, questi interagisce con la tradizione, ma anche con gli ascoltatori che l'hanno familiare. Al giovane filosofo interessa già in questo quadro la possibile rottura delle convenzioni: in esse si articola una coscienza che comunica sia con la tradizione sia con l'ambiente, come coscienza di problemi specificamente musicali.

Tutti questi temi ritornano nei grandi lavori adorniani della maturità, specialmente nel volume su Mahler del 1960 [Adorno 1966], considerato da Dahlhaus [1975, 7] un modello da tenere presente nella revisione della disciplina. Effettivamente ermeneutico è — qui e altrove²³ — il proce-

ecco cosa aggiunge in nota: «L'idea di quattro battute sarà apparsa così preziosa a Beethoven, che egli non volle modificarla per amore di questa parola. In ogni caso, la terza battuta reca l'indicazione 'teneramente'» [Schering 1936, 327 n. 18].

²² Con una comoda prassi sovra-interpretativa (ma si possono forse porre limiti all'interpretazione di un'interpretazione che va oltre ogni limite?), inteso quale *reductio ad absurdum* delle procedure ermeneutiche, il volume riacquisterebbe però di colpo un notevolissimo spessore; anzi in questa prospettiva la sua lettura garantisce uno spasso assolutamente straordinario.

²³ Di recente sono stati editi i materiali incompiuti per il volume beethoveniano cui Adorno lavorò per oltre trent'anni [Adorno 1993]: 'qui

dimento adorniano di «costringere a parlare gli elementi strutturali della musica, localizzando però in senso tecnico le balenanti intenzioni dell'espressione» [Adorno 1966, 139], anche se il filosofo francofortese difficilmente avrebbe gradito l'etichetta che aveva a suo tempo criticato. Tutto il volume (ma si potrebbe dire: ogni scritto adorniano sulla musica) si muove nella prospettiva di collocare il linguaggio concettuale nella massima vicinanza all'oggetto sonoro. Le stesse tre categorie formali individuate da Adorno in Mahler, irruzione, sospensione, adempimento [Adorno 1966, 174 sgg.] intenzionano un «contenuto di verità» — insieme rispecchiamento d'una realtà sociale conflittuale e critica nei suoi confronti — che può e dev'essere individuato con precisione nell'assetto tecnico della sua musica. Certo quest'ermeneutica è lontana anni luce dagli schematismi della tradizione, e trae dalla dialettica hegeliana, con la sua proliferazione di livelli di mediazione, inesauribili spunti. Ad esempio, sebbene proprio Adorno sia stato uno dei primi a sollevare la questione narratologica in musica — oggi dibattutissima —, la sua idea che alle sinfonie di Mahler sia intrinseco il gesto del raccontare, ma senza una storia vera e propria [Adorno 1966, 207], pone in termini molto particolari il tema della soggettività: ad Adorno interessa anzitutto il «processo senza soggetto» all'interno del quale soltanto si costituisce la soggettività quale suo momento. La partitura è un campo di forze in cui si condensa la lotta dell'io empirico del compositore da un lato con la dialettica storica dei mezzi compositivi, dall'altro con le problematiche connesse al suo essere ineludibilmente un individuo sociale, esposto alle ideologie e alla reificazione della coscienza.²⁴ In questo la posizione di Adorno, nonostante

l'analisi tecnico-formale avrebbe dovuto essere spinta sino all'individuazione della posizione storica unica di Beethoven, quale "Hegel della musica" capace di svelare il movimento della modernità e insieme di indicarne il superamento in una prospettiva utopica (cfr. Giani 1996b).

²⁴ Marcatamente polarizzata sul soggetto è invece l'ermeneutica musicale di Ernst Bloch, che in *Geist der Utopie* (I ed. 1918, II ed. 1923), con una singolare ibridazione di tematiche hegel-marxiste, gnostiche e kabbalistiche, ricostruisce la tradizione storico-musicale da Bach a Mahler e Schönberg sulla base dell'idea espressionistica del progressivo «incontro con se stessi», con una tripartizione dei livelli di soggettività di derivazione gnostica (io terreno, psichico e spirituale), ciascuno dei quali viene ancorato ad un «tappeto» (immagine derivata da Stefan George e Georg Lukács), sul quale sono raggruppati, fuori da ogni concatenazione cronologica, opere e autori (Bloch 1985, 49-208; sul sincretismo del pensiero del giovane Bloch cfr. Münster 1982). Andrebbe studiata la singolare contraddizione sussistente tra la teoria blochiana della rottura rivoluzionaria del tempo, inteso non-linearmente a partire dall'attimo, e il ricorso alla "spazializzazione" della musica — che pure

l'ancoraggio ad una visione apocalittica e "negativa", è assai più sfumata di quella di vari musicologi di estrazione marxista, specie della ex-DDR, che non sempre sono riusciti a sottrarsi alla seduzione di un'ermeneutica non meno ingenuamente narrativa di quella "borghese", solo orientata in senso politico-rivoluzionario.²⁵

6

Dietro al processo di revisione dell'ermeneutica musicale avviato agli inizi degli anni Settanta stanno due eventi significativi risalenti entrambi al decennio precedente: la rinascita degli interessi per l'ermeneutica filosofica in seguito alla pubblicazione di *Wahrheit und Methode* di Hans-Georg Gadamer [1990, apparso in I ed. nel 1960], e la «vistosa svolta» [Dahlhaus 1980, 187] prodottasi nell'ambito degli studi di storia letteraria con la *Rezeptionstheorie*, avviata da H.R. Jauß e W. Iser (cfr. Jauß 1969, 1991, e Holub 1989). Tappe importanti di questo processo sono il progetto di ricerca berlinese sulla «comprensione musicale» [Faltin-Reinecke 1973] e la giornata di studi tenutasi a Francoforte sotto il patrocinio della Fondazione F. Thyssen e presieduta da Carl Dahlhaus, dalla quale scaturì due anni dopo un volume che, pur edito nella collezione «Neunzehntes Jahrhundert» dell'editore Bosse e articolato come una silloge di saggi di carattere storico, guardava in realtà con molta decisione al presente [Dahlhaus 1975]. Un primo problema che si pose agli studiosi era quello di definire i concetti operativi delle procedure ermeneutiche («capire», «senso», «significato», «realtà», «contenuto», ecc.), di cui veniva denunciata la labilità semantica (cfr. p. es. l'articolo di Bengtsson in Faltin-Reinecke 1973, 11-39). A Francoforte ci si chiese persino se non fosse il caso di sbarazzarsi della vecchia etichetta, e sostituirla con qualcuno dei termini alternativi che la lingua tedesca offre: *Interpretation*, *Auslegung*, *Deutung* (ma le cui sfumate variazioni di significato non

è l'arte utopica per eccellenza, e quindi gravida di contenuti rivoluzionari — nell'ermeneutica del tappeto.

²⁵ I problemi della storiografia marxista in campo musicale sono dibattuti approfonditamente da Dahlhaus [1980, 133 sgg.]. Già verso la metà degli anni Sessanta, però, si avvertiva l'esigenza di coniugare l'impostazione "ortodossa" (che ammetteva una «relativa autonomia» della musica nella connessione base-sovrastuttura, ma era interessata anzitutto a rintracciare nel tessuto compositivo posizioni di classe e nessi ideologici) con apporti di altre discipline, tra cui la semiotica, onde superare la vaghezza della metaforica connessa all'idea di «linguaggio musicale» ed arricchire la strumentazione concettuale. Va in questo senso ad esempio il tentativo di Mayer [1966] volto a definire la dialettica del materiale musicale soprattutto in rapporto alla produzione coeva, ed in un approfondito dibattito con le tesi adorniane.

possono essere restituite adeguatamente in italiano). Tuttavia *Hermeneutik* conserva secondo Dahlhaus un senso più ampio degli altri, e sintetizza egregiamente i tentativi di soddisfare un postulato:

l'esigenza che l'approccio immediato all'interpretazione (*Interpretation*) debba essere unito ad un confronto esplicito sui fondamenti e sui processi di comprensione già operanti (*Vorverständnisse*) da cui viene propulsa l'esegesi (*Deutung*) [Dahlhaus 1975, 7].

Un ulteriore problema riguardava il rapporto tra l'ermeneutica e l'analisi musicale [Dahlhaus 1973]: di fronte a procedure sempre più sofisticate, ma spesso irrette in un formalismo a senso unico, l'idea diltheyana che «ogni giudizio contiene già concetti che presuppongono una suddivisione qual si sia del materiale empirico dato», che «non c'è nessun inizio o cominciamento legittimo, nessun giudizio di esperienza autofondato, ma [che] ogni inizio è arbitrario» [Dilthey 1974, 539] ridiventa di grande attualità per venire a capo dell'autoreferenzialità sempre in agguato nelle metodologie formalizzate. Va da sé che una rinnovata ermeneutica musicale dovrà misurarsi sia con i vecchi principi e metodi, sia con gli apporti provenienti dalle discussioni analoghe in altre discipline, sia infine col superamento della vecchiaia alternativa tra estetica formale e contenutistica. Tuttavia il successo della teoria della recezione, dalle cui premesse metodiche la ricerca musicologica sembra ormai non poter più sensatamente prescindere [Danuser-Krummacher 1991],²⁶ era stato considerato con qualche sospetto da Dahlhaus già agli inizi della fortuna della nuova teoria: dopotutto, se la storia della recezione non vuol cadere nella hegeliana «cattiva infinità», si pongono anche qui il problema di un criterio di selezione dei documenti, nonché del loro riferimento a norme preesistenti. Però, se l'estetica polarizzata sull'"opera" contiene un elemento metafisico ormai obsoleto, viceversa il rischio dell'estetica della recezione

è la stupidità, l'ottusità, la limitatezza; ossia, dal dato di fatto che una completa indipendenza dai presupposti portanti e limitanti della propria epoca non sia mai raggiungibile, tendere a tirare la discutibile conclusione, per metà rassegnata e per metà arrogante, mezza dimissionaria e mezza presuntuosa, che allo storiografo sia permesso di arroccarsi coscientemente e deliberatamente in pregiudizi — visto che tanto i pregiudizi non li si può neutralizzare per intero [Dahlhaus 1980, 189].

²⁶ Sull'intreccio di ermeneutica ed estetica della recezione cfr. in particolare Hubig 1991.

Dove è all'opera, in figura esemplare, un tratto tipico dell'abito scientifico di Dahlhaus, del suo modo di intendere il processo stesso del *Verstehen*: il «principio della mancanza di principii», quel porre le domande sempre muovendosi all'interno dell'orizzonte dell'interlocutore, che gli permetteva di entrare ed uscire dalle categorie impiegate, suscitando l'impressione di trovarsi dappertutto ed in nessun posto (qui sta forse il suo punto di maggior contatto con Adorno; ed anche per Dahlhaus sembrerebbe legittimo parlare di un'attitudine autoreferenziale del pensiero, nel senso indicato da Habermas [1991, 109 sgg.], però eccezionalmente ben dissimulata).

7

Per Hans Heinrich Eggebrecht la tesi secondo cui tutta la musica ha un contenuto «è un articolo di fede del [suo] lavoro scientifico» [Eggebrecht 1996, 543]. Tale tesi va posta in rapporto a quella circa il senso della musica: la coppia opposizionale senso/contenuto costituisce la cornice entro cui opera l'approccio ermeneutico, l'atto di comprensione del fenomeno musicale. Il senso ha a che vedere con l'articolazione compositiva e più in generale con la compagine del materiale musicale stesso. Caratteristico del senso così definito è che la musica non lo *ha*, ma lo *è*: «Questo 'è' riguarda la forma, la conformazione, l'aver-forma della musica, ciò che la musica è, mentre è» [Eggebrecht 1996, 544]. L'enunciato di contenuto dice invece ciò che la forma significa in base alla sua sostanza o espressione: il contenuto è pluristratificato, non è sempre di ordine concettuale,²⁷ inoltre la musica non lo *è*, bensì lo *ha*.²⁸ Le analisi ermeneutiche di Eggebrecht più note in Italia si trovano nel suo volume su Mahler [Eggebrecht 1994]; a differenza di Floros [1977], che ha riattivato — certo con ben altra consapevolezza e cautela rispetto ad uno Schering — la ricerca polarizzata su programmi nascosti e fonti letterarie, egli non esita a trascurare se occorre le stesse indicazioni programmatiche

²⁷ Cfr. in particolare Eggebrecht 1973.

²⁸ Quando si dice che un accordo di settima di dominante risolve su quello di tonica si nomina appunto il senso musicale, lo si “porta al” linguaggio grazie al sistema della terminologia teorico-musicale. Quando invece parliamo di “attesa” della risoluzione della settima, o del “benessere” provocato da tale risoluzione, diamo voce ad un certo condizionamento storico dell'uomo, che trova tutto ciò piacevole, oppure possiamo parlare di “significato accentuatamente affermativo” della concatenazione accordale. In queste enunciazioni è in giuoco un fattore prospettico; esse non sono in concorrenza, ma ciò non significa mancanza di vincolatezza o ascientificità.

dell'autore, interpretando per esempio l'introduzione della Prima Sinfonia come passaggio da una musica che esprime immediatamente l'alterità del mondo colto nei suoi suoni non-artistici (*Naturlaute*, canto degli uccelli, fanfare) alla musica come arte, come forma capace di afferrare quel mondo nel suo modo specifico, e quindi ospitando al proprio interno il dualismo romantico arte/realtà [Eggebrecht 1994, 141-153; 1995, 149-53].

Un settore in cui l'ermeneutica musicale di lingua tedesca appare in piena espansione è infine quello dell'interpretazione pratica della musica, dell'esecuzione. Danuser 1992 costituisce sotto questo profilo un primo tentativo di sistematizzazione dell'intera problematica, ed è significativo che appaia proprio nel quadro del *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* curato da Dahlhaus. Per affrontare l'analisi dell'interpretazione (che si potrebbe dire operazione ermeneutica alla seconda potenza, visto che già l'esecutore è il primo e principale mediatore/messaggero tra autore, opera e pubblico), Danuser si avvale delle categorie di Gadamer, distinguendo tre orizzonti temporali nell'interpretazione del repertorio del passato, a seconda che essa tenga principalmente conto (1) delle intenzioni dell'autore, (2) della storia dell'efficacia dell'opera (*Wirkungsgeschichte*), oppure che (3) muova dalla prospettiva della storia della composizione e dal mutato livello di coscienza che si esprime nel presente. A tali orizzonti temporali corrispondono la prassi ricostruttiva ("filologica"), quella tradizionale e l'"attualizzazione" nelle sue varie forme [Danuser 1992, 13 sgg.]. In ogni caso, nell'atto di interpretare un brano di musica o nel recepirlo è pienamente attiva la *Horizontverschmelzung*, la «fusione di orizzonti» di cui parla Gadamer [1990, I, 311 sgg.].

Volendo in qualche modo tirare le somme, dovremmo dire che la rinnovata assunzione dell'ermeneutica nella ricerca musicologica appare oggi possibile solo nell'ambito di un atteggiamento critico nei suoi stessi confronti: come opera di coordinazione interdisciplinare che non si contrapponga antagonisticamente, quale *intentio recta* da far valere contro presunte *intentiones obliquae*, ad alcun contributo utilizzabile nella ricerca del senso della musica. Il superamento dell'antinomia analisi/interpretazione si configura insomma come programma pluralistico di superamento della stessa tradizione ermeneutica e insieme delle pretese totalizzanti dell'analisi di tipo scienista. La filosofia contemporanea ha da tempo avvertito questa necessità: secondo Richard Rorty,

dire che dovremmo abbandonare l'idea di una verità là fuori che attende di essere scoperta non equivale a dire che abbiamo scoperto che là fuori non c'è nessuna verità. Equivale a dire che,

per i nostri scopi, converrebbe smettere di considerare la verità un problema profondo, un argomento di interesse filosofico, e la «verità» un corrispettivo dell'«analisi» [Rorty 1994, 15].

Posti di fronte ad un artefatto sonoro e alle sue esegesi spesso antitetiche, dunque, non si tratterà più di scegliere sulla base del criterio di vero e falso, ma di mediare i vari orizzonti di comprensione in uno spirito di cooperazione e tolleranza: che sono dopotutto i veri tratti decisivi emergenti dalla lunga fase storica che continuiamo a chiamare, con un po' di pigrizia, postmoderna.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W.(1930), "Motive V: Hermeneutik", *Anbruch*, 12, 235 sgg.
ADORNO T.W.(1966), *Wagner Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino (ed. orig. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1952(Wagner) e 1960 (Mahler)).
ADORNO T.W.(1993), *Beethoven, Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
BEKKER P.(1912), *Beethoven*, Schuster-Loeffler, Berlin.
BENT I-DRABKIN W.(1990), *Analisi musicale*, EDT, Torino.(ed. orig. Macmillan, London 1980).
BENT I.(cur., 1994), *Music analysis in the 19th century*, (II: *Hermeneutic approaches*), Cambridge University Press, Cambridge.
BENT I.(cur., 1996), *Music theory in the age of Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.
BLOCH E.(1985), *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
DAHLHAUS C.(1973), "Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse", in Faltin-Reinecke 1973, 37-47.
DAHLHAUS C.(cur., 1975), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Bosse, Regensburg.
DAHLHAUS C.(1980), *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole (ed. orig. ArnoVolk-Gerig, Köln 1977).
DAHLHAUS C.(1988), *L'idea di musica assoluta*, Discanto, Fiesole (ed.orig.Bärenreiter, Kassel-Basel etc. 1978).
DANUSER H.-KRUMMACHER F.(cur., 1991), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, Laaber.
DANUSER H.(cur., 1992), *Musikalische Interpretation* [*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, XI], Laaber Verlag, Laaber.
DILTHEY W.(1933), *Von deutscher Dichtung und Musik: Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Teubner, Leipzig-Berlin.
DILTHEY W.(1965), *Das musikalische Verstehen*, in *Gesammelte Schriften*, VII, Vandenhoeck-Ruprecht-Teubner, Stuttgart-Tübingen, 220-224.
DILTHEY W.(1974), *Introduzione alle scienze dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze.

- EGGEBRECHT H.H.(1973), "Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik", in Faltin-Reinecke 1973, 48-57.
- EGGEBRECHT H.H.(1994), *La musica di Gustav Mahler*, La Nuova Italia, Scandicci (ed. orig. Piper, München 1982).
- EGGEBRECHT H.H.(1995), *Musik verstehen*, Piper, München.
- EGGEBRECHT H.H.(1996), *Musica in Occidente. Dal medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Scandicci (ed.orig. Piper, München 1991).
- FALTIN P.-REINECKE H.P.(cur., 1973) *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Arno Volk-Gerig, Köln.
- FLOROS C.(1977), *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Deutung*, Breitkopf-Härtel, Wiesbaden.
- GADAMER H.G.(1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen.
- GERSTENBERG W.(1957), voce "Hermeneutik", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel-Basel, 6, col. 234-237.
- GIANI M.(1995), *Studi sulla formazione dell'estetica wagneriana*, tesi di dottorato, Università di Bologna.
- GIANI M.(1996a), "Appunti sulla ricezione analitica della Sonata *Al chiaro di luna*", *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/1, 19-28.
- GIANI M.(1996b), recensione di T.W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, in *Intersezioni*, 16/3, 548-54.
- HABERMAS J.(1991), *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari (ed.orig. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985).
- HALM A.(1913), *Von zwei Kulturen der Musik*, Müller, München.
- HOLUB R.(cur., 1989), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino.
- HUBIG CH.(1991), "Rezeption und Interpretation als Handlungen. Zum Verhältnis von Rezeptionsästhetik und Hermeneutik", in Danuser-Krummacker 1991, 37-56.
- JAUSS H.R.(1969), *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli (ed. orig. Universitätsbücherei, Konstanz 1967).
- JAUSS H.R.(1991), "Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae", in Danuser Krummacker 1991, 13-36.
- KNEIF T.(1980), voce "Hermeneutics", in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Macmillan, London, 8, 511.
- KRETZSCHMAR H.(1898), *Führer durch den Konzertsaal*, Breitkopf-Härtel, Leipzig.
- KRETZSCHMAR H.(1903), "Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 45-66.
- KRETZSCHMAR H.(1906), "Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 73-86.
- KRETZSCHMAR H.(1907), "Robert Schumann als Ästhetiker", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 47-73.
- KURTH E.(1991), *Selected writings* (cur. L.A. Rothfarb), Cambridge University Press, Cambridge.

- LACH R.(1918), "Das Inhaltsproblem in der Musikästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik", in *Festschrift Hermann Kretzschmar*, Peters, Leipzig, 74-79.
- LISSA Z.(1975), *Ebenen des musikalischen Verstehens*, in LISSA Z., *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 55-110 .
- MAUSER, S.(1996), voce "Hermeneutik", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (nuova ed.) , Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart, 4, col. 261-270.
- MAYER G.(1966), "Zur Dialektik des musikalischen Materials", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 11, 1367-1390.
- MÜNSTER A.(1982), *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- PLANTINGA L.(1976), *Schumann as critic*, Da Capo Press, New York.
- RORTY, R.(1994), *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari (ed. orig. Cambridge University Press, Cambridge 1989).
- SCHENKER H.(1915), *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven: kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung. Sonate c-moll op. 111*, Universal, Wien.
- SCHERING A.(1934), "Die Erkenntnis des Tonwerks", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 13-37.
- SCHERING A.(1936), *Beethoven und die Dichtung*, Junker-Dünhaupt, Berlin.
- SCHERING A.(1974a), "Musikalische Analyse und Wertidee" (1929) in *Vom Wesen der Musik*, Koehler, Stuttgart, 183-200.
- SCHERING A..(1974b), "Musikalische Symbolkunde" (1936), in *Vom Wesen der Musik*, Koehler, Stuttgart, 98-119.
- SCHMITZ E.(1915), *Musikästhetik*, Breitkopf-Härtel, Leipzig.

**ERMENEUTICA, ANALISI, NARRATIVITÀ:
TRACCE DI UN DIBATTITO STORIOGRAFICO
NELLA MUSICOLOGIA ANGLOSASSONE**

Nella cultura anglosassone si è sviluppato in anni recenti un ampio e acceso dibattito sulla natura della musicologia e sul ruolo del musicologo: il musicologo deve essere uno storico che scientificamente cataloga e collaziona le fonti oppure deve, con la propria competenza, interpretare il fatto musicale e guidare criticamente l'ascoltatore? E, da un punto di vista più generale, la storia che si va costruendo deve essere "evoluzionistica", e avere come obiettivo la ricerca dei "perché" ad un'opera o ad uno stile ne succeda un altro, oppure deve, come storia particolare, concentrarsi sul "come" un singolo evento musicale funziona, era recepito nel suo tempo e persiste esteticamente nel nostro? E, infine, la comprensione dell'opera si deve basare solo su un'analisi della tecnica musicale, oppure dovrà includere delle considerazioni "esterne", senza le quali rischiamo di non capire — e come insegnanti di non poter spiegare — l'influenza che, poniamo il caso, un pezzo come *Träumerei* di Schumann ha esercitato su generazioni di pianisti e novelli sposi?

L'obiettivo del presente lavoro è da una parte descrivere sommariamente i tratti fondamentali che hanno caratterizzato questo dibattito, dall'altra render conto delle nuove tendenze in atto, concentrandosi infine, a scopo esemplificativo, su un determinato settore della ricerca, quello riguardante il rapporto tra analisi e narrativa.

1. Kerman, Cone e Treitler

A Joseph Kerman — critico e musicologo inglese naturalizzato americano — bisogna riconoscere il merito di essere stato uno dei più assidui promotori del dibattito.¹ Già nella recensione a *Musicology* (1963) di Frank Harrison, Mantle Hood e Claude Palisca — un panorama della musicologia americana del dopoguerra — Kerman rilevava due grosse lacune: la prima riguardava la posizione separata in cui erano collocate la teoria e l'analisi; la seconda gli studi sul *criticism*. Rispondendo

¹ Ma occorre anche precisare che le sue obiezioni al «piccolo mondo dell'analisi musicale» sono quasi sempre poco condivisibili [Whittall 1993]. Inoltre il tono delle critiche è sempre stato apertamente e fastidiosamente polemico verso una parte dei suoi colleghi, mentre le sue proposte così come le sue posizioni non si sono certo contraddistinte per chiarezza e sinteticità: si veda Kerman 1985 e la risposta di Bent 1986.

all'affermazione di Palisca secondo il quale «il musicologo è soprattutto uno storico», egli sosteneva che

la musicologia, la storia e la sociologia non vanno valutate come obiettivi, ma come strumenti [...]. Ciascuna delle cose che noi facciamo — paleografia, trascrizione, studi sul repertorio, lavoro d'archivio, biografia, bibliografia, sociologia, *Aufführungspraxis* [...], teoria, analisi stilistica e analisi individuale — ciascuna di queste cose, che alcuni studiosi trattano come un fine, devono essere considerate come gradini di una scala [Kerman 1965, 62-63].²

Il vertice di questa scala, l'obiettivo reale di tutti gli studi particolari, secondo Kerman dovrebbe essere appunto il *criticism*. Come si capisce questo termine si differenzia, in tale accezione, da quello che indica una critica musicale di taglio giornalistico; esso rappresenta invece uno studio della musica che

tratta con pezzi di musica e uomini che ascoltano, con l'evento e l'emozione, con la vita del passato nel presente, con l'immagine privata del compositore di fronte allo specchio pubblico di un uditorio [Kerman 1965, 63].³

Partendo dalla considerazione che nella musicologia vi era stata una sopravvalutazione del ruolo dell'analisi e che essa — soprattutto come analisi della struttura — impediva uno sviluppo degli studi musicali, Kerman intendeva proporre una ridefinizione degli studi basata non solo sul riconoscimento dei fatti della storia, ma anche sulla loro interpretazione. In questo senso auspicava una teoria generale del *criticism* nella quale l'*historical criticism*, l'*analytic criticism* e il *sociological criticism* potessero essere considerati delle sottocategorie.

A queste opinioni si oppone decisamente Edward Lowinsky. Parafrasando una famosa frase di Immanuel Kant — l'analisi stilistica senza critica è cieca, la critica senza analisi stilistica è vuota — osserva che tra le competenze necessarie allo studio dei diversi problemi, la pratica della critica non è poi così necessaria come vorrebbe Kerman.

Gli assetti gerarchici sono di casa in società governate dal dogmatismo, religioso o profano, o da un regime totalitario o

² Le traduzioni delle citazioni, se non diversamente indicato, sono dell'autore dell'articolo.

³ Una definizione successiva del termine *criticism* è stata data da Robert P. Morgan come «commentario informato sulle arti, accompagnato da descrizioni, analisi, interpretazioni e valutazioni» [1982, 17].

teocratico. Nelle società libere l'uomo esercita la facoltà di distinguere e di scegliere. La passione del prof. Kerman per il *criticism* è ammirevole. Io la condivido. Ma non condivido l'esclusiva affermazione di esso. Ciò di cui abbiamo bisogno non è subordinazione, ma coordinazione; non separazione, ma integrazione. Ciò di cui abbiamo bisogno è precisamente quello che il prof. Kerman deplora: il biografo, il bibliografo, il curatore, il paleografo, lo storico, il sociologo, l'esecutore pratico, il teorico, il critico lavorano con sincera passione ai loro diversi scopi [...]. Io preferisco un buon biografo, un raffinato curatore, una spiegazione illuminante per ogni fase della musica a un mediocre *criticism* [...]. È esattamente la molteplicità dei fini e la varietà dei punti di vista che costituisce la ricchezza e la vitalità della disciplina colta [Lowinsky 1965, 234].

In questi stessi anni Edward T. Cone — compositore, teorico e critico americano — si distingue per alcuni lavori in cui punta il dito su quelle scelte compositive che le tradizionali procedure analitiche non rilevano. In un suo celebre articolo del 1967 (*Beyond analysis*) osserva che le analisi di molti pezzi atonali e dodecafonici potrebbero valere esattamente anche se gli stessi pezzi fossero retrogradati, oppure se essi fossero costituiti da un insieme di frammenti tratti da composizioni di autori diversi. Infatti il metodo analitico usato in questi casi riguarda prevalentemente le connessioni tra gli eventi musicali piuttosto che le loro successioni. In altre parole l'aspetto temporale della musica è sacrificato a una descrizione spesso molto particolareggiata, ma che altrettanto spesso non tiene conto di alcune scelte del compositore. L'articolo di Cone — assolutamente non polemico, propositivo e giustamente apprezzato anche dai suoi critici — prosegue con l'indicazione di lavori che espongono criteri validi per distinguere in fase analitica «l'alto dal basso, il diritto dal rovescio». In conclusione egli sottolinea che sebbene gran parte delle scelte compositive nella musica del Novecento si situano «oltre l'analisi», ciò non toglie che occorra attribuire un grande valore ai metodi rigorosi dell'analisi, anche perché essi rappresentano un freno ai pericoli di una critica basata solo sulle impressioni soggettive [Cone 1967, 51].

Verso la metà degli anni Sessanta s'inserisce nel dibattito il musicologo tedesco naturalizzato americano Leo Treitler evidenziando delle posizioni analitiche e storiografiche estremamente interessanti. In un articolo del 1966 Treitler osserva che l'analisi deve essere considerata nella maggior parte dei casi un'interpretazione, in quanto dipende dalla selezione degli elementi scelti per l'indagine. Inoltre occorre rendersi conto che i compiti della storia della musica, nell'accezione definita da Guido Adler

all'inizio del secolo, presuppongono un concetto di sviluppo che spesso preclude una seria indagine storica:

mi sembra che nella pratica musicologica lo spiegare il "cosa" sia stato compromesso da una preoccupazione per la spiegazione del "perché". Il resoconto dello storico su ciò che il lavoro è, viene condizionato dalla sua abitudine a indagare su come tale lavoro sia divenuto tale [...]. L'evento storico è compreso principalmente attraverso i suoi antecedenti e conseguenti, e la successione dei fatti della storia è collegata in una catena genealogica di causa-effetto [Treitler 1967, 196].

Il pensiero di Treitler è ulteriormente chiarito in un articolo del 1982. Partendo da una domanda posta da Claude Palisca (quanto i metodi analitici correnti abbiano contribuito alla comprensione della musica e della cultura del passato), Treitler afferma di essere attualmente più interessato a

capire non tanto la struttura dell'oggetto musicale, ma il significato di tale struttura interpretata alla luce del contesto di norme e modelli, codici stilistici e semiotici, aspettative e reazioni, ideali estetici, condizioni della trasmissione e della ricezione [del repertorio]. Per l'analisi non solo è indispensabile la partitura, ma occorrono anche le partiture delle altre musiche, le tradizioni manoscritte (come prova della pratica esecutiva), gli scritti dei teorici e dei pedagoghi (compresi alla luce della natura dei loro obiettivi [...]), gli scritti critici, le cronache e così via [...] [1982, 155].

A ben vedere un vero e proprio decalogo per la nuova musicologia americana. Ma anche una ricollocazione della disciplina analitica ad un livello più ampio, intesa, in altre parole, come metodo di lavoro applicabile a tutte le fonti a disposizione dello storico. Dal punto di vista di Treitler non avrebbe senso la continuazione della separazione tra metodologia storica e analitica, se non come una diversa successione cronologica delle operazioni dell'indagine.⁴ In conclusione, sebbene la comprensione storica non sia stata né il primo obiettivo né il principale

⁴ A sostegno di tale proposta, Treitler cita il lavoro del filosofo Hans Georg Gadamer, che nel 1975 legittimava la riluttanza dei critici di tutti i campi artistici a restringere il lavoro analitico al solo oggetto in esame. In tale accezione si deve intendere l'opera d'arte non come oggetto di studio fisso e passivo, ma come fonte inesauribile di possibile significato; tale oggetto esiste nella tradizione e lo sforzo di comprenderlo è solo un episodio della vita della tradizione stessa e della vita dell'interprete [Treitler 1982, 156].

beneficiario della disciplina analitica, è possibile trovare una mediazione tra analisi e comprensione storica:

come storici vogliamo metodologie analitiche che siano meno normative, ma più storiche e fenomenologiche; che tengano conto di molto più che non le altezze e che prospettino non solo strutture, ma relazioni tra struttura e significato [Treitler 1982, 161].

Negli anni successivi gli studiosi hanno rivolto la loro attenzione verso altri campi del sapere, con il risultato che l'interdisciplinarietà è diventata una delle caratteristiche principali nello sviluppo e nelle innovazioni metodologiche della musicologia. Ciò ha condotto ad una proliferazione degli approcci teorici, mentre la conoscenza del passato si è avvantaggiata da uno spostamento di prospettiva proveniente da studi che, rifiutando la tradizionale impostazione positivista-evoluzionistica, hanno preferito ottiche diverse, ad esempio quella marxista e femminista, oppure hanno rivolto la propria attenzione alle teorie della percezione e della psicoanalisi [Scher 1992, xiii]. Un ottimo esempio di lavoro analitico che parte da un problema storico e adotta metodi derivati da altre discipline è Treitler 1974. In questo articolo viene studiato il repertorio del canto liturgico medioevale, osservato nel passaggio dalla tradizione orale a quella scritta. La particolarità dello studio non investe solo l'argomento — di grande importanza in quanto tratta del rapporto tra improvvisazione ed esecuzione, e di come tracce della prima possano essere rilevate nella versione scritta di un pezzo — ma anche il metodo analitico, finalizzato alla ricerca della struttura portante di un genere specifico del canto gregoriano, ma in cui intervengono in modo sostanziale gli studi sulla teoria della memoria di Frederic C. Bartlett e quelli di Milman Parry e Albert Lord sui poemi omerici e l'epica jugoslava.⁵

2. Le nuove tendenze

Durante gli ultimi vent'anni si assiste ad un enorme sviluppo degli studi musicologici sia nel senso di un approfondimento di tematiche specifiche, sia nell'ampliamento del campo di interessi del musicologo. In un articolo

⁵ Lavori del genere hanno contribuito ad evidenziare l'importanza che riveste la scelta del metodo analitico ai fini di una corretta collocazione storica del pezzo in esame. Su quest'importante aspetto della questione un esempio particolarmente appropriato è l'articolo di Pasticci [1994] che affronta il problema della collocazione storico-stilistica delle opere atonali di Arnold Schönberg.

sia nell'ampliamento del campo di interessi del musicologo. In un articolo sulle nuove tendenze in ambito angloamericano, Kerman deve ammettere che sebbene ciò che unifica tali lavori sia la loro divergenza dalla tradizionale musicologia, la diversità degli argomenti trattati e dei metodi analitici utilizzati evidenzia più una pluralità di stili e contenuti che non la gerarchica affermazione del *criticism* [Kerman 1995, 13 e 25]. Riportando i titoli dei convegni annuali promossi dall'*American Musicological Society* (dal 1981 al 1991) il critico americano elenca le parole chiave sulle quali si concentrano gli interessi dei giovani studiosi: significato, giudizio, *criticism*, teorie letterarie, decostruttivismo, narratività, genere, convenzioni, sessualità, femminismo, società, cultura, politica, ideologia. Successivamente descrive sommariamente i mutamenti avvenuti nell'editoria statunitense, esemplificandone le tendenze attraverso la descrizione del contenuto di sei volumi miscellanei ⁶ e del profilo di quattro studiosi: Susan McClary, esponente della critica di parte femminista [1989, 1991]; Richard Taruskin, interessato al problematico rapporto tra "autenticità" dell'esecuzione e sua storicità [1988]; Gary Tomlinson, secondo il quale il compito dello storico è «indagare su quanto la musica significa per il compositore, l'ascoltatore, l'esecutore in quanto gli ingredienti del significato musicale non possono essere limitati solo al suono e alla partitura» [1987, 1988]; e, infine, Carolyn Abbate, sulla natura e le funzioni della narratività nel teatro musicale [1991].

La descrizione delle sei antologie e il profilo dei quattro autori presentato da Kerman non esauriscono il panorama dell'attuale musicologia anglosassone. Alcuni campi sono stranamente trascurati: forse perché — a voler essere pragmatici — più degli altri implicano la conoscenza o l'applicazione diretta dei metodi dell'analisi strutturalista che, soprattutto quando veste panni schenkeriani, sembra essere particolarmente invisa al critico statunitense. Volendo tentare un completamento del quadro complessivo occorrerà descrivere, seppur sommariamente, almeno altri cinque settori d'intervento: gli studi sulla musica come processo temporale, le indagini sulle qualità espressive della musica, gli studi sul rapporto tra genere musicale e stile compositivo, i lavori che studiano le "discontinuità" musicali e, per finire, gli studi narrativo-musicali, dei quali il lettore interessato troverà una descrizione un po' più approfondita nel terzo e quarto capitolo del mio articolo.⁷

⁶ I sei volumi sono: *Music and society* [Leppert-McClary 1987], *Authenticity and early music* [Kenyon 1988], *Reading opera* [Gross-Parker 1988], *Disciplining music: musicology and its canons* [Bergeron-Bohlman 1992], *Musicology and difference* [Solie 1993], *Music and text: Critical inquiries* [Scher 1992].

⁷ Una raccolta di articoli appartenenti alla cosiddetta *New Musicology* è stata

a) *musica come processo temporale*

A questo campo di studi appartengono quei lavori che cercano di spiegare la musica come successione diacronica di eventi. Un buon testo per accostarsi a questi argomenti è il libro di Jonathan Kramer del 1988, emblematicamente intitolato *The time of music; New meanings; New temporalities; New listening strategies*. Si parte dall'osservazione che le ricerche scientifiche e la complessità delle nostre società hanno modificato il concetto tradizionale di tempo: oggi non possiamo più considerare il tempo come una ferrovia, cioè una dimensione consequenziale e unidirezionale lungo la quale si collocano gli eventi. Al contrario, il concetto di tempo deve essere collegato con i modi di programmazione di un computer, dove si può andare avanti, tornare indietro oppure procedere ad anello. Poiché non siamo "spettatori del tempo", ma partecipiamo alla sua costituzione e al suo svolgersi, possiamo affermare che "il tempo è *relazione* tra le persone e gli eventi che esse percepiscono" [Kramer 1988, 5]. Secondo questa concezione la musica non è contenuta nel tempo, ma contribuisce a "disegnarlo" e, soprattutto, influenza la percezione del suo scorrimento.⁸

In tal senso e utilizzando studi provenienti dalla psicologia sperimentale, Kramer distingue diverse modalità di percezione temporale, collegate ad alcune caratteristiche della composizione musicale. La differenza principale attiene comunque la possibilità di influenzare la percezione del "tempo assoluto" consequenziale, unidirezionale e di newtoniana memoria, costituendo un "tempo musicale", inteso come il tempo che viene soggettivamente evocato da una composizione. L'applicazione di questi concetti all'analisi è particolarmente affascinante: alcuni pezzi di Beethoven, Bartók, Debussy, Schönberg e Webern sono studiati non solo scavando nei loro livelli strutturali, ma anche individuando i modi nei quali gli eventi musicali si susseguono. Il campo dell'indagine analitica si estende fin oltre il Novecento storico: sono così

pubblicata di recente sulla rivista *Music Analysis* (1994, vol. 13/1). Derrick Puffett nell'editoriale [1994, 3-4] sottolinea l'importanza del libro di Abbate [1991; rec. in Whittall 1992] e chiarisce che gli articoli presentati sulla rivista espongono molti *Leitmotive* del nuovo campo: i "canti della sirena" della teoria letteraria, gli studi sul rapporto musica-sessualità (*gender studies*) e la musica discriminata dell'androginia [Hyer 1994, Skoumal 1994 e Nattiez 1990]; nonchè la "cavalcata delle Valchirie" della teoria narrativa [Rink 1994].

⁸ Per ovvi motivi di spazio non posso approfondire queste questioni: rinvio il lettore interessato alla lettura del testo di Kramer, oppure, per un quadro complessivo delle ricerche sulla struttura temporale, al lavoro di Pozzi [1996].

analizzate anche alcune composizioni della seconda metà nostro secolo, e, in particolare, pezzi di Stockhausen, Stravinskij, Carter e Messiaen.

b) le qualità espressive della musica

Il riferimento agli studi di Susanne Langer e di Leonard Meyer è un solido punto di partenza per tutti quei lavori che si propongono di indagare le qualità espressive e il significato musicale. Un rinnovato interesse verso tali argomenti è anche uno dei tratti fondamentali dei libri di Peter Kivy [1984; 1989; 1990]. Secondo questo «filosofo innamorato della musicologia» [rec. di Giani a Kivy 1990] uno dei problemi principali della moderna musicologia è l'approccio esclusivamente analitico, mentre occorrerebbe puntare «alla reintroduzione dell'interpretazione nel *criticism*, non come sostituzione dell'analisi, ma come sua compagna» [Kivy 1990, 298]. Nell'articolo del 1990 egli esplicita la sua posizione descrivendo i metodi e gli obiettivi di due studi presi come esemplari: quello di Anthony Newcomb del 1984 sulla Seconda Sinfonia di Schumann e il lavoro di Robin Wallace del 1989 sul primo movimento del *Quartetto* op. 132 di Beethoven. Nonostante le forti e argomentate critiche cui sottopone i due studi, Kivy condivide nello spirito le motivazioni del *New music criticism*, cioè l'importanza dello studio intorno a quel "contenuto" che va oltre la sintassi e la struttura della musica. Ma queste indagini non possono e non devono sostituirsi all'analisi: devono discendere da essa. Per Kivy la strada da percorrere non può essere però quella intrapresa dai due autori citati in quanto essi, aggiungendo semplicemente un'interpretazione all'analisi, nella sostanza rivitalizzano un «vecchio (e screditato) tipo di *music criticism* piuttosto che inventarne uno nuovo» [1990, 316]. Occorre invece ampliare le tradizionali categorie analitiche includendo, ad esempio, indagini intorno alla funzione e al significato di parti di musica in rapporto alla totalità del pezzo. Nell'articolo del 1990 Kivy confronta il significato delle sezioni introduttive del primo movimento della Sinfonia n. 39 e del Quartetto in Do maggiore K. 465 ("Quartetto delle dissonanze") di Mozart, deducendone delle considerazioni sulla funzione «espressiva» — nello specifico la creazione di tensione, ambiguità e aspettativa — che tali parti assolvono nel quadro complessivo. In conclusione occorre trovare, secondo Kivy, «un giusto mezzo tra Scilla, le analisi "non espressive", e Cariddi, il *criticism* interpretativo» [1990, 322-323].

c) generi musicali e stile compositivo

Anche per quanto riguarda gli studi sul genere musicale si osserva primariamente che esso è stato sottovalutato, considerandolo spesso solo un attributo atto a distinguere una classe di composizioni da un'altra. Il genere è invece un termine che si differenzia da quelli di stile e forma in

quanto alla sua definizione partecipano non solo elementi compositivi, ma anche sociali e culturali.

In questo senso le unità che si ripetono, le quali definiscono il genere, hanno un significato che va oltre quello musicale per entrare nel dominio sociale; cosicché il genere dipende per la sua definizione dal contesto, dalle funzioni e dalle legittimazioni della comunità, e non semplicemente da regole formali o tecniche [Samson 1989, 213].

Una definizione simile è data da Kallberg [1988], il quale riprende a sua volta, quella data da Carl Dahlhaus nei *Fondamenti di storiografia musicale*

il concetto funzionalistico della musica, quello per cui la musica è arte funzionale, rispondente a determinate funzioni, e che predominò nel Cinquecento e ancora nel Seicento [...] si manifestò in una poetica musicale che partiva dal genere come vera sostanza della musica, e per genere non intendeva altro che una relazione fissa tra lo scopo a cui la musica doveva rispondere, e i mezzi compositivi adeguati allo scopo [Dahlhaus 1980, 91-92].

L'interrelazione tra stile e genere nella musica di Bach è stata studiata da Laurence Dreyfus [1986]. Egli osserva che nel XVIII secolo ogni genere, un'Aria, un'Ouverture, una Fuga, un Concerto, doveva essere scritto in un determinato stile e rileva che Johann Mattheson e Johann Adolphe Scheibe criticavano Bach perché alcuni suoi pezzi erano scritti in uno stile incoerente con il genere oppure perché combinava due stili che secondo loro erano inappropriati. La musica di Chopin è stata analizzata da Jim T. Samson [1989] e Jeffrey Kallberg [1988], mentre Robert Pascall [1989] estende il campo d'intervento alla Quarta Sinfonia di Brahms.

d) decostruttivismo

Si parte dalla constatazione che l'analisi si è primariamente dedicata allo studio della coerenza e dell'organicità, mentre passi come la conclusione del Quartetto op. 95 di Beethoven, il Notturmo op. 32/1 di Chopin, o *La rappresentazione del caos*, da *La creazione* di Haydn, necessitano di uno studio particolare sulle discontinuità in musica.⁹ Da questo nuovo punto di

⁹ Su questo pezzo di Haydn si veda anche l'articolo di Richard Kramer [1992b] — unitamente alla risposta di Burnham [1992] — nel quale si descrive la rappresentazione musicale del caos prima della creazione reinterpretando un'analisi di Heinrich Schenker [1926]. Nella replica dello stesso Kramer a Burnham si sottolinea che mentre «l'analisi schenkeriana privilegia lo studio delle particolarità che si conciliano meglio con i suoi schemi rappresentanti un

vista l'indagine intorno alle relative discontinuità delle articolazioni cadenzali, ai diversi gradi di continuità metrico-ritmica, alle somiglianze, alle variazioni del materiale e alla consequenzialità sintattica delle frasi musicali sono le categorie analitiche che vengono usate nell'indagine sia dei pezzi di Beethoven e Chopin sopracitati, sia della Fantasia op. 17 di Schumann e del Trio op. 8 di Brahms [Cone 1986].¹⁰

In questi studi i lavori di Jacques Derrida sono citati come alcuni tra i più importanti punti di riferimento: Lawrence Kramer nel testo del 1990 (*Music as cultural practice 1800-1900*) dedica ampio spazio ad alcuni concetti derridiani come modo per uscire dalle strettoie imposte da una visione strutturalistica. È interessante osservare a tale proposito che mentre Kramer si serve dell'opzione derridiana per uscire dallo strutturalismo, Scherzinger, utilizzando il concetto di *supplement* — proposto da Derrida [1976] — mostra invece che le letture formalistiche e ermeneutiche, generalmente considerate antitetiche, possono essere considerate una integrativa dell'altra [Scherzinger 1995, 73]. Più in generale Lawrence Kramer cerca di costruire un nuovo modo di trattare la musica partendo dalle strategie della moderna teoria della letteratura; le sue analisi si concentrano in particolare sull'ultima sonata di Beethoven, sulla sinfonia *Faust* di Liszt e sul *Tristan und Isolde* di Wagner. Trattando peraltro anche altri argomenti tipici della moderna musicologia anglosassone, come il rapporto tra identità sessuale e forma musicale e lo studio sui generi, il volume si pone come un testo pertinente e stimolante per chi è interessato ad un quadro, seppur parziale, delle nuove tendenze musicologiche.

3. Analisi e narrativa

Il quinto campo di ricerca della moderna musicologia angloamericana è quello che, utilizzando a vario titolo la teoria della narrativa, cerca di evidenziare quei tratti specifici che possono permettere l'individuazione di una trama all'interno della composizione musicale. In questi studi, che non

delle particolarità che si conciliano meglio con i suoi schemi rappresentanti un 'processo contrappuntistico altamente ramificato', il *criticism* privilegia quelle particolarità che conducono ai valori più espressivi, alla capacità significativa e alla risonanza culturale» [Kramer 1992c, 78].

¹⁰ Fondamentale l'applicazione di tali concetti alla musica di Ives [Starr 1977a; 1977b; 1992]. Nel movimento *The Alcotts* dalla *Concord Sonata* e in *Ann Street* i contrasti stilistici che intervengono in campo armonico, ritmico, melodico e nella trama contrappuntistica diventano costitutivi di forma e rappresentano un vero e proprio processo formale basato sulla "eterogeneità stilistica".

trattano solo i generi narrativi per eccellenza, cioè la musica a programma e il poema sinfonico di fine Ottocento, i riferimenti ideali sono i lavori del *literary criticism* di Roland Barthes e dell'analisi morfologica di Vladimir Propp, nonché quelli di Jonathan Culler, R. G. Collingwood, Paul Veyne e Paul Ricoeur [Newcomb 1987, 164]. Per addentrarci, seppur velocemente, in questo affascinante campo di studi sarà utile distinguere subito otto categorie principali. Le prime sei riguardano il repertorio strumentale classico-romantico, le due ultime — rispettivamente — il teatro d'opera e la musica del Novecento:¹¹

1) studi che propongono un semplice accostamento tra una composizione musicale e un testo letterario: ad esempio Cone 1977 che confronta l'Intermezzo op. 118/1 di Brahms con un romanzo poliziesco di Arthur Conan Doyle,¹² oppure Newcomb 1987 che ripropone il tradizionale collegamento Jean Paul - Schumann;

2) studi che rintracciano le strategie della retorica classica: Kirkendale 1980 sull'*Offerta musicale* di Bach; Bonds 1991 che rintraccia le descrizioni retoriche della musica negli scritti dei teorici tra XVIII e XIX secolo; Barth 1992 che individua il retroterra "retorico" della musica pianistica di Beethoven e analizza dello stesso il primo movimento della Sonata per violoncello e pianoforte op. 5/1;

3) studi inerenti la ricerca di strutture semantiche: ad esempio Tarasti 1984, sulla musica di Chopin, e 1994 in collegamento alle teorie linguistico-generative di Algirdas Julien Greimas; Samuels 1995 sulla Sesta Sinfonia di Mahler;¹³

4) studi basati su puntuali analisi struttural-formalistiche e che descrivono uno o più elementi del pezzo trattandoli come protagonisti di

¹¹ Littlefield e Neumeyer propongono una diversa classificazione, basata anch'essa sulla modalità dell'indagine: struttural-formalistica, semiotica, come risposta dell'ascoltatore, drammaturgica e, infine, ermeneutica [1992, 38-39].

¹² Cone propone un'analogia tra i modi di leggere un romanzo e quelli di ascoltare e comprendere una pagina di musica. Sono possibili tre diverse e consequenziali modalità: 1) leggere o ascoltare per capire la storia da un punto di vista generale; 2) indagare sulla costituzione dell'opera, realizzandone una analisi appropriata; 3) arrivare ad una piena comprensione dell'opera non solo nelle sue caratteristiche strutturali, ma anche nel suo dispiegarsi temporale e per i significati che essa sottende. Il tentativo, per molti versi affascinante e suggestivo, non è esente da critiche dal punto di vista metodologico. Se si escludono quei compositori che hanno esplicitato i loro riferimenti letterari — e dei quali si potrebbe tentare di ricostruire passo dopo passo la relazione tra musica scritta e fonte letteraria — l'accostamento di un qualsiasi romanzo ad un'opera musicale può diventare arbitrario.

¹³ Sull'argomento si veda, in questo volume, l'articolo di Luca Marconi.

una storia o di un processo musicale, caratterizzato da promesse, attese, delusioni e appagamenti. A questa categoria appartengono ad esempio alcune analisi di Schenker e di Schachter, rispettivamente del 1924 e del 1991, la prima su *Träumerei* di Schumann del 1924, la seconda sul recitativo e l'Aria di Donna Anna nel primo atto del *Don Giovanni* mozartiano;¹⁴ gli studi sul binomio Brahms-Henry James in Jordan-Kafalenos 1989 con le osservazioni di Jonathan Kramer [1989], il lavoro di Kraus [1991] sulla Quinta Sinfonia di Ciaikovskij e di Cohn 1992 sui conflitti ipermetrici dello Scherzo della Nona Sinfonia di Beethoven, e, infine, quello di Cone 1982, brevemente descritto nella scheda di lettura di Baroni nel *Bollettino del GATM* II/2, 62-68;

5) studi che ipotizzano una trama paradigmatica o archetipa, spesso ispirata da una ricezione coeva di tipo narrativo: Newcomb 1984, 1987 e Jander 1985, che descriverò più avanti; Newcomb 1992 sulla Nona Sinfonia di Mahler;¹⁵

6) studi che individuano in una composizione o in un gruppo di esse una possibile trama autobiografica: si vedano gli articoli di Owen Jander su Beethoven e, in parte, Cone 1982, ripresi più avanti;

7) studi che rintracciano tratti narrativi nella musica del teatro d'opera: ad esempio Abbate 1991, citato in precedenza e Zoppelli 1991 e 1994;

8) lavori sulla musica del nostro secolo: Brown 1992 (sul rapporto tra strutture narrative e forma musicale nel primo Novecento), Ayrey 1994 (sull'uso di figure retoriche nel Preludio al *Pelléas et Melisande* di Debussy), Street 1994 (sulla trama narrativa dei Cinque pezzi per orchestra op. 16 di Schönberg), Whittall 1994, importante dal punto di vista metodologico,¹⁶ e, per quanto riguarda la presenza di strutture narrative nella musica elettroacustica, Grabocz 1991.

¹⁴ Studi più approfonditi sulla narrativa nei lavori di Schenker sono stati fatti da Littlefield e Neumeyer [1992], Guck [1994] e Calcagno [1996].

¹⁵ In una recensione ad un articolo della Schmalfeldt [1991] si osserva che «per l'autrice [...] parlare di un percorso narrativo riferendosi alla musica strumentale assoluta significa soprattutto puntare l'accento sulla successione temporale e sulla funzione determinante svolta all'interno dell'opera dai diversi elementi formali. Ragione per cui una concezione più ampia dell'analisi, che comprenda strutture armonico-lineari, utili per analizzare la sequenza temporale, e approcci formali, che consentano di definire la funzione dei segmenti, permette di costruire quel 'paradigma narrativo' di cui lo stesso Newcomb ammette ancor oggi la mancanza» (rec. di G.Goldwurm a Schmalfeldt 1991).

¹⁶ Nella recensione di S. Pasticci (*Bollettino del GATM* 2/2, 1995) al lavoro di Whittall [1994] si sottolinea che secondo l'autore «per condurre un'analisi del modernismo è necessario attivare delle procedure analitiche moderniste, che

Alcuni di questi lavori sono facilmente reperibili dal lettore italiano, mentre altri richiederebbero un certo approfondimento. Lo spazio a disposizione non mi permette di trattare nello specifico i metodi operativi e i risultati ottenuti dai diversi autori. Mi sembra quindi più utile concentrarmi, a titolo esemplificativo, sui lavori di tre studiosi — Edward T. Cone, Anthony Newcomb e Owen Jander — che affrontano il rapporto analisi-narratività con obiettivi e modalità diverse, ottenendo risultati estremamente interessanti.

4. Cone, Newcomb e Jander

In un lavoro del 1982 emblematicamente intitolato *Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics*, Cone anticipa alcune delle considerazioni della Schmalfeldt (vedi nota 15) cercando di derivare da una puntuale analisi strutturale una valutazione dei contenuti espressivi della composizione. Il pezzo scelto è il sesto *Momento musicale* di Schubert (op. 94), composto da un *Allegretto* in Lab, tripartito, e da un *Trio* nella tonalità della sottodominante. L'analisi individua due elementi importanti: il primo è un Mi bequadro che lascia prevedere una tonicizzazione del vi grado (Fa), inizialmente elusa dal compositore¹⁷ e realizzata solo verso la fine dell'*Allegretto*, poco prima della ripresa del tema principale. Il secondo è una variazione significativa nella durata delle frasi musicali: mentre il tema principale è costituito da due frasi di 8 battute, del tipo antecedente-consequente con ciascuna di esse che mostra una articolazione interna in 2+2+4 battute, nella sezione centrale (bb. 17-53) si assiste ad una prima violazione dell'articolazione (bb. 25-33: 2+2+5; bb. 34-39: 3+3) che ha delle conseguenze "devastanti" nella ripresa del tema principale:

L'irregolarità ritmica sperimentata nello sviluppo come un gradevole scioglimento delle equilibrate proporzioni dell'inizio, è ora quasi distrutta. Alle 8 battute [dell'antecedente], in 2+2+4, si risponde con 16, ma esse non sono articolate in 4+4+8, bensì in 2+2+5+7! (p. 239)

siano in grado cioè di realizzare un dialogo concreto fra ermeneutica e percezioni formaliste, fra discorso critico e indagine tecnico-compositiva» (p. 31).

¹⁷ «... Solo che il Mi bequadro scende al Mib, lasciando intuire la tonicizzazione implicita al sesto grado e tornando, in tal modo, alla tonalità iniziale. Il risultato è fare del Mi ciò che io chiamo [...] una 'nota che implica una promessa'. Essa suggerisce fortemente un obbligo che non riesce a compiere» [Cone 1982, 235].

Sebbene alla base dell'analisi di Cone ci sia chiaramente un'analisi schenkeriana per quanto riguarda gli eventi armonico-contrappuntistici ad ampio raggio (e quindi l'individuazione del ruolo e delle "vicende" del Mi) e una *rhythm reduction* per le considerazioni sulle irregolarità fraseologiche, la descrizione dei due elementi cardine del tessuto musicale non è fatta con grafici analitici. Le vicende del primo elemento, il Mi bequadro, sono inquadrare in un percorso narrativo contraddistinto da aspettative suscitate, deluse e finalmente risolte; il secondo elemento, la "devastante" rottura dell'equilibrio fraseologico, è invece collegato da Cone ad un evento della vita del compositore (la consapevolezza della malattia) e al senso di desolazione che pervade la sua musica dal 1822.

L'atteggiamento di Anthony Newcomb è profondamente diverso da quello di Cone: ha senso parlare di narratività in campo musicale non solo se essa tratta della comprensione delle unità fraseologiche di più ampie dimensioni, ma anche se il suo approccio si basa su «una dimensione storica cruciale. [Tale approccio] non solo riguarda le convenzioni nel loro contesto sociale, ma è anche collegato con la dimostrazione di quanto e come esse erano comprese nel loro tempo» [Newcomb 1987, 164-165]. Quindi un approccio narrativo all'opera d'arte musicale, secondo tale modello, acquista un significato storico legato alla ricezione coeva: non è solo una particolare e raffinata descrizione di un certo pezzo, ma deve anche basarsi su fonti documentarie, collegandosi a possibili descrizioni analitico-letterarie che avrebbero potuto ispirare il compositore o influenzare l'ascoltatore del tempo.¹⁸

Nell'articolo del 1987 Newcomb chiarisce che due sono gli elementi di base del suo approccio. Innanzitutto occorre ricercare la «trama paradigmatica» che dovrebbe fornire le tappe fondamentali del percorso compositivo; tale trama, talvolta intuita dai critici del tempo o ipotizzata dallo studioso odierno sulla base dei loro scritti, viene definita, in sintonia con l'approccio funzionalistico di Vladimir Propp,¹⁹ come «una serie

¹⁸ Bonds [1991] precisa che tra la fine del Settecento e la prima metà del secolo successivo spesso i teorici descrivevano la musica strumentale come una forma di discorso senza parole, prendendo in prestito metafore tratte dalla grammatica e dalla retorica per descrivere la forma complessiva dei pezzi. Da questo punto di vista l'analisi in sé acquista una connotazione diversa: la domanda cui essa generalmente risponde (come *funziona* questo pezzo?) si trasforma in «come *funzionava* questo pezzo quando fu composto?» [Strohm 1995, 66].

¹⁹ Sotto la molteplicità dei racconti di fiabe di magia russe Propp scopre un numero ristretto di unità fondamentali, le "funzioni", nonché lo schema generale della loro successione. In tal senso «per l'analisi della favola è quindi importante *che cosa* fanno i personaggi e non *chi* e *come* fa, problemi, questi ultimi, di carattere accessorio» [Propp 1966, 26].

standard di eventi funzionali in un ordine prescritto». Il secondo elemento centrale dell'approccio newcombiano è il tema musicale: infatti il suo ruolo è collegabile in modi sempre diversi a quello di un personaggio della narrativa letteraria e rimane «basilare per la completezza di ogni discussione di narrativa musicale» [1987, 165-166].

La musica scelta da Newcomb per esemplificare l'applicazione di tali concetti è il più delle volte quella di Schumann, in quanto le opere di questo compositore rappresentano un «caso storico e specifico d'interdipendenza tra narrativa verbale ed elementi narrativi nella musica strumentale» [Newcomb 1987, 167].²⁰ Nell'articolo del 1984 Newcomb affronta il problema della ricezione delle sinfonie schumaniane secondo una propria ipotesi: la sottovalutazione che il XX secolo ha attribuito alla Seconda Sinfonia di Schumann, in confronto alle opinioni favorevoli dei commentatori del secolo precedente, potrebbe essere stata determinata dal diverso tipo di indagine cui l'opera è stata sottoposta. Mentre i musicologi del Novecento, indagando la struttura, rilevavano l'incoerenza dell'ultimo movimento, dandone conseguentemente un giudizio negativo, i critici ottocenteschi, studiando la successione e l'evoluzione degli aspetti tematici, ne apprezzavano l'aspetto narrativo [1984, 236]. Il costante collegamento che i critici e i commentatori del tempo facevano poi con la Quinta Sinfonia di Beethoven suggerisce allo studioso americano di ipotizzare che entrambe le composizioni abbiano la stessa trama paradigmatica: la sofferenza che conduce alla guarigione o alla redenzione.²¹ Dopo aver constatato le connessioni e le trasformazioni tematiche presenti

²⁰ Un esempio di ciò si ha in *Carnaval*, in cui la tecnica compositiva adottata — consistente in un riferimento costante a determinate cellule motiviche non rilevabili sulla superficie della musica, ma presenti in un livello più profondo — viene confrontata con una strategia narrativa usata da Jean Paul e Friedrich von Schlegel che implica ciò che gli scrittori romantici del tempo definivano *Witz* [arguzia], ovvero «la facoltà attraverso cui sottili e nascoste connessioni erano scoperte (o rilevate) in una superficie di apparente incoerenza e di estrema discontinuità» [Newcomb 1987, 169].

²¹ Tale ipotesi è sostenuta da prove documentarie (una lettera del compositore e alcune annotazioni riportate su un quaderno di appunti). Una forte critica metodologica è in Kivy 1990: Newcomb interpreta gli eventi musicali alla luce di una trama, mentre di solito, in campo letterario, si procede in modo opposto ricavando la trama dagli eventi della narrazione. Ulteriori critiche, questa volta di tipo sperimentale, sono in Nattiez 1990. Proponendo l'ascolto de *L'apprenti sorcier* di Dukas ad un gruppo di trecento giovani studenti, Nattiez afferma che sebbene non si possa negare che la musica abbia un forte potere evocativo: «la narrativa, strettamente parlando, non è nella musica, ma nella trama immaginata e costruita dagli ascoltatori partendo da oggetti funzionali» (p. 249). Sul pezzo di Dukas si veda anche Abbate 1989.

nei primi tre movimenti del pezzo, Newcomb rileva che il problematico finale non deve essere considerato in modo autonomo perché tematicamente è una conseguenza dei tre movimenti precedenti: rappresenta quindi la conclusione di una storia iniziata fin dalla prima battuta, una storia nella quale le unità tematiche agiscono come personaggi, si trasformano sotto la pressione della trama complessiva e interagiscono tra loro proprio come succede nelle situazioni di un racconto.

Un obiettivo simile a quello di Newcomb — l'enucleazione di un programma narrativo proveniente da fonti coeve — è perseguito da Owen Jander nel 1985, in uno studio sull'Andante con moto dal Quarto Concerto in Sol maggiore per pianoforte e orchestra di Beethoven. Basandosi sulle opinioni di alcuni commentatori del tempo, come Adolf Bernard Marx e Carl Czerny, Jander propone un'interpretazione basata su un "programma formale" derivato dalle fonti del mito di Orfeo che il compositore avrebbe avuto a disposizione. Nella tabella seguente, tratta dall'articolo del 1985, ho riassunto le fasi principali del rapporto tra forma musicale — determinata soprattutto su basi armoniche — e storia letteraria:

bb.	legenda di Orfeo	eventi musicali
1-38	Orfeo nell'Ade cerca di ammansire le Furie	dialogo tra l'orchestra (le Furie) e il pianoforte (Orfeo) con frasi di durata sempre più brevi (da notare il triplice intervento dell'orchestra a bb. 34-35 che rinvia alle tre grida delle Furie rappresentate da Gluck nell' <i>Orfeo ed Euridice</i> (atto II, bb. 116-119)
38-47	le Furie sono placate dal suono della lira di Orfeo e si allontanano	sezione caratterizzata da un prolungato decrescendo
47-55	Orfeo, sempre suonando la sua lira, guida Euridice attraverso il buio dell'Ade	solo del pianoforte accompagnato da quattro accordi in pizzicato degli archi che accentuano l'immagine dell'arpa evocata dagli arpeggi del pianoforte
55-64	Orfeo rompe la solenne promessa e si gira verso Euridice	solo del pianoforte
64-72	Euridice ricade nell'oscurità ed è reclamata dalle Furie	entrata dell'orchestra con materiale tematico che richiama alla mente quello dell'inizio del movimento

L'analisi di Jander è stata criticata da Cone a causa di una non chiara segmentazione del pezzo. In alternativa lo stesso Cone fornisce un'analisi

fondata sulla ricorrenza dei materiali tematici, ipotizzando così un “contro-programma” nel quale il contrasto tra l’aggressività degli archi e il tono supplichevole del pianoforte si estende anche ad altri parametri musicali. Ma l’obiettivo di Cone non è quello di sostituire ad una trama un’altra, bensì quello di riflettere sul significato complessivo dell’operazione:

anche se l’indagine di Jander è certamente preziosa in quanto chiarisce la storia della cultura e ci illumina sugli interessi letterari di Beethoven, i risultati di tale lavoro sulla nostra concezione estetica saranno sempre inficiati da un sospetto di illegittimità. I fatti non sono provati e anche se essi potessero esserlo in futuro, rimarrebbe ancora una domanda: fino a che punto un programma privato, mai proposto per un uso pubblico, può essere rilevante nella comprensione di una composizione? [...] Jander crede che tale conoscenza, approvata o meno dal compositore, possa essere pertinente ad un’esecuzione. Se questo è vero, è difficile capire il motivo per il quale il compositore sceglierebbe di nascondere tale decisiva informazione! [Cone 1985, 286].

Implicitamente la risposta all’obiezione di Cone arriva dallo stesso Jander dopo qualche anno: l’Andante con moto del concerto beethoveniano sarebbe una delle quattro «conversazioni» che, intese complessivamente, costituirebbero un «disegno autobiografico segreto» volto alla descrizione della crisi esistenziale del compositore e del suo superamento [1991, 342]. Tali «conversazioni» furono eseguite, insieme ai pezzi di cui fanno parte,²² in un concerto diretto dallo stesso Beethoven il 22 dicembre 1808. Alcune fonti sembrano confermare che il piano complessivo di tale evento — quasi un grande Concerto in Do maggiore nel quale la “Pastorale”, il Concerto in sol maggiore, la Quinta Sinfonia e la Fantasia Corale ne costituiscono i movimenti — fu concepito dal compositore quattro o cinque anni prima. Jander rintraccia anche alcune caratteristiche musicali comuni ai quattro pezzi e ipotizza che

l’associazione delle quattro opere [...] costituisce l’analogo musicale di un *Künstler-Roman* o di un *Bildungs-Roman*, due generi letterari molto alla moda in quegli anni: racconti il cui protagonista adombra la figura dell’autore stesso del racconto, e nel corso dei quali l’autore, fra le righe, confessa le pene e le avventure della sua vita d’artista [1991, 343-344].

²² Oltre al secondo movimento del Concerto in sol maggiore, le altre tre conversazioni sarebbero: il secondo movimento della Sinfonia “Pastorale” (*Szene am Bach*, [Scena presso il ruscello]); il secondo movimento della Quinta Sinfonia e l’intera Fantasia Corale.

5. Conclusioni

Diversamente da quanto proponeva Kerman, lo sviluppo della disciplina musicologica d'oltreoceano si è indirizzato non tanto verso una costruzione piramidale del sapere — con il ruolo del critico al vertice di tale piramide — ma verso nuovi approcci storici e metodologici. Inoltre l'interesse degli studiosi nasce da specifici problemi storici o interpretativi, mentre il metodo di lavoro utilizza un'ermeneutica musicale che spesso non sostituisce ma si collega ad un'analisi dell'opera; analisi che, in taluni casi, chiama direttamente in causa una metodologia analitica codificata.²³

Tali lavori devono quindi essere intesi come tentativi — più o meno riusciti — di un'evoluzione della disciplina storico-musicologica che non rinnega la tradizione precedente (che negli Stati Uniti significa soprattutto analisi strutturalista e schenkeriana), ma ne fa concreta esperienza per una nuova indagine. Sarebbe sbagliato considerarli come mode passeggiare, oppure, al contrario, come annullamento di quella tradizione analitica prodotta dalla musicologia tedesca d'inizio secolo e sviluppata successivamente sul suolo americano. Occorre invece valutare tali lavori sia per gli obiettivi che si prefiggono e i risultati che ottengono, sia alla luce dei problemi storiografici e metodologici che il dibattito ha evidenziato e di cui essi sono una, seppur indiretta, conseguenza.

Ma una spiegazione della musica che utilizzi paritariamente ermeneutica e analisi non può essere un metodo adottabile indipendentemente dal pezzo o dal repertorio che si sta studiando.²⁴

²³ Come avverte Derrick Puffett nell'editoriale al primo numero di *Music Analysis* del 1994, purtroppo non sempre la parte analitica di uno studio sembra essere all'altezza delle sue premesse storiografiche: «una cattiva analisi rimane una cattiva analisi sia se è fine a se stessa, sia se è semplicemente un elemento tra altri: un argomento attraente non è meno falso se esso è basato su una cattiva analisi, anche se questa è solo un elemento del discorso» (p. 4). Un esempio di ciò si ha nell'articolo di Susan McClary [1989, trad. ital. 1993]. Sebbene condivida l'importanza di uno studio storico basato su una prospettiva diversa (in questo caso femminista) e rilevi che l'argomento scelto (la diversità dello stile di canto tra l'Orfeo e l'Euridice monteverdiana) sia di grande interesse, non posso tacere l'assoluta vaghezza dell'impianto analitico, inconsistente sia per quanto riguarda il metodo che la sua applicazione. Sempre sul rapporto sessualità-emozionalità-stile compositivo si veda anche Solie 1993 e Brett-Wood-Thomas 1994; sul versante delle critiche Agawu 1993.

²⁴ «L'ermeneutica [...] non è dal punto di vista critico più neutrale di quanto lo sia un altro metodo di analisi. Essa, per di più, presume un numero di diversi modi di costruire la relazione tra manufatti culturali e il loro contesto.» [White 1992, 290]. Ulteriori esempi di utilizzazione di metodo schenkeriano e approccio ermeneutico sono in Lake 1994 (sulla musica di Mahler) e Darcy 1994 (sul *Ring* wagneriano).

L'accento su una o sull'altra dipenderà a questo punto non solo dal fine conoscitivo che si ricerca, ad esempio la conoscenza delle condizioni storiche o la comprensione della fattura interna e delle caratteristiche stilistiche del pezzo, ma anche e soprattutto dai valori che il compositore e il suo tempo associavano all'opera. Se nel secolo precedente un'interpretazione "narrativa" della musica strumentale trovava la sua motivazione ad esempio nell'attenzione che un compositore come Schumann aveva per un letterato come Jean Paul, nel Novecento i riferimenti primari del compositore sono talvolta diversi. Quindi il rapporto ermeneutica-analisi non può essere considerato un problema metodologico, ma soprattutto storiografico e, conseguentemente, dovrà essere risolto caso per caso.

BIBLIOGRAFIA

- ABBATE C.(1989), "What the sorcerer said", *19th Century Music*, 12/3, 221-230.
- ABBATE C.(1991), *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*, University of Princeton Press, Princeton.
- AGAWU V.K.(1993), "Schubert's sexuality: A prescription for analysis?", *19th Century Music*, 17/1, 79-82 (rec. di M. Baroni, *Bollettino del GATM*, 1995, 2/2, 61).
- AYREY C.(1994), "Debussy's significant connections: Metaphor and metonymy in analytical method", in A. Pople (cur.), *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge University Press, Cambridge (rec. di S. Pasticci, *Bollettino del GATM*, 1995, 2/2, 25).
- BARTH G.(1992), *The pianist as orator: Beethoven and the transformation of keyboard style*, Cornell University Press, Ithaca-London (rec. di M. Giani, *Bollettino del GATM*, 1995, 2/2, 19-20).
- BENT M.(1986), "Fact and value in contemporary scholarship", *The Musical Times*, 127/1716, 85-89.
- BERGERON K.-BOHLMAN Ph (cur.,1992), *Disciplining musicology and its canons*, University of Chicago Press, Chicago.
- BONDS, M. E.(1991), *Wordless rhetoric: Musical form and the metaphor of the oration*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (rec. di G. Goldwurm, *Bollettino del GATM* 1995, 2/2, 77).
- BRETT Ph.-WOOD E.-THOMAS G.C.(1994), *Queering the pitch. The new gay and lesbian musicology*, Routledge, New York.
- BROWN M.(1992), "Origins of modernism: Musical structures and narrative forms", in Scher 1992, 75-92.
- BURNHAM S.(1992), "The criticism of analysis and the analysis of criticism", *19th Century Music*, 16/1, 70-76.

- CALCAGNO M.(1996), "Heinrich Schenker's early analyse of Beethoven: An exercise in musical hermeneutics" (abstract in *Music Theory Online*, <http://boethius.music.ucsb.edu/mto/mtohome.html>).
- COHN R.L.(1992), "The dramatization of hypermetric conflicts in the Scherzo of Beethoven's Ninth Symphony", *19th Century Music*, 15/3, 188-206.
- CONE E.T.(1967), "Beyond analysis", *Perspectives of New Music*, 6/1, 33-51.
- CONE E.T.(1977), "Three ways of reading a detective story - or a Brahms Intermezzo", *Georgia review*, 31/3, 554-574.
- CONE E.T.(1982), "Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics", *19th Century Music*, 5/3, 233-241.
- CONE E.T.(1985), "Beethoven's Orpheus — or Jander's", *19th Century Music*, 8/3, 283-286.
- CONE E.T.(1986), "Twelfth night", *Musiktheorie*, 1/1, 41-59.
- DAHLHAUS C.(1980), *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole 1980 (ediz. orig. Arno Volk-Gerig, Köln 1977).
- DARCY W.J.(1994), "The metaphysics of annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the ending of the Ring", *Music Theory Spectrum*, 16/1, 1-40.
- DERRIDA J.(1976), *Of grammatology*, John Hopkins, Baltimore.
- DREYFUS L.(1986), "The articulation of genre in Bach's instrumental music", in M. A. Heckscher (cur.), *The universal Bach: Lectures celebrating the tercentenary of Bach's byrthday*, American Philosophical Society, Philadelphia.
- FEDER S.- KARMEL R. L.- POLLOCK G. H.(cur., 1993), *Psychoanalytic explorations in music. Second series*, International University Press, Madison CT.
- GIANI, M.(1996), "Appunti sulla ricezione analitica della Sonata Al chiaro di luna", in E. Pozzi (cur.), *I classici dell'analisi e la Mondscheinsonate di Ludwig van Beethoven*, *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/1, 19-28.
- GRABOCZ M.(1991), "Narrativité et musique electroacoustique", *Musicworks*, 51, 47-50.
- GROSS A.-PARKER R.(cur., 1988), *Reading opera*, Princeton University Press, Princeton.(rec. di F. Della Seta, *Rivista Italiana di Musicologia*, 1990, 25/2, 389-396).
- GUCK M.A.(1994), "Analytical fictions", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 217-230.
- HARRISON F.L.-HOOD M.-PALISCA C.V.(1963), *Musicology*, The Princeton Studies, Englewood Cliffs N. J.
- HYER B.(1994), "'Sighing branches': Prosopopoeia in Rameau's Pigmalion", *Music Analysis*, 13/1, 7-50.
- JANDER O.(1985), "Beethoven's 'Orpheus in Hades': The *Andante con moto* of the Fourth Piano Concerto", *19th Century Music*, 8/3, 195-212.
- JANDER O.(1991), "La profetica conversazione al termine della scena presso il ruscello", *Rivista Italiana di Musicologia*, 26/2, 303-345.
- JANDER O.(1995), "Orpheus revisited: A ten-year retrospect on the *Andante con moto* of the Beethoven's Fourth Piano Concerto", *19th Century Music*, 19/1, 31-49.

- JORDAN R.-KAFALANOS E.(1989), "The double trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James", *19th Century Music*, 13/2, 129-144.
- KALLBERG J.(1988), "The rhetoric of genre: Chopin's Nocturne in G minor", *19th Century Music*, 11/3, 238-261.
- KENYON N.(cur., 1988), *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, London.
- KERMAN J.(1965), "A profile for american musicology", *Journal of American Musicological Society*, 18, 61-69.
- KERMAN J.(1985), *Musicology*, Fontana, London; rist. come *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- KERMAN J.(1995), "Grafts and splinters: Some recent work in American musicology", in R.Pozzi (cur.), *Atti del Convegno Internazionale "Tendenze e metodi nella ricerca musicologica" Latina 1990*, Olschki, Firenze.
- KIRKENDALE U.(1980), "The source for Bach's musical offering: The Institutio Oratoria of Quintilian", *Journal of American Musicological Society*, 33, 88-141 (trad. it. in M. T. Giannelli (cur.), *Musica poetica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, Edizioni Culturali Internazionali, Genova 1986).
- KIVY P.(1984), *Sound and semblance: Reflections on musical representation*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- KIVY P.(1989), *Sound sentiment: An essays on the musical emotion, including the complete text of "The corded shell"*, Temple University, Philadelphia.
- KIVY P.(1990), "A new music criticism?", *The Monist*, 73, 247-268 (rec. di M. Giani, *Il Saggiatore musicale*, 1996, 3/1, 221-222; rist. in *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, Cap. XVII, 296-323).
- KRAMER J.D.(1988), *The time of music. New meanings. New temporalities. New listening strategies*, Schirmer Books, New York.
- KRAMER J.D.(1989), "Dangerous liaisons: The literary text in musical criticism", *19th Century Music*, 13/2, 159-167.
- KRAMER L.(1990), *Music as cultural practice 1800-1900*, California University Press, Berkeley.
- KRAMER L.(1991), "Musical narratology: A theoretical outline", *Indiana theory review*, 12, 141-162.
- KRAMER L.(1992a), "Music and cultural practice 1800-1900", *19th Century Music*, 15/3, 240-246.
- KRAMER L.(1992b), "Haydn's chaos, Schenker's order; or, hermeneutics and musical analysis: Can they mix?", *19th Century Music*, 16/1, 3-17.
- KRAMER L.(1992c), "Criticizing criticism, analyzing analysis", *19th Century Music*, 16/1, 76-79.
- KRAUS J.Ch.(1991), "Tonal conflict and resolution in Tchaikovsky's Symphony no. 5 in E minor", *Music Theory Spectrum*, 13/1, 21-47.
- LAKE W.E.(1994), "Hermeneutic musical structures in 'Das irdische Leben' by Gustav Mahler", *In Theory Only*, 12/7-8, 1-14.

- LEPPERT R.-MCCLARY S.(cur., 1987), *Music and society: The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LITTLEFIELD R.-NEUMEYER D.(1992), "Rewriting Schenker: Narrative-history-ideology", *Music Theory Spectrum*, 14/1, 38-65.
- LOWINSKY E.E.(1965), "Character and purposes of American musicology. A reply to Joseph Kerman", *Journal of American Musicological Society*, 18, 222-234.
- MCCLARY S.(1989), "Constructions of genre in Monteverdi's dramatic music", *Cambridge Opera Journal*, 1/3, 203-223 (trad.it. "La costruzione dell'identità sessuale nelle opere drammatiche di Monteverdi", *Musica/Realtà*, 41, 1993, 121-144).
- MCCLARY S.(1991), *Feminine endings: Music, gender, sexuality*, University of Minnesota, Minneapolis.
- MORGAN R.P.(1982), "Theory, analysis, and criticism", *Journal of Musicology*, 1/1, 15-18.
- NATTIEZ J.J.(1990), "Peut-on parler de narrativité en musique?", *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 10/2, 68-91 (trad. ingl. in *Journal of the Royal Musical Association*, 1990, 115/2, 240-257).
- NATTIEZ J.J.(1993), *Wagner androgyne: A study in interpretation*, Princeton University Press, 1993, Princeton (rec. di P. McCreless in *Music Theory Online* 2/1, 1996; ed. orig. Bourgois, Paris 1990; trad. ital. Einaudi, Torino 1997).
- NATTIEZ J.J.(1995), "Hermeneutique, analyse, semiologie musicales", in R.Pozzi (cur.), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica. Atti del Convegno Internazionale. Latina 1990*, Olschki, Firenze.
- NEWCOMB A.(1984), "Once more 'Between absolute and program music': Schumann's Second Symphony", *19th Century Music*, 7/3, 233-250.
- NEWCOMB A.(1987), "Schumann and late eighteenth-century narrative strategies", *19th Century Music*, 11/2, 164-174.
- NEWCOMB A.(1992), "Narrative archetypes and Mahler's Ninth Symphony", in SCHER 1992.
- PASTICCI S.(1994), "Fra analisi musicale e storia: l'interpretazione delle opere atonali di Arnold Schönberg", *Diastema*, 9, 9-19.
- PASCALL R.(1989), "Genre and the finale of Brahms's Fourth Symphony", *Music Analysis*, 8/3, 233-245.
- POZZI E.(1996), *L'analisi proporzionale della musica, progetto per una bibliografia critica*, Tesi di diploma, Quadriennio Superiore della Scuola Sperimentale di Composizione ad indirizzo musicologico, anno scolastico 1995-1996, Conservatorio di musica S. Cecilia, Roma.
- PROPP V.I.(1966), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi (ed.orig. Academia, Leningrad 1928).
- PUFFETT D.(1994), "Editorial: In defence of formalism", *Music Analysis*, 13/1, 3-5.
- RINK J.(1994), "Chopin's ballades and the dialectic: Analysis in historical perspective", *Music Analysis*, 13/1, 99-115.

- SAMSON J.T.(1989), "Chopin and genre", *Music Analysis*, 8/3, 213-231.
- SAMUELS R.(1995), *Mahler's Sixth Symphony: A study in musical semiotics*, Cambridge University Press, Cambridge (scheda di lettura di M. Giani, *Bollettino del GATM*, 1996, 3/2, 78-80).
- SCHACHTER C.(1991), "The adventures of an F-sharp: Tonal narration and exhortation in Donna Anna's first-act recitative and aria", *Theory and Practice*, 16, 5-20.
- SCHENKER H.(1924), "Schumann: Kinderszenen op.15, Nr.9, Träumerei", *Der Tonwille*, 4/10, 36-39.
- SCHENKER H.(1926), "Haydn: Die Schöpfung. Die Vorstellung des Chaos", *Das Meisterwerk in der Musik II*, Drei Masken Verlag, München, 161-170 (trad. di William Drabkin, in Heinrich Schenker, *The Masterwork in Music. A Yearbook. Volume II (1926)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, 97-105).
- SCHER S.P.(cur., 1992), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHERZINGER M.(1995), "The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A deconstructive reading", *Music Analysis*, 14/1, 69-88 (rec. M. Baroni, *Bollettino del GATM*, 1996, 3/2, 9-10).
- SCHMALFELDT J.(1991), "Towards a reconciliation of schenkerian concepts with traditional and recent theories of form", *Music Analysis*, 10/3, 233-287 (scheda di lettura di G. Goldwurm in *Bollettino del GATM*, 1993).
- SKOUMAL Z.(1994), "Liszt's androgynous harmony", *Music Analysis*, 13/1, 51-72.
- SOLIE R.A.(cur., 1993), *Musicology and difference: Gender and sexuality in music scholarship*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- STARR L.(1977a), "Charles Ives: The next hundred years — towards a method of analysing the music", *The Music Review*, 38, 101-111.
- STARR L.(1977b), "Style and substance: *Ann Street* by Charles Ives", *Perspectives of New Music*, 15-16, 23-33.
- STARR L.(1992), *A union of diversities: Style in the music of Charles Ives*, Schirmer, New York.
- STREET, A.(1989), "Superior myths, dogmatic allegories: The resistance to musical unity", *Music Analysis*, 8/1-2, 77-123.
- STREET A.(1994), "The obligato recitative: Narrative and Schoenberg's Five Orchestral Pieces, op. 16", in A. Pople (cur.), *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge University Press, Cambridge, 164-183.
- STROHM R.(1995), "Musical analysis as part of musical history", in R.Pozzi (cur.), *Atti del Convegno Internazionale "Tendenze e metodi nella ricerca musicologica" Latina 1990*, Olschki, Firenze 1995, 61-81.
- TARASTI E.(1984), "Strutture narrative in Chopin", in L. Marconi-G. Stefani (cur.) *Il senso in musica. Antologia di Semiotica musicale*, CLUEB, Bologna, 221-248 (ed.orig.: "Pour une narratologie de Chopin", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 15, 1984, 53-75).
- TARASTI E.(1994), *A theory of musical semiotic*, Indiana University Press, Bloomington.

- TARUSKIN R.(1988), "The pastness of the present and the present of the past", in N. Kenyon (cur.), *Authenticity and early music*, Oxford University Press, London 1988, 137-210.
- TOMLINSON G.(1987), *Monteverdi and the end of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford.
- TOMLINSON G.(1988), "The historian, the performer, and authentic meaning in music", in N. Kenyon (cur.), *Authenticity and early music*, Oxford University Press, London 1988, 115-136.
- TREITLER L.(1967), "On historical criticism", *The Musical Quarterly*, 53/2, 188-205.
- TREITLER L.(1974), "Homer and Gregory: the trasmission of epic poetry and plainchant", *The Musical Quarterly*, 60, 333-372.
- TREITLER L.(1982), "'To worship that celestial sound': Motives for analysis", *Journal of Musicology*, 1/2, 153-170.
- WALLACE R.(1989), "Background and expression in the first movement of Beethoven's Op.132", *Journal of Musicology*, 7/1, 3-20.
- WHITE H.(1992), "Form, reference, and ideology in musical discourse", in S. P. Scher (cur), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, 288-319.
- WHITTALL A.(1992), "Analytic voices: The musical narratives of Carolyn Abbate", *Music Analysis*, 11/1, 95-107.
- WHITTALL A.(1993), "Experience, thought and musicology", *The Musical Times*, 318-321.
- WHITTALL A.(1994), "Comparatively complex: Birtwistle, Maxwell Davies and modernist analysis", *Music Analysis*, 13/2-3, 139-159.
- ZOPPELLI, Luca (1991), "Der Ring des Nibelungen. Proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano", *Studi Musicali*, 20/2, 318-338.
- ZOPPELLI, Luca (1994), *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia (rec. di G. Goldwurm, *Bollettino del GATM* 1995, II/2, 78).

I MODELLI LINGUISTICO E LETTERARIO

Premessa

Prima di iniziare a descrivere i tratti caratteristici di un filone di ricerca sviluppatosi specialmente in Francia a partire dagli anni Sessanta-Settanta, è necessario chiarire il concetto di ermeneutica al quale i protagonisti di questa vicenda intesero contrapporre un diverso modo di avvicinarsi al significato della musica.

Quando la critica musicale ebbe (in vari modi) completamente introiettato e fatto proprio il senso di ermeneutica intesa come quell'insieme di pratiche interpretative che si oppongono al punto di vista estetico dei formalisti (capeggiati da Hanslick per ciò che riguarda la musica), gradualmente si fece strada una nuova accezione del termine che ne limitava la portata. Vennero allora etichettati come "studi di stampo ermeneutico" non genericamente tutti quelli che s'inoltravano nel testo scavando all'infinito nella speranza di trovare la sua "verità", ma solo e più precisamente quelli che mettevano in rapporto l'opera con il vissuto storico, culturale e biografico da cui — si supposeva — era stata originata e da cui, di conseguenza, ricavava i suoi significati. A questo obiettivo, epistemologicamente inattaccabile, si arrivava però senza preoccuparsi di individuare le componenti musicali dell'opera (il piano dell'espressione, per dirla con Hjelmslev) in tutta la loro integrità e coerenza, ma estrapolando dalla rete dei rapporti agenti nella partitura, soltanto quegli aspetti che intrattenevano più stretti legami con l'ideologia e la biografia dell'autore o, più in generale, con lo spirito del tempo.

Altri in questo stesso fascicolo descrivono i vari percorsi seguiti dagli studi ermeneutici negli Stati Uniti e in Germania, perciò non è necessario soffermarsi più a lungo sull'argomento; qui si voleva soltanto accennare all'antefatto, ossia a come si giunse, in Francia e anche in Italia, a considerare semiologia ed ermeneutica musicale come due discipline distinte e a volte anche in qualche modo antagonistiche.

Questa tendenziale contrapposizione non è però fenomeno generalizzato, anzi in taluni scritti i significati delle due parole — ermeneutica e semiologia — tendono a sovrapporsi:

sul finire degli anni Sessanta, Granger non ha affatto esitato, nella sua tipologia delle semiologie, ad annoverare sotto l'etichetta di «Semiologia III», tutta l'interpretazione filosofica e, in particolare, l'ermeneutica di Ricoeur [Granger 1968, 141]. Dal canto suo, un musicologo ben conosciuto negli Stati Uniti,

Anthony Newcomb, seguendo Lippman e Beardsley, parla della «hermeneutics or semiotics of music» come di due campi di ricerca equivalenti, atti a rispondere alla domanda: «Se rinvia a qualcosa, a cosa può la musica rinviare?» [Newcomb 1984, 615]. Medesima assimilazione in Molino, in un panorama storico dell'ermeneutica pubblicato in Québec: «Le scienze umane hanno a che fare con i segni e i simboli e dunque non sono altro che le molteplici facce di una ermeneutica o, se si vuole, di una semiologia» [Molino 1985, 76].

La citazione è tratta da un intervento recente di J.J.Nattiez — una conferenza alla Sorbonne (1993), rielaborata per un seminario a Fiesole (1994) e ora pubblicata in traduzione italiana [Nattiez 1996, 13] — che prosegue indicando il proprio obiettivo nel «tentare di delineare i contorni della specificità della semiologia in rapporto all'ermeneutica». Dunque il binomio, lungi dall'essere definitivamente pacificato, si ripresenta fino ai giorni nostri con più o meno velate connotazioni oppositive. Vale la pena, perciò, ripensare le tappe del percorso che ha portato a considerare il “significato della musica”, secondo il modello della semiotica generale, come una catena infinita di interpretanti legata a un segno.

La Sémantique

Anche se la ricerca del significato della musica non coincide con gli studi di semiologia musicale, partiamo da quelli, perché — come da decenni insegna Jean Jacques Nattiez — le ricerche sulle strutture immanenti del testo sottendono sempre un'ipotesi di significato, sono una tappa preliminare indispensabile e non fine a se stessa verso una collocazione “scientifica” della musica nell'universo della significazione [Nattiez 1975, 5].

Un passo dell'estetologo Raimond Court immette con lapidaria perentorietà nel vivo della questione:

ogni fenomeno sociale è, nella sua essenza, un linguaggio, dal momento che il linguaggio non è affatto un'istituzione fra le altre, ma s'identifica con l'instaurazione della comunicazione [Court 1971, 16].

Questo passo, spesso citato per adesione, per successivi aggiustamenti o per opposizione,¹ costituì una sorta di motto per i non numerosi ma agguerriti ricercatori decisi ad affrontare i problemi teorici della musica

¹ Cfr. più oltre il dibattito fra Dominique Avron e J.J.Nattiez in *Musique en Jeu*, 18 (1975).

cercando appoggio nelle scienze umane, prime fra tutte la linguistica (secondo l'insegnamento di Saussure o di Chomsky) e lo strutturalismo di Lévi-Strauss. Continua Raimond Court:

Tutti gli strati della realtà sociale, in quanto modalità di scambio, sono, a loro modo, "come" un linguaggio, per cui siamo autorizzati ad usare il modello linguistico, dopo avere preso però determinate precauzioni, che dovremo precisare [*ibid.*, 16].

Soprattutto non si deve pensare di potere operare un meccanico trasferimento di metodi: se è vero che i fenomeni estetici partecipano alla comunicazione generale, è altrettanto vero che seguono altri modi rispetto a quelli linguistici e «una semiologia autentica deve rispettare la pluralità degli universi semantici» [*ibid.*].

Un risultato decisamente positivo delle prime ricerche di semiologia musicale fu l'osservazione che come nella comunicazione verbale riusciamo a interpretare il senso di un discorso confrontando i suoni percepiti e collegandoli al sistema fonologico e semantico di appartenenza, così è forse possibile arrivare al significato della musica cercando le identità e le diversità dei tratti pertinenti rispetto a un determinato sistema musicale. La prova di commutazione, presa a prestito dalla fonologia, venne infatti utilizzata per trovare i tratti pertinenti del sistema musicale a cui apparteneva il repertorio preso in considerazione. Questo principio si dimostrò particolarmente efficace nelle ricerche etnomusicologiche, che negli anni Settanta — e anche prima — vennero a trovarsi all'avanguardia degli studi di semiologia musicale [cfr., ad es. Boiles 1973].

Non si trattava tuttavia, di posizioni pacificamente accettate: sulla capacità della musica di significare, ossia di costituirsi come sistema di segni, persistevano dubbi perfino in Francia, dove già nel 1962, durante il convegno di Royaumont su *Le signe et les systèmes de signes*, R. Siohan aveva presentato un intervento dal titolo "La musique comme signe". Sulle pagine stesse di *Musique en jeu*, la famosa rivista nata alla fine del 1970 col proposito di occuparsi di musica contemporanea e dei problemi più attuali della ricerca musicale, Henri Lefebure tiene a precisare che

per principio la *semantica* studia i sistemi di segni verbali (le diverse lingue e il linguaggio in generale), mentre la *semiologia* studierebbe i sistemi di segni non verbali e quindi la musica apparterebbe alla semiologia [Lefebure 1971, 53-54, corsivi nell'originale].

Dopo aver negato la consistenza teorica di una semantica musicale, Lefebure incalza ponendo domande insidiose: in musica c'è il significante?

che cos'è e in che rapporto sta col significato? Dopo vari tentativi di risposte afferma che l'unico "sistema" in musica è quello codificato da Rameau per l'armonia classica [*ibid.*,57]; ma afferma anche che già Rousseau incrina la logicità di queste norme collegandole col vissuto del sentimento, facendo emergere i significati e quindi rimettendo il tutto in discussione.

Le voci dubbiose non scoraggiano i ricercatori più impegnati, tanto che nello stesso 1971 esce il quinto numero di *Musique en jeu* intitolato *Sémiologie de la musique* e curato in toto da Jean Jacques Nattiez, che vi aggiunge in fine un lessico di termini linguistici utilizzabili per la musica e una bibliografia, come dire il *pedigree* della nuova disciplina.

Troviamo qui citati sotto diverse rubriche i "padri" delle tendenze più attuali della ricerca: i lavori di Leonard B.Meyer, Ivo Supicic, Robert Francès, Célestin Deliège, Nicolas Ruwet, Zofia Lissa e i primi tentativi di applicare modelli linguistici alla musicologia (il modello fonologico, distribuzionale e quello generativo di Chomsky applicato alla musica da Winograd). Una bibliografia più ampia di questa verrà data da Nattiez stesso nel n.13 di *Versus* (1976).

La disciplina è fondata: in questo numero si ripercorrono le vie che portano all'oggi, ritrovando le radici in un ampio panorama internazionale proveniente da discipline diverse, con la significativa esclusione della musicologia: il filosofo tedesco R.Harweg ("Sprache und Musik", *Poetica* 1967), il linguista americano G.P.Springer con "Language and Music: Parallel and divergencies" apparso nel volume in onore di R.Jakobson nel 1956 e un saggio famoso di Jakobson stesso, "Musikwissenschaft und Linguistik" pubblicato per la prima volta su un giornale praghese nel lontano 1932. Il praghese americanizzato Bruno Nettl è presente con un contributo proveniente dal campo dell'etnomusicologia: "Some linguistic approaches to musical analysis", *Journal of the international Folk Music Council*, 10 (1958). Un altro etnomusicologo americano W.Bright, "Language and music: areas for cooperation", tratto da *Ethnomusicology*, 7 (1963) chiude la sezione dei saggi.

L'introduzione di Nattiez contiene in nuce i principi teorici che poi lo studioso svilupperà nei decenni successivi in numerose pubblicazioni. Già nel 1971 Nattiez mette in guardia dai rischi insiti nella prospettiva comparatistica (rispetto alla linguistica), dal momento che anche i migliori studi in questo senso (come ad es. quelli di Christian Metz per il cinema) non raggiungono gli obiettivi che si erano proposti. L'unico vantaggio è di aver portato un maggior rigore nell'analisi [p.6]. Per quanto riguarda più da vicino il tema che qui interessa, è proprio in questo saggio che Nattiez, seguendo Granger [1968], delinea la differenza fra *sensò* (= riferimento alle regole della sintassi del sistema musicale: questa nota è la tonica ecc.) e *significato* inteso come la verbalizzazione degli effetti che la musica

provoca in noi [p.9]. A questo punto della sua ricerca Nattiez, citando Hanslick, non riconosce alla musica alcun significato se non quello che le deriva dalle nostre formulazioni a proposito dei mutamenti psicologici che essa provoca in noi. Ma Célestin Deliège non è d'accordo: egli teme che proprio l'attenzione alle simbolizzazioni, alle evocazioni, ai movimenti sentimentali che la musica induce anche nelle persone meno sospette di condiscendenza agli aspetti deteriori dell'estetismo musicale (cita passi di Berlioz e Schumann su Beethoven), lungi dal regalarci "il" significato della musica, ce ne allontanino definitivamente, in quanto ci rendono meno propensi a comprendere l'architettura sonora che ci viene proposta. Piuttosto sarebbe auspicabile un approfondimento sociologico dei vari aspetti del fenomeno musicale a partire dalla composizione, attraverso l'esecuzione fino alla ricezione dell'opera, in quanto la musica acquista significato solo se considerata nel sociale cui appartiene [Deliège 1984, 26-28, 252-58, riprende pensieri già espressi in Deliège 1966].

E non è d'accordo neppure Michel Imberty [1976] il quale distingue *senso* da *significato* in modo diverso da Nattiez: il *significato* di una poesia, afferma Imberty, si può tradurre in prosa ma non il suo *senso*, che è legato alla forma. Mentre nel linguaggio il segno concretizza una relazione significante-significato, in musica la relazione è fra simbolizzante (forma fenomenica e percettiva dell'opera) e simbolizzato (rappresentazioni interne suscitate in ciascun ascoltatore dall'opera).

Dunque non tutti gli studi che si propongono di rintracciare il significato della musica passano per la semiologia, inoltre i semiologi stessi, nel tentativo di adattare all'analisi musicale i principi messi a punto per lo studio della lingua, approdano ad esiti a volte tanto diversi che sarebbe più corretto parlare di "semiologie musicali" invece che di una sola disciplina. La conclusione più significativa a cui si giunge da più parti utilizzando l'ipotesi comparatista è che la musica può essere assimilata non al linguaggio ma alla poesia e ai suoi mezzi espressivi, in quanto entrambe sono — secondo la definizione di Juri Lotman — «sistemi di simulazione secondari». Questa espressione, infatti, non significa soltanto «sistema che si serve di una lingua naturale come di materiale» — nel qual caso il suo uso per la musica sarebbe scorretto —, ma significa piuttosto che le arti, costituendosi in sistemi simili a quello della lingua, possono essere considerate come «lingue secondarie» e quindi ogni opera d'arte, come un testo in questa lingua [Lotman 1972, 15 sgg.].

Una tappa importante negli studi semiologici è costituita dal n.17 di *Musique en jeu* (1975), fascicolo tutto permeato da un forte senso di fiducia nelle nuove direzioni di ricerca che mirano a rintracciare il significato della musica. Apre il numero ancora Jean Jacques Nattiez con un saggio che dà il titolo all'intero numero: *De la sémiologie à la sémantique musicales*. In esso si porta a conoscenza del pubblico il legame

(fin qui nascosto seppure esistente) fra le analisi immanenti del testo musicale (sia quelle tassonomiche che quelle generative) e la dimensione semantica della musica. Fondandosi sul triangolo semiotico di Peirce attraverso la mediazione di G.G.Granger,² Nattiez formula la seguente definizione:

Un oggetto qualunque (una frase, un quadro, una condotta sociale, un'opera musicale ecc.) acquista significato per l'individuo che lo percepisce, quando viene messo in relazione col *vissuto* dell'individuo stesso, cioè con l'insieme degli altri oggetti, concetti o dati del mondo che fanno parte della sua *esperienza* [p.6, corsivi originali].

Gli interpretanti sarebbero gli atomi della significazione attraverso i quali esercitiamo la nostra relazione simbolica col mondo.

Nella letteratura musicologica, continua Nattiez, ci sono essenzialmente altri tre modi di avvicinarsi al significato musicale (ma è chiaro a quale dei tre egli attribuisca il maggiore valore euristico): a) quello ermeneutico (« ossia l'interpretazione dei significati emersi all'ascolto, lo scavamento esegetico nella proliferazione degli interpretanti, dove si mescolano allegramente dati provenienti dal livello poetico con quelli del livello estesico»³); b) «la ricostruzione musicologica, necessariamente poetica» che consiste nel mettere in relazione le forme musicali con il loro significato, ossia, il più delle volte, con il contenuto del libretto, del titolo o delle parole cantate; c) la psicologia sperimentale validamente promossa da Michel Imberty anche su questo stesso fascicolo [Imberty 1975, 87-109]. La semiologia, secondo Nattiez, ingloba la semantica, in quanto collega i risultati delle analisi immanenti a dei significati concettuali emersi dal piano poetico e da quello estesico. Questo saggio condensa in poche pagine i risultati della riflessione che nello stesso anno Nattiez affida al suo libro *Fondements d'une sémiologie de la musique*; in entrambi Nattiez riconosce una filiazione diretta della sua ricerca dalle teorie di Jean Molino, presente nello stesso numero di *Musique en Jeu* con un articolo fondamentale per la teoria della tripartizione che tanta parte ha nella riflessione semiotica:

Il fenomeno musicale, come il fenomeno linguistico o il fenomeno religioso, non può essere correttamente definito o descritto senza tener conto del suo triplice modo di esistenza:

² Granger 1968, 114 : «il segno S rinvia a un oggetto O per mezzo di una catena infinita di interpretanti I».

³ Si noti come questa definizione, benché rapida e apparentemente distaccata, nasconda un giudizio, certamente non positivo, e quindi riveli ancora una volta quell'opposizione fra ermeneutica e semiologia cui si accennava all'inizio.

come oggetto arbitrariamente isolato [livello neutro], come oggetto prodotto [livello poetico] e come oggetto percepito [livello estetico] [Molino 1975, 37].

Nello stesso anno 1975 vengono pubblicati a cura di Gino Stefani gli atti del *Primo congresso internazionale di semiotica della musica*, Belgrado 1973, in cui il panorama degli studi semiotici si allarga a comprendere studiosi provenienti da altre tradizioni. Basti pensare a J.Jiranek, leader di un gruppo di ricerca attivo all'Accademia delle scienze di Praga. Nel suo intervento⁴ egli propone uno «schema di provenienza degli elementi semantici iniziali in musica». Essi hanno la funzione di far entrare nell'interpretazione di un'opera sia l'esperienza umana, il vissuto, la conoscenza, sia il contenuto semantico di altre opere o di altri complessi (stili, tendenze) che si sono radicati nella coscienza di una generazione. Ci sono poi i «semantemi artistici», che hanno la funzione di creare una nuova qualità psichica da ciò che gli elementi semantici iniziali hanno permesso di interpretare. Gli elementi semantici iniziali sono dislocati su diversi livelli:

1) livello naturale e antropologico: ossia la capacità della musica di orientarci nel tempo e nello spazio; nel tempo, con i fenomeni di ripetizione e ripresa, nello spazio in innumerevoli modi che ci consentano di distinguere le figure in primo piano rispetto allo sfondo. Vi sono poi significati antropologici comunicati mediante forme complesse di sinestesia, ad es. l'idea di chiarezza o oscurità collegata all'altezza del suono e al suo timbro. Un'altra sinestesia è legata al movimento (calmo, nervoso, ecc. con tutti i sensi anche opposti che possono avere).

2) Livello semantico dell'utilizzazione. Fra gli strumenti che l'uomo ha inventato e utilizza per il suo lavoro e il loro successivo uso occasioni rituali, magiche, artistiche ecc. restano collegamenti e anche nei moderni strumenti musicali si trova traccia di precedenti significati funzionali (corno "da caccia", tromba "da fanfare", flauto "del pastore"). C'è poi da considerare l'influenza sul significato della musica delle intonazioni espressive della lingua e anche della mimica gestuale e della danza.

3) Livello semantico della filogenesi musicale, in cui Jiranek riassume la teoria delle intonazioni di Asav'iev e la coniuga con la teoria semiotica di Peirce.

Nonostante alcuni richiami alla prudenza, nel 1975 la semiologia, la psicologia sperimentale e una particolare branca della sociologia arrivano ad ammettere la possibilità di afferrare e verbalizzare — seppure

⁴ La traduzione italiana si può leggere in Marconi L.-Stefani G.(cur.), *Il senso in musica*, Clueb, Bologna 1987, pp.61 sgg.; si trova anche come capitolo del volume *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Neue Musik, Berlin 1985.

parzialmente — il significato “esterno” al quale le strutture sonore rimandano. Negli anni successivi la ricerca continua sui diversi fronti per precisare sempre meglio la relazione fra la musica — intesa come segno, come simbolo o come manifestazione culturale — e i suoi legami con il mondo fenomenico.

In Italia si evidenziano fondamentalmente due ipotesi elaborate autonomamente da Gino Stefani e da Mario Baroni. Stefani discute in numerosi saggi le diverse teorie semiotiche, compiendo un'opera di intelligente divulgazione presso il pubblico italiano, indi elabora una propria “teoria dei codici” che arriva a dar conto della significazione musicale attraverso quello che egli definisce il «Modello di Competenza Musicale». Fra i numerosissimi “codici” che intervengono a costruire l'esperienza musicale di un individuo in una determinata società, la teoria di Stefani ne sceglie solo alcuni (cinque) e precisamente:

— *codici generali*, ossia schemi percettivi e logici, comportamenti antropologici, convenzioni di base con cui percepiamo e interpretiamo qualunque esperienza e quindi anche quella sonora;

— *pratiche sociali* ossia [...] istituzioni culturali (lingua, abbigliamento, lavoro agricolo, lavoro industriale, sport, spettacoli ecc.), fra cui anche quelle “musicali” (concerto, critica, ecc.);

— *tecniche musicali*, ossia teorie, metodi, procedimenti più o meno specifici ed esclusivi delle pratiche musicali (strumenti, scale, forme compositive, ecc.);

— *stili d'epoca*, di genere, di corrente, d'autore [...];

— *opere musicali* singole, individue, uniche [Stefani 1982, 13].

Mario Baroni indaga l'area dei *simboli sonori* e osserva che il modo principale di dare senso alla musica deriva dal fatto che il “simbolo musicale” è un costrutto sonoro che ha la facoltà di “stare per” un costrutto mentale che chiameremo “schema affettivo”. C'è però da distinguere quello che si può chiamare “rinvio semantico” — ossia i topoi accertati e riconoscibili, l'uso di citazioni, o particolari convenzioni stabilite dal musicista stesso, come ad esempio i Leitmotive, dal “rinvio simbolico”, ossia la complessa relazione che s'instaura fra un oggetto sonoro — che è un oggetto fisico —, l'oggetto percepito, ossia rielaborato attraverso l'esperienza dell'ascoltatore e il simbolo mentale che quell'oggetto percepito richiama [Baroni 1980, 34 sgg.].

In campo letterario gli anni Sessanta-Settanta registrano anche la miracolosa resurrezione di una disciplina antichissima, da più di un secolo dichiarata defunta: la retorica. In realtà — si deve subito avvertire — si

tratta di un risurrezione solo parziale, o per meglio dire, di una nuova nascita su un vecchio ceppo, come di solito accade. Di tutto l'apparato che i secoli avevano ammassato sotto l'etichetta della retorica, vengono ripensate in chiave nuova soprattutto le «tecniche argomentative» di un tipo di discorso che non vuole «dimostrare» alcunché, bensì si propone di «argomentare per persuadere». Passati sotto silenzio i generi oratori deliberativo e giudiziario, l'attenzione s'appunta in particolare sul pubblico, sull'oratore e sulle tecniche particolari al «discorso epidittico» considerato dagli antichi «allo stesso modo degli spettacoli teatrali o delle gare atletiche [...], un discorso che tratta della lode e del biasimo e si occupa soltanto di quanto è bello o turpe» [Perelman-Olbrechts Tyteca 1982, I, 17 sgg., 50 sgg.]. Le omologie “funzionali” fra questo tipo di discorso e un brano musicale sono evidenti e irresistibile la “tentazione del trasferimento”: quelli che per il retore sono «argomenti di reciprocità» [*ibid.*, I, 233 sgg.] per il semiologo della musica possono diventare vari tipi di possibili simmetrie; mentre del tutto trasferibili da un sistema all'altro sono il concetto e gli effetti dell'analogia [*ibid.*, II, 392 sgg.] e quasi tutta la teoria delle figure del discorso [Gruppo μ 1976, 155 sgg.]. Il “trasferimento” da una sfera all'altra della comunicazione risulta ancora più naturale se ci si riferisce direttamente ai forti legami di omomorfia che la cultura barocca aveva stabilito fra un discorso oratorio e un pezzo musicale, come fa ad esempio Gino Stefani, che sotto questo profilo studia specialmente l'esordio [Stefani 1976a]. Sull'argomento si veda anche l'articolo di E. Pozzi nel presente Bollettino (a p. 39). Rileggendo oggi sia i trattati teorico-letterari, sia la produzione di critica musicale da essi derivata, si ha l'impressione che si sia persa, o quanto meno poco sfruttata, la possibilità di utilizzare in musicologia un modello euristico molto efficace.

Il filone di studi qui richiamato solo per cenni, continua fino ad oggi a rincorrere il significato della musica nella complessa rete dei rapporti fra l'uomo e il mondo mentre da ormai qualche decennio la corrente decostruttivista nega qualsiasi forma di “continuità” e in particolare la corrispondenza fra la mente umana, il significato di un qualsiasi fenomeno (ad esempio la musica) e la competenza di colui che lo percepisce [Derrida 1997, 10 sgg.]. A riprova del fatto che una corrente di pensiero non è più in grado di eliminare quella a cui si oppone e tutte insieme — nel nostro caso: l'ermeneutica, la semantica e il decostruttivismo — contribuiscono a dare senso all'epoca in cui viviamo. Più o meno pacificamente.

Endo- ed esosemantica

Per ragioni di spazio lasciamo i semiotici puri e duri ai loro giochi ipererotici⁵ per soffermare l'attenzione sull'eterno dilemma se la musica non possa che rinviare a qualcosa di interno alle proprie strutture (ossia possieda soltanto una capacità *endosemantica*) oppure sia in grado di significare qualcosa al di fuori di sé (ossia possieda quella che si definisce capacità *esosemantica*).⁶ La questione è formulata anche da Meyer, e precisamente come opposizione fra gli *assolutisti*, sostenitori del significato intrinseco della musica, emanato dai rapporti che s'instaurano fra gli elementi costitutivi di un'opera e i *referenzialisti* per i quali il significato consiste in un rinvio a concetti extra-musicali. Meyer, inoltre, distingue fra estetica formalistica ed estetica espressionistica: le due distinzioni non sono del tutto coincidenti, infatti i *formalisti* si distinguono per il peso che attribuiscono al significato formale della musica, mentre gli *espressionisti* ammettono che la musica produca impressioni sulla sfera emotiva dell'individuo sia con le sue stesse forme (*espressionisti-assolutisti*) sia con rinvii al mondo esterno (*espressionisti-referenzialisti*) [Meyer 1992, 28-29]. Allo stesso modo Jakobson distingue nella musica una possibilità di semiosi *introversiva* ed una *estroversiva*, decidendo poi di optare per la prima ipotesi [Jakobson 1970].

L'opposizione si fa risalire al secondo Ottocento, quando al movimento della *musica dell'avvenire* propugnato da Wagner e da Liszt — movimento che affidava alla musica la funzione comunicativa di un linguaggio superiore a quello delle parole — si contrappone l'ipotesi del significato intrinseco delle forme musicali sostenuto da Hanslick nelle sue critiche militanti e nel suo famoso scritto *Del bello musicale* [1854]. Se non che a ben guardare — come già rilevava Nattiez nel suo saggio del 1986 — non si tratta di una vera e propria opposizione dal momento che anche i formalisti più accaniti spesso si lasciano sfuggire apprezzamenti o osservazioni sul potere simbolizzante della musica e i musicisti c'invitano a ricercare significati extra-musicali, quando, ad esempio, danno ad un brano un titolo come *La Mer*.

Nell'ultima parte del suo saggio Eric Clarke [1989] affronta lo stesso problema riconoscendo alla musica delle proprietà *intensionali* ed

⁵ Il riferimento è a un intervento di Dominique Avron su *Musique en Jeu* n.18 (1975) in cui si critica la supremazia concessa dai semiologi alla scienza del linguaggio: è riduttivo, osserva Avron, considerare tutto il reale come un insieme di scambi comunicativi retti da un qualche linguaggio [cfr. il passo di R.Court all'inizio del presente saggio]. La semiologia è una religione atea in cui il semiologo compensa i suoi bisogni religiosi e scientifici, in un'alleanza musica-scienza che è ipererotica [p.95].

⁶ Questa terminologia si trova in Bright 1971.

estensionali. Nell'opera, che è un elemento vitale, egli osserva, esiste una complessa rete di relazioni che dà come significato l'opera stessa (proprietà intensionali); ma queste relazioni non sono strutture "neutre", in quanto sono in rapporto con le intenzioni dell'autore e con l'interpretazione dell'ascoltatore, cioè fanno parte della vita mentale degli individui che le creano, le eseguono o le ascoltano, e questa "vita mentale" non è retta soltanto da principi musicali (proprietà estensionali).

Un buon esempio del fatto che non ci sia reale distinzione fra le due forme di significazione — se non per esemplificazione didattica — viene da A.H.Perlman e D.Greenblatt [1981]. Essi osservano che la frase dalla quale ha origine l'improvvisazione jazzistica ne determina la sequenza armonica, l'impianto melodico, il ritmo generale, cioè la prima frase viene afferrata dal gruppo nel suo senso *intensionale*, puramente musicale; tuttavia il suo senso non è solo questo: basta che la frase ricordi lo stile, ad es. di Miles Davis, o abbia qualche somiglianza con l'inno nazionale, perché tutto un diverso universo di significati venga a influenzare l'improvvisazione con il peso degli aspetti *estensionali* della stessa frase iniziale.

Da diverse parti e in vario modo, dunque, si osserva che gli aspetti stilistici — ineludibili in qualsiasi musica — fanno penetrare nell'opera significati che vanno al di là delle sue mere strutture. Proseguendo nell'argomentazione si può dire dunque che nessuna musica è priva di qualche significato esterno, ossia che il significato della musica è sempre una questione di eso-semantica [Nattiez 1989, 89] e l'endo-semantica non è altro che una forma prudente di eso-semantica, spesso addirittura una forma di reazione dovuta a ragioni più pratiche che teoriche. Non sappiamo, infatti, quanto abbia pesato sulle formulazioni teoriche di Hanslick l'antipatia personale nei confronti di Wagner e l'insofferenza per certa musica di Liszt (l'unica che Hanslick citava e recensiva continuamente); mentre sappiamo bene quanto abbia influito *a contrariis* sulle posizioni prudenti di molti scritti teorici degli anni Settanta e Ottanta la lettura di un testo come quello di Cooke [1959] in cui l'attitudine eso-semantica spinta alle estreme conseguenze trasforma la musica addirittura in un formulario di significati codificati.

Recentemente la differenza fra endo- ed eso-semantica è stata resa particolarmente evidente da un lavoro sperimentale su *Le regole della musica*. Da un insieme di regole dedotte da un corpus di arie di Giovanni Legrenzi, gli autori hanno messo a punto un programma di computer capace di "generare" brani musicali nello stesso stile. La "composizione" della macchina è fondata soltanto su principi sintattici — le "regole", appunto — tuttavia gli autori stessi e il pubblico di alcuni convegni durante i quali il lavoro è stato presentato, sostengono che i pezzi "composti" dal programma informatico sono capaci di ottenere

dall'ascoltatore risposte interpretative simili a quelle stimulate dall'originale; in altre parole, le arie del computer non appaiono soltanto musicalmente "corrette", ma anche musicalmente "sensate". Ciò dimostra che la sintassi musicale è di per sé in grado di produrre una sorta di espressività diffusa che, in quanto nasce dalle relazioni sonore stesse, può essere detta di natura "endosemantica". Se però si volessero dotare le arie meccanicamente prodotte, di riferimenti al mondo più espliciti, occorrerebbe integrare la sintassi corrente con ulteriori regole finalizzate a richiamare determinati eventi materiali o psicologici. Per esempio in Legrenzi le arie "battagliere" sono caratterizzate da regole sintattiche che si aggiungono a quelle ordinarie, le precisano e in parte le modificano (cioè da meta-regole che impongono restrizioni d'uso alle regole ordinarie) utilizzando, nel caso in questione, arpeggi melodici e note ribattute al fine di richiamare l'idea di tromba. Appunto a queste meta-regole si possono attribuire natura e finalità "esosemantiche" [Baroni-Dalmonte-Jacoboni in corso di stampa].

Ammettendo che gli argomenti addotti siano riusciti nel proposito di superare l'iniziale opposizione sulla natura del significato della musica, occorre a questo punto soffermarci sui diversi modi in cui praticamente si è tentato di afferrarlo. In una materia molto ricca, varia e dai contorni sfuggenti, puramente per chiarezza di esposizione, si cercherà di distinguere tre filoni principali: gli studi che inseguono il significato della musica grazie alla mediazione del libretto e della situazione drammaturgica, quelli che confrontano la musica con la poesia che essa intona e infine quelli che studiano i rapporti fra un'opera particolare e l'universo delle altre opere.

*The Signifier and the Signified*⁷

Per segnalare una direzione di ricerca che insegue il significato della musica attraverso la sua capacità di denotare un percorso narrativo e delle situazioni drammaturgiche, appare opportuno iniziare ricordando i lavori di Fritz Noske, che tanta risonanza ebbero anche in Italia. Certamente, leggendo i saggi sulle opere di Mozart e Verdi [1993], appare chiaro che la riprova dell'efficacia del "segno" musicale rimane sempre il libretto, ossia il *plot* e certi dettagli della narrazione. Tuttavia, basandosi da un lato sulle posizioni di Joseph Kerman (*Opera as Drama*, 1956) e dall'altro sull'idea di procedimento segnico di Charles William Morris, Noske elabora una teoria originale di come la musica comunichi senso attraverso le sue strutture. Che non sono da confondersi con gli "elementi" di cui una pagina musicale è costituita (gli accordi, il contrappunto delle voci, la

⁷ Titolo originale di Noske 1993, qui assunto come indicatore di direzione.

strumentazione e quant'altro); ciò che Noske chiama "struttura" si basa su una lettura precisa della partitura, dalla quale però vengono estratti i fattori di "relazione", di "coerenza" e di "continuità" che intrattengono rapporti significanti sia all'interno della partitura stessa, sia con i fatti "esterni" riportati dal libretto. Mettendo in "relazione" procedimenti musicali ricorrenti, Noske scopre la "coerenza" fra segni musicali uguali o simili e situazioni drammaturgiche che si ripetono nel corso dell'opera o presso molte generazioni di autori (si ricordi, ad esempio, il topos della «figurazione musicale della morte» rintracciata a partire dall'*Amadis* di Lully, attraverso i gluckisti e G.S.Mayr fino a Verdi), per poi ricostruire la "continuità" che si viene a creare fra i vari segni di una singola opera.

I Leitmotive wagneriani sono stati fin dal loro apparire una vera e propria tentazione per gli esegeti del significato musicale. Qui segnaliamo due studi che affrontano l'argomento con criteri espliciti, che vale la pena ricordare brevemente: Hubert Kolland [1973] e Francesco Orlando [1975].

Kolland afferma senza mezzi termini che i Leitmotive sono oggetti (*Gebilde*) che rimandano a qualcos'altro rispetto alla loro struttura musicale, dunque, da un punto di vista semiotico, sono dei segni, mentre i nomi dati loro da von Wolzogen sono dei metasegni. Distingue i motivi che denotano persone, animali, oggetti e quelli che denotano relazioni fra di essi, come amore, destino, ecc. ed avverte che il loro significato è in larga misura convenzionale-tradizionale, eccetto nei temi che hanno carattere iconico, ossia ricevono il loro significato dal loro carattere "gestuale" come ad es. il motivo del Wanderer.⁸ I Leitmotive di carattere astratto spesso derivano musicalmente da quelli "primari": ad es. il motivo dell'eterna giovinezza (simbolico) deriva da quello delle Norn (iconico), così che Kolland riesce a stabilire un legame interno fra tutti i motivi. L'autore interroga con molta attenzione il significante musicale, mentre accetta il collegamento col significato da von Wolzogen (ossia dalla tradizione) a cui sembra voler fornire una giustificazione teorica, attraverso il principio della capacità del significante di comunicare un significato in base alle analogie iconiche fra i due.

Francesco Orlando, invece, arriva al "significato" dei Leitmotive in seconda istanza, dopo aver analizzato i significanti musicali senza tener conto del testo e delle situazioni. Proceede raggruppando delle cellule

⁸ A questo proposito, se è bene non dimenticare che lo stesso Dahlhaus, che non può venire sospettato di tendenze semiotiche, ha scritto un libro *Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*, München 1970, e che già Mariangela Donà aveva distinto i «simboli convenzionali» dai «simboli motivati» in *Espressione e significato nella musica*, Firenze 1968, tuttavia è anche opportuno fare delle distinzioni sulla base dei diversi fondamenti teorici e metodologici che stanno alla base di "risultati" apparentemente molto simili.

ritmiche di un certo tipo, le suddivide secondo piccole varianti (sempre ritmiche), indi va a vedere a quali significanti verbali corrispondono. Nella grandissima varietà delle situazioni e dei significati, Orlando isola arbitrariamente (ma consapevolmente) un sema unico («attività fisica», che può essere espresso dal nuoto delle ondine come dal lavoro dei Nibelunghi), genera opposizione di due-tre semi e così riesce ad identificare un piccolo denominatore comune fra i diversi significati letterari corrispondenti alle cellule ritmiche raccolte in un primo tempo. Allargando l'interpretazione dal particolare alla macrostruttura, Orlando arriva a interpretare il senso dell'opera intera: il sema può essere inteso come «lavoro» con le sue opposizioni «libero e giocondo / alienato e penoso». Secondo l'autore, attraverso la proiezione nel mito, Wagner ci racconta la vicenda di un mutamento di potere fra il vecchio e il nuovo ordinamento, e un cambiamento di strutture economiche.

Questo amplissimo arco dal particolare al generale può oggi apparire alquanto metaforico, come non del tutto “scientifici” possono sembrarci i tentativi di Noske, di Kolland e di altri autori impegnati a collegare concetti astratti o fatti del mondo a strutture musicali; è possibile, ma è altrettanto vero che sono testimonianze significative di una temperie culturale che non ha ancora del tutto esaurito le sue potenzialità euristiche.

Musica e poesia

Abbastanza simile a quella della precedente corrente è la base teorica di coloro che cercano la chiave verso il significato della musica con la mediazione del testo sul quale il compositore ha scritto il suo pezzo; e tale base consiste in sostanza in una concezione dialettica dei rapporti fra la poesia e la musica che l'accompagna, nei termini chiariti embelmaticamente in un famoso saggio di Ruwet, *Fonction de la parole dans la musique vocale* [1961].

Nel decennio successivo s'incontra un altro saggio fondamentale, quello di Michel Imberty [1973], a quel tempo non ancora completamente immerso negli esperimenti di psicologia. Imberty svela la sostanziale nullità teorica del principio che in un brano vocale la musica esprima con i suoi mezzi quello che dicono le parole, dal momento che ogni epoca ha un proprio modo di veicolare significati attraverso la musica. Nel saggio sono presi in considerazione tre brani tratti dai repertori medievale, rinascimentale e classico. In ciascuno si trovano diverse relazioni fra significante musicale, significante verbale e significato a seconda dell'estetica imperante in quel periodo. Il segno musicale, afferma Imberty, istituisce rapporti diversi con i valori culturali riconosciuti di ciascuna epoca e la conoscenza di questi rapporti è la chiave indispensabile alla semantica musicale.

Un terzo “fondamento” per questo filone della ricerca fu offerto da Greimas e dalle sue indagini sul *sensu* [1974]. Ed anche se l'intero sistema della sua semantica non fu utilizzato per le indagini musicali, tuttavia alcuni principi sono alla base, ad esempio, della teoria degli “assi semantici” [Dalmonte 1980]. Se è vero — come afferma Greimas — che «la produzione del senso ha senso solo se è trasformazione del senso dato» [Greimas 1974, 15], si può ipotizzare in prima istanza che la musica di un Lied sia la trasformazione musicale del senso della poesia. In questa trasformazione del senso attraverso il linguaggio (*verbale*, secondo Greimas, *musicale* nella fattispecie) i procedimenti descrittivo-analitici acquistano la massima importanza, infatti sono loro a registrare nel significante le emergenze, le eventuali infrazioni alla norma, le deviazioni rispetto alle attese che segnalano un mutamento nel significato: «le cosiddette procedure di descrizione e di messa a nudo del piano del significante diventano, per la semantica, procedura di verifica da utilizzare contemporaneamente alla descrizione della significazione. Se il menomo mutamento nello stato del significante segnala qualche mutamento di senso, inversamente non si dovrà registrare il menomo mutamento di senso qualora non possa essere verificato tramite il rilievo d'uno scarto corrispondente nel significante» [Greimas 1974, 9]. Per afferrare il senso attraverso questi *scarti differenziali*, Dalmonte indaga separatamente l'espressione poetica e quella musicale, registrando in entrambe gli allontanamenti da una norma presa come termine di raffronto in base all'esperienza dell'analista e alla teoria dell'epoca. Da questa indagine si ricavano informazioni riducibili ad un esiguo numero di unità di significato che si situano lungo un “asse semantico”, ossia un *continuum* agli estremi del quale sta una coppia oppositiva, caratterizzata dalla presenza o dall'assenza d'un tratto distintivo del tipo A vs non-A. Così “ridotte”, poesia e musica diventano confrontabili e dal confronto dovrebbe di bel nuovo emergere il senso della loro globalità.

Al contrario Gino Stefani [1976b] analizza fin da subito l'insieme verbo-musicale (limitato alla parte melodica del canto), e ciò perché «nella musica vocale i codici sono spesso embricati l'uno sull'altro o incapsulati l'uno nell'altro» [p.179]. Dopo aver considerato a vari livelli l'insieme nota-sillaba, Stefani osserva che il brano di Nicolò Minato-Alessandro Scarlatti *O, cessate di piagarmi* ha nella poesia una serie di unità semantiche (piagarmi, morir...) che convergono verso il senso «lamento amoroso di carattere lirico». Nella musica, il modo minore, il tempo lento, il registro relativamente alto inducono lo stesso senso: basta mutare con il suo contrario uno di questi tratti per cambiare il carattere del pezzo; ciò significa che sono tratti significativi pertinenti al senso. Il «lamento amoroso di carattere lirico» è il *tertium quid* a cui rimandano sia il testo poetico sia la melodia. Si arriva a concludere che «l'insieme verbo-

musicale è un accoppiamento fra due sistemi semiotici eterogenei e autonomi; ciascuno è interpretante dell'altro; Il sistema T (testo) non può in alcun modo considerarsi *significato* del sistema M (melodia), come il sistema M non può assorbire o ridurre a sé il sistema T. Il *significato* è un terzo sistema semiotico, indotto da uno dei due ordini o da entrambi, ma non coincidente con alcuno di essi, che funziona da codice di appaiamento» [pp.197-98].

È questo uno dei campi più visitati nella ricerca del significato della musica secondo modelli derivati dalla linguistica o dalla letteratura, un campo che, con teorie ponderose o con fragili strumenti euristici, ammassando senza nulla cancellare e tornando a riscoprire quanto era già stato tentato, continua a produrre incremento di conoscenza fino, ad esempio, ai lavori di Kofi Agawu [1992] e di Rosenblum [1997], come a dire, ininterrottamente fino ad oggi.

L'intertestualità

È necessario infine soffermarsi su un insieme ormai considerevole di studi [se ne veda una bibliografia ormai necessariamente "datata", in Burkholder 1994 e in Giger 1994], anch'essi derivati dalla letteratura e precisamente da una rilettura in chiave diversa di posizioni teoriche ben note e soprattutto da un riutilizzo della teoria del romanzo di Bachtin (risalente, ricordiamolo, agli anni Trenta), dello strutturalismo di Lotman e Lévi-Strauss e della semiotica di Julia Kristeva e Roland Barthes. L'essenza dialogica e plurilinguistica del romanzo come rilevata da Bachtin, l'universo mitico pluritestuale di Lévi-Strauss, l'idea che un testo poetico sia sempre un sistema semiotico di secondo grado (come sostengono, con diverse argomentazioni, Lotman e Barthes), oppure, come dice la Kristeva, un atto metalinguistico, porta a considerare qualsiasi tipo di testo — e quindi anche un'opera musicale — come qualcosa che si rappresenta soltanto in relazione a qualcos'altro che lo ha preceduto e con cui si confronta dialetticamente. Il *testo* viene a perdere la sua compattezza *strutturale* per dissociarsi e divenire un *inter-testo*, frutto e risultanza di relazioni sul piano del linguaggio, della cultura, dell'ideologia e dell'inconscio di più autori e di più testi. Cade l'immagine dell'opera come si era andata formando a partire dal secolo scorso in area tedesca, l'opera-organismo vitale, dotata di una propria inalterabile coerenza e identità, specchio delle intenzioni dell'autore. Cade e viene sostituita dall'immagine mutevole di un inter-testo in cui s'incrociano forze contrastanti: l'amore per i Maestri e il desiderio di sopraffarli, la tentazione dell'imitazione e l'ansia dell'originalità, il fascino della citazione (nascosta, distorta, iperrealistica eccetera) e il brivido del nuovo.

È facile immaginare come questa ipotesi alletti chi va alla ricerca del significato (nella fattispecie, musicale): il rischio che le altre esosemantiche continuamente erano tenute a paventare, e cioè la relazione necessaria ma priva di sicuri fondamenti fra la mente umana che afferra il senso e il senso delle cose del mondo, in questa prospettiva non esiste più, in quanto la relazione non s'instaura fra l'uomo e le cose, bensì fra cose e cose: comparate, analizzate, interrogate da un osservatore che può restare estraneo, limitandosi a trasferire il senso da una all'altra di esse.

Dalla lettura attenta e dettagliata che Addessi fa della letteratura sull'intertestualità [1997] è evidente che già il campo si può suddividere in due sottocampi: da una parte c'è chi, come ad esempio J. Strauss [1990], prendendo spunto da un repertorio particolare (nella fattispecie la musica post-tonale del nostro secolo) trova modo di ripensare per la musica la tipologia dell'intertestualità ereditata dalla letteratura; dall'altra (e sono i più) ci sono gli studiosi che concretamente indagano testi di ogni epoca per dimostrare come si realizzano in musica fenomeni di intertestualità come l'influenza stilistica, la conflittualità con i predecessori, il modo di utilizzare la citazione, il "travisamento" nelle dimensioni della sintassi, della forma e dello stile.

Si tratta di una prospettiva allettante, particolarmente efficace per analizzare *inter-testi* ante litteram come *Opera* (1969) di Berio [Ramaut 1993], una prospettiva, tuttavia, la cui novità è da collocare prevalentemente sul piano del metalinguaggio critico. Il fatto stesso che le teorie dell'intertestualità riconoscano le loro radici nella teoria del romanzo, nella semiotica dei sistemi artistici e nello strutturalismo, permette di rileggere in chiave intertestuale anche tutto quanto prodotto sul piano critico in partenza dagli stessi principi: il «topos musicale della morte» di Noske, ad esempio, apre tutte le opere da lui analizzate — da Lully a Verdi — alla decostruzione intertestuale, e così i *topics* trovati da Agawu nel Lied di Schumann [Agawu 1992] o i *musemi* sui quali fonda le sue analisi Philip Tagg (si veda in questo stesso fascicolo il saggio di Luca Marconi), o le qualità *estensionali* rintracciabili in un'improvvisazione jazz [Perlman-Greenblatt 1981]; anzi, forse potrebbero venire riletti e trasformati in pezzi di critica intertestuale tutti i saggi della presente rassegna che basano la ricerca del significato sul principio del "trasferimento di significato", ossia sul presupposto che i significati culturalizzati mantengano una valenza semantica anche se utilizzati in diverso contesto. Non possono invece venire riletti in chiave intertestuale quei lavori che — sulla base di una qualche ipotesi comparatistica — (con il linguaggio, la poesia o la retorica), trovano il significato della musica in omologie formali, in relazioni di contiguità o nella capacità predittive delle strutture stesse. Ma se la forza euristica di una teoria si misura in ragione della sua capacità di inglobare, rinominare e sviluppare i risultati in

precedenza raggiunti, non c'è dubbio che l'intertestualità non è solo la più nuova, ma anche la più forte delle teorie che s'ispirano alla letteratura per afferrare il significato della musica.

BIBLIOGRAFIA

- ADDESSI A.R.(1997), *Per una definizione del concetto di 'influenza stilistica'. Con uno studio applicativo su Manuel De Falla e Claude Debussy*, Tesi di dottorato, Bologna.
- AGAWU K.(1992), "Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century Lied", *Music Analysis*, 11/1, 3-37.
- BARONI M.(1980), "Musicologia, semiotica e critica musicale", *Musica Realtà*, 2, 29-49.
- BARONI M.-DALMONTE R.-JACOBONI C. (in corso di stampa), *Le regole della musica. Un contributo dell'informatica alla teoria del linguaggio musicale*, EDT, Torino.
- BOILÈS Ch.(1973), "Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations", *Musique en jeu*, 12.
- BRIGHT W.(1971), "Points de contact entre langage et musique", *Musique en Jeu*, 5, 67-74.
- BURKHOLDER J.P.(1994), "The uses of musical borrowing as a field", *Notes*, 50/3, 851-70.
- CLARKE E.(1989), "Considération sur le langage et la musique", in S. McAdams-I.Deliège (cur.), *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Liège, 24-43.
- COOKE D.(1956), *The language of music*, Oxford University Press, London.
- COURT R.(1971), "Langage verbal et langages esthétiques", *Musique en jeu*, 2, 16-29.
- DALMONTE R. (1980), "Il 'Nachtlied' di Goethe-Schumann: proposta e verifica di un metodo di analisi", *Ricerche Musicali*, 4, 81-111.
- DELIÈGE C.(1966), "Vers une sémantique de la musique", *Revue belge de musicologie*, 20, 21-42.
- DELIÈGE C.(1984), *Les fondements de la musique tonale*, Lattès, Paris.
- DERRIDA J.(1997), *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino (ed. orig. Minuit, Paris 1972).
- GIGER A.(1994), "A bibliography on musical borrowing", *Notes*, 50/3, 871-874.
- GRANGER G.G.(1968), *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris.
- GREIMAS A.J.(1974), *Del senso*, Bompiani, Milano (ed. orig. Seuil, Paris 1970).
- GRUPPO μ (1976), *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano (ed.orig. Larousse, Paris 1970).
- IMBERTY M.(1973), "Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/2, 175-196.

- IMBERTY M.(1975), "Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale", *Musique en jeu*, 17, 87-109.
- IMBERTY M.(1976), "Le problème de la médiation sémantique en psychologie de la musique", *Versus*, 13, 35-48
- JAKOBSON R.(1970), "Language in relation to other communication systems", in AA.VV., *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Edizioni di Comunità, Milano.
- KOLLAND H.(1973), "Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners 'Ring des Nibelungen'", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 4/2, 197- 210.
- LEFEBURE H.(1971), "Musique et sémiologie", *Musique en jeu*, 4, 52-62.
- LOTMAN J.M.(1972), *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano (ed. orig. Iskustvo, Mosca 1970).
- MEYER L.B.(1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed.orig. The University of Chicago Press, Chicago-London 1956).
- MOLINO J. (1975), "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, 17, 37-62.
- MOLINO J.(1985), *Pour une histoire de l'interprétation: les étapes de l'herméneutique*, "Philosophiques", 12/1, 73-103; 12/2, 281-314.
- NATTIEZ J.J.(1971), "Situation de la sémiologie musicale", *Musique en jeu*, 5, 3-18.
- NATTIEZ J.J.(1975), "De la sémiologie à la sémantique musicales", *Musique en jeu*, 17, 3-9.
- NATTIEZ J.J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18, Paris.
- NATTIEZ J.J.(1986), "La sémiologie musicale dix ans après", *Analyse musicale*, 2, 22-34.
- NATTIEZ J.J.(1989), *Musicologia generale e semiologia*, E.D.T., Torino (ed.orig. Bourgeois, Paris 1987).
- NATTIEZ J.J.(1996), "Il ruolo del testo nell'interpretazione. Il 'Tristan' di Wagner: una questione semiologica?", *Eunomio*, 22, 13-25.
- NEWCOMB A.(1984), "Sound and feeling", *Critical Inquiry*, 10, 614-643.
- NOSKE F.(1993), *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Marsilio, Venezia (ed. orig. Nijhoff, The Hague 1977).
- ORLANDO F.(1975), *Proposte per una semantica del leit-motiv nell'"Anello del Nibelungo"*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", 2, 230-247.
- PERLMAN A.H.-GREENBLATT D.(1981), "Miles Davis meets Neam Chomsky: Some observations on jazz improvisation and language structure", in W.Steiner (cur.), *The sign in music and literature*, Texas University Press, Austin, 169-183.
- PERELMAN C.-OLBRECHTS TYTECA L.(1982), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, 2 voll., Einaudi, Torino (ed. orig. Presses universitaires de France, Paris 1958).
- RAMAUT B.(1993), "Deux mises en scène d'une conscience de la tradition", *Revue de Musicologie*, 109-141.
- ROSENBLUM M.(1997), "Sound, structure and signification in Wagner's 'Evening star' aria", *Music Analysis*, 16/1, 77-103.

- RUWET N.(1961), "Fonction de la parole dans la musique vocale", *Revue Belge de Musicologie*, 15 (trad. it. in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983).
- RUWET N.(1975), "Théorie et méthodes dans les études musicales: Quelques remarques rétrospectives et préliminaires", *Musique en jeu*, 17, 11-36 (trad. it. in *Linguistica e poetica*, Il Mulino, Bologna 1986).
- STEFANI G.(1976a), "Entrata, esordio, inizio", in *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo, 79-103.
- STEFANI G.(1976b), "Poesia e musica: i codici della lirica", in *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo, 178-199.
- STEFANI G (1982), "Una teoria della competenza musicale", in *La competenza musicale*, Clueb, Bologna, 9-32.
- STEFANI G.(1987), *Il segno della musica*, Sellerio, Palermo.
- STRAUSS J.(1990), *Remaking the past: Tradition and influence in twentieth-century music*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

INTERPRETARE ANALIZZANDO, ANALIZZARE INTERPRETANDO

Il contributo che intendo fornire a questo numero del *Bollettino* consiste nell'illustrare come i termini "interpretazione" ed "ermeneutica" siano stati affrontati in un modo particolare e specifico da una serie di testi che a diverso titolo appartengono all'ambito della semiotica musicale. Tra i testi scelti partirò dai due meno recenti: "Analisi, Semiosi, Semiotica" di Gino Stefani, pubblicato la prima volta nel volume *Introduzione alla Semiotica della Musica* [Stefani 1976], ed *Explaining Music* di Leonard B. Meyer [1973]. Prenderò poi in considerazione una serie di saggi sempre più recenti, cercando di mostrare in che misura questi si rifanno ai testi precedenti ed evidenziando i temi che, di volta in volta, sono stati maggiormente approfonditi.

Interpretazione e analisi

Il saggio "Analisi, Semiosi, Semiotica" si inserisce in uno dei primi filoni affrontati dalla semiotica musicale: l'esame dei discorsi verbali sulla musica. Punto di partenza è la distinzione, comunemente accettata nell'ambito della teoria e della prassi musicologica corrente, tra "analisi" e "interpretazione", secondo la quale i discorsi sui "significanti"¹ musicali sarebbero "analisi" e quelli sui "significati" musicali sarebbero "interpretazioni".

Per confutare tale distinzione, Stefani invita a considerare due dei caratteri fondamentali dei discorsi verbali che la linguistica moderna ha individuato, il carattere analitico e quello semiotico: qualsiasi discorso verbale è *analitico*, poiché la presa di parola nei confronti di un oggetto è sempre il risultato di un'attività che rispetto a tale oggetto compie distinzioni e selezioni, ed è *semiotico*, giacché nell'atto di parlare è sempre presente quel processo di *attribuzione di un significato ad un oggetto mediante una regola di correlazione* che il padre della semiotica moderna, Charles Sanders Peirce, ha chiamato «semiosi».²

Un primo risultato dell'applicazione di tali riflessioni ai discorsi sulla musica consiste nel distinguere due diversi usi del termine "analisi

¹ Per i concetti di «significante» e «significato», vedi Saussure 1967.

² Per un approfondimento di ciò che Peirce intende quando parla di «semiosi», «oggetto», «significato» e «abito» (qui indicato come «regola di correlazione»), vedi Peirce 1980 e Proni 1990.

musicale", ciascuno dei quali prevede una diversa impostazione della relazione tra l'analisi e l'interpretazione: se con "analisi" si indicano solo i discorsi sui significanti musicali, le interpretazioni non potranno essere considerate analisi; ad esempio, non sarà un'analisi l'affermazione di Giacomo Manzoni che il tema iniziale della Sinfonia 40 di Mozart è «uno dei temi più straordinari e suggestivi che siano stati concepiti in musica» [Manzoni 1967, 298], affermazione che «ritaglia anzitutto nell'ordine dei significati la classe dei discorsi esornativi, e all'interno di essa sceglie due aggettivi diversi da altri di questa classe» [Stefani 1976, 46]; se invece si adotta il principio, che fonda questo mio scritto, secondo il quale il termine "analisi" non si riferisce semplicemente ai significanti musicali, ma alle operazioni di distinzione e selezione compiute nei confronti di un oggetto musicale, allora si potrà sostenere che ogni interpretazione implica un'analisi: ad esempio, l'affermazione di Manzoni sopra citata implica un'analisi perchè alla sua base c'è la selezione di una parte del brano, la sua distinzione dal resto del pezzo e l'assegnazione a questa parte della funzione sintattica di "tema".

Semiosi intuitiva e semiosi scientifica

Oltre alle considerazioni sulla relazione tra l'interpretazione e l'analisi riassunte nel paragrafo precedente, Stefani trae dal suo approccio ai discorsi sulla musica la distinzione tra la «semiosi intuitiva ed empirica» e la «semiosi rigorosa e scientifica»: se, ogni volta che parliamo di musica, necessariamente correliamo un significante musicale ad un significato, si tratterà di distinguere tra i casi nei quali non esplicitiamo i criteri di tale correlazione da quelli nei quali li esplicitiamo, rendendo verificabile il nostro discorso.

Per esemplificare in cosa possa consistere un'analisi del significante che funziona come una "semiosi intuitiva ed empirica", Stefani si concentra sull'analisi tassonomica teorizzata da Ruwet [1972] e Nattiez [1975, 239-356] come procedura di scoperta di «paradigmi musicali». Questo tipo di analisi fa riferimento al concetto linguistico di «paradigma», che sarebbe un sistema di unità, correlate in base ad un sistema di regole (chiamato «codice») ad un altro sistema di unità.³ Le analisi tassonomiche di Ruwet e Nattiez esplicitano però solo i criteri in base ai quali viene segmentato il significante musicale, mentre non esplicitano i codici che correlano le unità segmentate ai loro significati corrispondenti.

³ Per un approfondimento dei concetti di «paradigma», «sistema» e «codice», vedi Lepschy 1966 ed Eco 1975.

Consideriamo, ad esempio, l'analisi tassonomica delle prime quattro battute del tema introduttivo della Sinfonia n.40 di Mozart: Stefani afferma che «il rapporto tra *a* e *b* [rispettivamente batt. 1-2 e 3-4] sotto un certo aspetto intervallare, ha non solo il significato logico di antecedente-consequente, ma anche quello retorico di climax-anticlimax (ascendente-discendente)» [Stefani 1976, 39]; l'analisi tassonomica che segmenta le unità *a* e *b* può esplicitare i criteri di tale segmentazione ma non può esplicitare quali codici le correlano a tali significati logici e retorici.

Come esempio di interpretazione che non risulta essere altro che una semiosi intuitiva concentrata sul significato, Stefani indica la affermazione di Abert che nel tema della Sinfonia 40 di Mozart il levare iniziale viene differenziato melodicamente «grazie al motivo Mib-Re-Re ansimante e pesante» [Abert 1923-24, vol. II, 579]: un certo significante (il levare iniziale), selezionato nell'ambito del brano, viene correlato ad un certo significato («ansimante e pesante»), ma non sono esplicitati i criteri di tale correlazione.

Appurati questi presupposti, possiamo ora affrontare l'affermazione più rilevante compiuta in questo saggio nell'ambito della riflessione sulle attività interpretative: ogni interpretazione può essere riformulata trasformandola in un'analisi rigorosa della semiosi corrispondente. Ad esempio, l'interpretazione di Abert a cui stiamo facendo riferimento potrebbe essere messa in forma rigorosa formulandola in questo modo: applicando un codice iconico al ritmo anapestico del levare iniziale del tema di Mozart, gli si correleranno i contenuti «a caduta» (dal leggero al pesante, dall'atono all'accentato), «strascicato» e «sussultante» e i contenuti emozionali «ansimante e pesante» [Stefani 1976, 47].

Le analisi di questo tipo sono scientifiche perché potrebbero essere falsificate punto per punto: «si può discutere punto per punto, e dimostrare che la scelta di un dato codice per un dato tratto è o non è pertinente, è o non è chiara, e che la sua applicazione è deviante o conforme rispetto ad un uso corrente» [Stefani 1976, 46-47].

Semiotica ed ermeneutica

Stefani, oltre a esaminare le relazioni tra l'interpretazione, l'analisi del significante e l'analisi rigorosa di una semiosi, elabora una distinzione tra semiotica ed ermeneutica musicale, rifacendosi sostanzialmente a quanto è sostenuto ne *La struttura assente* [Eco1968] riguardo alla relazione tra la semiotica generale e l'ermeneutica legata agli scritti di Heidegger e Lacan: la semiotica musicale è lo studio dei codici sociali con cui si correlano significanti e significati musicali, e dunque si occupa in generale dei codici musicali (così come viene fatto, ad esempio, in Stefani 1982, 9-32), mentre l'analisi rigorosa ne studia la presenza in ciascuna interpretazione

specifica;⁴ l'ermeneutica musicale, infine, «presiede all'interpretazione intesa come attività del soggetto umano in quanto tale, cioè non in quanto socializzato in una data cultura» [Stefani 1976, 48].

Teoria, analisi stilistica e analisi critica

Se «Analisi, Semiosi, Semiotica» si apre con l'affermazione che «il percorso della conoscenza e della parola passa inevitabilmente per la distinzione, cioè l'analisi», una delle prime frasi che troviamo nel primo capitolo di *Explaining Music* di Leonard B. Meyer può essere così tradotta: «per conoscere il mondo, dobbiamo astrarre dall'ineffabile unicità degli stimoli selezionando, raggruppando, classificando e analizzando» [Meyer 1973, 3].

Le analogie tra i due testi non si esauriscono qui: anche Meyer elabora una tipologia dei discorsi sulla musica; egli però non usa i termini «interpretazione», «ermeneutica» e «semiotica», ma piuttosto distingue tre tipi di «explanation» (spiegazione): la teoria musicale, l'analisi stilistica e l'analisi critica. Dato che la *critical analysis* è molto vicina a quelle pratiche che altri chiamano «interpretazione» o «ermeneutica», vale la pena di considerare ciò che egli dice a tale proposito.

Per Meyer, *theory of music* (teoria musicale) è l'esplicitazione delle regole che guidano diversi comportamenti musicali: ad esempio, si fa teoria musicale quando si afferma che diverse melodie fanno uso dello schema *gap-fill* (divario-riempimento),⁵ per confermare l'aspettativa dell'ascoltatore che, avendo sentito il «gap» come qualcosa di incompleto, attende una riduzione di tale incompletezza, sotto forma di un movimento per gradi congiunti di andamento opposto al salto precedente.

La *stylistical analysis* (analisi stilistica) consiste invece nel rilevamento della presenza di tali regole in un caso particolare: ad esempio, si compie un'analisi stilistica quando si nota la presenza dello schema «gap-fill» nel tema del primo movimento della Sinfonia 40 di Mozart.

Infine, la *critical analysis* (analisi critica) elabora una spiegazione *ad hoc* che renda conto di ciò che distingue un certo caso musicale da tutti gli altri. Per chiarire la relazione tra l'analisi critica e gli altri tipi di spiegazione, Meyer riprende dalle teorie sui giochi la distinzione tra le

⁴ Per considerare degli esempi del tipo di discorsi che Stefani chiama «analisi rigorose e scientifiche», vedi Stefani-Ferrari-Marconi 1990 e Stefani-Marconi 1992.

⁵ Una melodia applica lo schema «gap-fill» quando nel corso del suo svolgimento si saltano alcune note della scala in una direzione (fase del «gap») e poi si colma il divario nella direzione opposta (fase del riempimento del «gap»).

regole e le strategie; come nei giochi, anche in musica un numero finito di regole generali (esplicitate dalla teoria e rilevate dall'analisi stilistica) può essere applicato in una quantità innumerevole di strategie individuali, delle quali si occupa l'analisi critica: ad esempio, una volta rilevato attraverso un'analisi stilistica la presenza dello schema «gap-fill» nel tema del primo movimento della Sinfonia 40 di Mozart, l'analisi critica dovrà spiegare quale uso particolare venga fatto di tale schema nella strategia specifica di quella sinfonia.

Per Meyer, dunque, non si può sottoporre un brano ad analisi critica senza averlo analizzato prima stilisticamente: per capire ciò che c'è di specifico in un pezzo bisogna innanzitutto aver chiaro tutto ciò che in esso c'è di non specifico. Detta in altri termini: l'analisi stilistica mostra tutte le opzioni che le regole musicali in vigore all'epoca del brano fornivano ad un compositore, in modo tale che poi l'analisi critica individui la strategia che rende coerenti le scelte compiute rispetto a tali opzioni, scelte che il testo analizzato in qualche modo manifesta.⁶

Esplicitare le strategie testuali

Cosa si debba fare per realizzare un'analisi critica, Meyer lo precisa innanzitutto sostenendo che, per rilevare la strategia di un testo, non ci si può accontentare delle testimonianze dell'autore e dei suoi contemporanei sulle intenzioni che avrebbero spinto a scrivere tale opera o sul metodo utilizzato per comporla: molte scelte strategiche vengono infatti prese senza averne nessuna intenzione e/o senza esserne consapevoli.

In secondo luogo, non ci si può accontentare delle teorie e delle critiche cronologicamente più vicine all'opera analizzata: spesso, infatti, delle regole e delle strategie in atto in un certo caso si rende meglio conto chi è lontano nel tempo piuttosto che chi è contemporaneo.

Infine, Meyer aggiunge un'ulteriore precisazione: individuare la coerenza di un certo testo è diverso dallo studiare il percorso mentale effettivamente avvenuto nel processo di composizione; tale percorso può essere stato ricco di errori, imprevisti e ripensamenti, fondamentali per capire il soggetto umano che l'ha realizzato, ma non pertinenti per comprendere la strategia del pezzo che alla fine di tale percorso è stato prodotto. Questa distinzione tra lo studio storico di un percorso compositivo e l'analisi critica della strategia della composizione musicale corrispondente è molto simile alla discriminazione, elaborata in Eco 1979,

⁶ Al termine di *Explaining Music*, per fornire un esempio di «critical analysis», vengono sottoposte a questo tipo di analisi le prime 21 battute del primo movimento della Sonata per pianoforte op. 81a "Les Adieux" di Beethoven.

tra lo studio dell' «autore empirico» e l'individuazione dell'«autore modello», che Eco afferma essere una «strategia» implicata dal testo analizzato.⁷ Dato che Eco chiama tale individuazione dell'autore modello «interpretazione», possiamo allora prevedere che egli indicherebbe con tale termine anche il tipo di operazione che Meyer chiama «critical analysis».

Un ultimo punto cruciale del discorso di Meyer emerge quando egli afferma apertamente che, dato che l'analisi critica non può che realizzare spiegazioni *ad hoc*, «essa è e sempre sarà un'arte, non una scienza» [Meyer 1973, 14].

Analisi musicale interpretativa

L'approccio di Stefani e quello di Meyer qui sopra considerati convergono nelle ricerche di Philip Tagg dedicate all'analisi della *popular music*.

L'operazione alla quale Tagg si dedica maggiormente, e che egli chiama «interpretative musical analysis» (analisi musicale interpretativa), consiste, una volta centrata l'attenzione su un testo musicale, nel considerare, non le intenzioni dell'autore empirico, e nemmeno gli effetti di tale testo in alcuni ascoltatori «empirici», bensì la capacità insita nel testo stesso di compiere certi atti di comunicazione piuttosto che altri grazie al fatto di essere dotato di una certa disposizione di unità musicali, diversa da quella di qualsiasi altro testo. Questa tendenza dell'analisi interpretativa di Tagg ad occuparsi di ciò che Meyer chiamerebbe «the strategy» rende tale operazione affine alla «critical analysis».

Analisi musematica

Un altro punto di contatto con i discorsi dello studioso statunitense, che Tagg indica come uno dei musicologi dai quali maggiormente prende spunto,⁸ consiste nel fatto che, come per Meyer, anche per Tagg l'esame delle caratteristiche specifiche di un testo musicale deve essere preceduto da

⁷ «Si ha Autore Modello come ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo, commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello» [Eco 1979, 64].

⁸ In Tagg 1979, che è il testo dello studioso britannico al quale maggiormente faremo riferimento, Meyer viene spesso citato, ma non con riferimenti a *Explaining Music*, bensì al precedente *Emotion and Meaning in Music*, [Meyer 1956] dove Meyer espone molti dei presupposti del saggio successivo, ma non esplicita la distinzione tra i tre tipi di spiegazione che in quello è sviluppata.

un'ampia indagine su ciò che non gli è specifico: tale operazione, affine alla «stylistical analysis», viene da Tagg chiamata «musematic analysis», perché consiste nel cercare dei «musemi»,⁹ che sarebbero delle unità formali dotate di senso, analoghe ai morfemi del linguaggio verbale. L'analisi musematica, che presenta alcuni punti in comune con le analisi sviluppate in Stefani-Ferrari-Marconi 1990 e Stefani-Marconi 1992,¹⁰ si articola fondamentalmente in quattro fasi:

1) innanzitutto, di fronte a un testo musicale si cercheranno altri brani che l'analista intuitivamente ritiene possano condividere con questo alcune unità dello stesso sistema musicale;

2) in secondo luogo, si tratta di esplicitare quali elementi formali caratterizzano le unità comuni tra il testo in analisi e gli altri testi considerati; ciascuna delle unità così caratterizzate sarà un «musema»;

3) in terzo luogo, si ipotizzerà quale sia il significato che le diverse occorrenze di uno stesso musema hanno in comune nei testi considerati;

4) infine, si cercherà di verificare tale ipotesi attraverso la «sostituzione ipotetica», analoga alla «prova di commutazione» sviluppata in linguistica:¹¹ una volta ipotizzato che un certo musema, composto da un dato insieme di elementi formali, comunica un certo significato, si tratta di prendere un brano nel quale compare tale musema, mutare uno degli elementi che ne fanno parte, lasciando tutto il resto il più possibile immutato, e vedere se tale oggetto comunica o non comunica il senso associato a tale musema. Se, cambiando tale elemento, il brano comunica comunque il senso corrispondente al musema, allora vuol dire che l'elemento non fa parte del musema corrispondente a tale senso, e non è indispensabile per comunicare quel senso. Se, invece, cambiando l'elemento esaminato, il senso precedentemente rilevato non viene più comunicato, allora tale elemento è indispensabile per comunicare quel senso e appartiene al musema corrispondente a quel senso.

Ad esempio, supponiamo che qualcuno elabori l'ipotesi che per comunicare un senso di eroismo sia necessaria la presenza di un intervallo di ottava; per verificare tale ipotesi, Tagg, nel corso della propria analisi interpretativa della musica dei titoli di testa del telefilm *Kojak*, sostituisce l'ottava presente all'inizio di tale musica con una quinta, cercando di mantenere tutto il resto il più possibile immutato; poiché ciò che se ne

⁹ Il termine «museme» è stato coniato, prendendo spunto dal termine linguistico «phoneme», da Charles Seeger, nel saggio "On the Moods of Musical Logic" [Seeger 1977]; tale termine viene utilizzato da Tagg senza far riferimento alle teorie nell'ambito delle quali Seeger lo ha inserito.

¹⁰ Per un confronto tra tali analisi, vedi Agostini-Marconi 1994.

¹¹ Sull'applicazione della "prova di commutazione" alla musica, vedi Middleton 1990, Stefani-Ferrari-Marconi 1990 e Delalande 1993.

ricava assomiglia a delle musiche eroiche, come quelle del film *Superman* o come il tema dell'eroe di *Ein Heldenleben* di Strauss, e dunque comunica un senso di eroismo, allora viene smentita l'ipotesi che l'intervallo di ottava è necessario per comunicare tale senso. Tagg mostra inoltre che, se invece cambiamo il salto iniziale ascendente con un salto, sempre ampio, ma discendente, l'esempio verrebbe ad assomigliare a delle musiche che non comunicano più un senso di energia e di vigore, ma che piuttosto hanno un tono singhiozzante, come nel passaggio del Lied di Schumann *Du bist wie eine Blume* dove si cantano le parole *so hold und rein und schön*. Aggiungendo altre sostituzioni ipotetiche a questa, egli alla fine arriva alla conclusione che gli elementi «inizio ascendente», «ampio intervallo iniziale che collega due gradi principali», «passaggio iniziale da una nota accentata a una non accentata» e «dinamica forte» formano un musema e servono a distinguere quel musema (che, dal punto di vista del significato, è un richiamo all'azione, richiama l'attenzione ed è virile, energico ed eroico) da altri musemi che comunicano altri significati.

Analisi della disposizione testuale

Una volta ricondotto ciascun punto del pezzo esaminato ad almeno un musema ed esplicitato il significato di tutti i musemi presenti nel brano, rimane aperto il problema di capire quale significato possa assumere quella particolare disposizione di musemi che corrisponde al testo analizzato.

Mentre per l'analisi musematica Tagg ha esplicitato un metodo ripetibile e applicabile a diversi oggetti musicali, le sue *processual interpretations* (interpretazioni dei processi) sono invece fondate su operazioni che non di rado restano implicite e rispetto alle quali è difficile estrapolare dei criteri generali.

In ogni caso, un primo tipo di attività che egli tende a compiere consiste nel domandarsi perché, tra le tante diverse disposizioni possibili dei musemi impiegati, il testo abbia assunto proprio quella in esso rilevabile.

Inoltre, egli si domanda perché, tra i diversi tipi di gerarchie realizzabili, sia stata adottata proprio quella rinvenibile nel testo; a questo proposito, per individuare il tipo di gerarchia presente nei brani considerati, Tagg utilizza dei diagrammi "ad albero" facendo riferimento agli studi di tipo "generativo" ispirati alle teorie musicali di Heinrich Schenker e linguistiche di Noam Chomsky.¹²

L'individuazione dei topics

¹² Della vastissima bibliografia di studi di analisi musicale di tipo "generativo", Tagg 1979 cita soprattutto Lerdahl-Jackendoff 1977.

Dal metodo proposto da Philip Tagg per affrontare brani di *popular music* passeremo ora a quello adottato nel volume *Playing with Signs* [Agawu 1991] per lo studio di composizioni dello stile “classico” sviluppatosi tra il 1770 e il 1830. L’operazione che Agawu intende sviluppare non è lontana da quella realizzata da Tagg: egli dichiara infatti di voler svolgere delle *semiotic interpretations* (interpretazioni semiotiche), che consistano nel mostrare, ogni volta, cosa un singolo brano significa e come si realizzi tale significazione.

I due studiosi, inoltre, concordano sul fatto che, per realizzare il loro obiettivo, un primo passo debba essere quello di riconoscere esplicitamente la presenza nel testo da analizzare di unità presenti anche in diversi altri testi: se Tagg chiama tali unità «*musemes*», Agawu li chiama «*topics*», riprendendo l’uso di tale termine da Ratner 1980.¹³

«I *topics* sono segni musicali. Consistono di un significante (una certa disposizione di dimensioni musicali) e di un significato (un’unità stilistica convenzionale, spesso ma non sempre referenziale).¹⁴ I significanti vengono individuati come unità relazionali entro le dimensioni della melodia, dell’armonia, del metro, del ritmo e così via, mentre i significati vengono designati utilizzando etichette convenzionali tratte soprattutto dalla storiografia del diciottesimo secolo (*Sturm und Drang*, fanfara, stile osservato, stile sentimentale, etc.)» [Agawu 1991, 49].

Prendiamo, ad esempio, il *topic* «ouverture alla francese», che viene rilevato da Agawu all’inizio della Sinfonia n. 38 (“Praga”) di Mozart e della Sonata in Do minore op. 13 (“Patetica”) di Beethoven: il suo significante è costituito da tutti quegli elementi musicali (melodici, armonici, ritmici, metrici, timbrici, etc.) che fanno riconoscere un brano come simile ad un’ouverture alla francese, mentre il suo significato è costituito da tutti i concetti legati all’uso, nei discorsi sulla musica, dell’etichetta “ouverture alla francese” e delle altre espressioni verbali che indicano qualcosa di analogo a ciò che tale etichetta significa.

In *Playing with Signs* non troviamo un’esplicitazione del metodo adottabile per riconoscere la presenza di un «topic» che possa essere confrontata con l’esplicitazione di Tagg dell’analisi musematica. Sostanzialmente Agawu mostra che si tratta di applicare al testo analizzato *the universe of topics* (l’universo dei «topics») che sarebbe l’insieme dei

¹³ Agawu tende a far coincidere il termine inglese “topic” con la parola greca “*topos*”, utilizzata dalla tradizione retorica per indicare un “luogo comune”, e spesso adottata dai musicologi per riferirsi a concetti affini a quelli espressi da Ratner e Agawu col termine “topic”.

¹⁴ Un’unità musicale «stilistica» (cioè, che si può trovare in testi musicali diversi) è «referenziale» quando si riferisce non ad altre unità musicali, ma a qualcosa di «extramusicale».

«topics» già individuati dagli storici e dai teorici della musica. Tale universo è aperto, in costante espansione, dato che gli studi in corso possono costantemente trovare nuovi «topics», in uso nel periodo classico, finora non classificati.

Come Tagg, anche Agawu sostiene che l'interprete/analista dovrebbe ricondurre ogni punto del brano da analizzare ad almeno un'unità più generale. Egli, comunque, riconosce che lo stato attuale delle ricerche sul periodo classico non permette ancora di esaurire tale operazione, qualsiasi testo si prenda in analisi: nei testi da lui analizzati, ogni volta rimangono dunque dei *remainders* (resti), che appaiono al momento neutri dal punto di vista del riferimento a «topics». Non è escluso, comunque, che la scoperta di altri «topics» permetta di eliminare tali resti.

Dai topics generali al testo particolare

Un ulteriore punto di contatto tra Tagg e Agawu consiste nel fatto che entrambi, dopo aver individuato la presenza in un testo di unità generali, sentono la necessità di trovare il loro significato particolare, considerandole nel contesto nel quale sono inserite.

In particolare, Agawu distingue quattro tipi di procedure che possono essere condotte per compiere tale operazione:

1) Un primo tipo consiste nell'individuazione di un *plot* (cioè trama) del brano. Il «plot» sarebbe una *secret agenda* (un piano segreto), una «narrazione verbale coerente» stimolata dalle possibili analogie che i tipi di «topics» e la disposizione di tali «topics» rilevabili nel brano da analizzare possono avere con degli eventi «extramusicali»: ad esempio, si potrebbe trattare di un confronto tra stili alti e bassi, di un'episodio da commedia dell'arte, o di una critica alla visione del mondo illuministica.

2) Un secondo tipo di procedura consiste nell'esplicitazione del «ritmo strutturale» del brano. «Il ritmo strutturale di un pezzo di musica è un processo intramusicale concepito fluidamente, che rappresenta il risultato finale dell'operazione che consiste nello spogliare i «topics» della loro referenzialità seguendo i loro attributi e le loro essenze puramente musicali» [Agawu 1991, 130]. Questo procedimento consiste dunque nel considerare quale sia il flusso che organizza la disposizione dei «topics» in un testo musicale.

3) Una terza attività consiste poi nel rilevare le procedure retoriche messe in atto dal brano analizzato. Infatti, «mentre gli obblighi armonici della forma forniscono una lente attraverso la quale è possibile osservare la musica del periodo classico — tenendo presente che, come tutte le norme, il modello fornisce solamente un tipo di aspettative molto generali — le procedure retoriche a questi connessi, benché siano meno formalizzate, forniscono una prospettiva migliore rispetto al significato dei singoli

brani» [Agawu 1991, 131]. Ad esempio, nel caso della forma-sonata, Agawu considera come «procedure retoriche» l'inscenare l'esposizione come un conflitto drammatico, il prolungare tale conflitto nello sviluppo e il risolverlo nella ripresa finale.

4) Un ultimo tipo di operazioni che viene infine suggerito da Agawu consiste nell'individuazione del *play* (gioco) praticato dal brano analizzato. Tale procedura consiste nell'integrare due tipi di analisi che di solito vengono considerati incompatibili, quali l'analisi dell'espressione della superficie di un testo in base alla sua segmentazione in «topics», e l'analisi «organicistica» della struttura profonda in base alla metodologia schenkeriana. La dialettica tra le due dimensioni dello stesso pezzo individuate dai due tipi di analisi costituisce ciò che Agawu chiama «la regione del gioco» di un brano di musica.

Interpretazione e decodifica

Buona parte dei discorsi sviluppati dagli autori qui sopra considerati si ritrovano in *Musical meaning in Beethoven* [Hatten 1994] uno dei più ricchi e complessi approcci sviluppati in questi ultimi anni nell'ambito della semiotica musicale.

Hatten riprende esplicitamente la distinzione di Meyer tra la «critical analysis» e la «stylistical analysis», riconducendole a due operazioni più generali, presenti anche nel linguaggio verbale, la decodifica¹⁵ e l'interpretazione. Riprendendo l'idea di Meyer che la «critical analysis» cerca di individuare la strategia di un testo, egli afferma che l'interpretazione di un brano musicale deve tendere a mostrare tale strategia. Il metodo da lui proposto per realizzare un'interpretazione musicale si articola fondamentalmente in tre fasi:

1) Identificazione dei *types* (tipi) strutturali (i «significanti») che esistono nello stile,¹⁶ e loro correlazione con «types» espressivi (quei «significati» che Eco [1975] chiama «unità culturali»); coincide sostanzialmente con l'esplicitazione di quegli elementi musicali generali che Tagg chiama «musemes» e Agawu chiama «topics»;

¹⁵ Hatten riprende il concetto di «decoding» (decodifica) dalle teorie semiotiche di Jakobson, fornendone la seguente definizione: «identificazione o riconoscimento di correlazioni la cui comprensione è così abituale da apparire automatica o trasparente» [Hatten 1994, 289].

¹⁶ Hatten precisa il suo uso del termine «style» nel seguente modo: «style, in musica, è quella competenza nella semiosi presupposta da un'opera, necessaria per la sua comprensione come un'opera di musica. La competenza nell'interpretazione implica una comprensione di correlazioni, ed è guidata da una gerarchia di principi [...] e vincoli» [Hatten 1994, 294].

2) Identificazione di *tokens* (occorrenze) nelle opere, e loro correlazioni potenziali come «tokens» di «types» strutturali;¹⁷ coincide sostanzialmente con l'operazione di riconoscimento della presenza in uno o più testi musicali particolari di alcune di quelle unità musicali generali che Tagg chiama «*musemes*» e Agawu chiama «*topics*»;

3) Interpretazione della relazione contestuale tra i «tokens», nei termini del loro uso strategico.¹⁸

Il punto di maggior originalità dell'approccio di Hatten rispetto a quelli precedentemente considerati sta nel modo in cui egli realizza quest'ultima operazione: mentre Tagg e Agawu si concentrano soprattutto sulla disposizione particolare delle occorrenze delle unità generali individuate in un testo, Hatten propone invece di considerare gli elementi del testo che risultano *marked* (marcati).

L'individuazione di occorrenze marcate

Punto di riferimento di questo approccio di Hatten è la teoria della *markedness* (marcatezza) elaborata in ambito semiotico da Roman Jakobson, Michael Shapiro ed Edwin Battistella.¹⁹

Tale teoria consiste nel notare che in una lingua, tanto nel sistema dei «significanti» quanto in quello dei «significati», l'opposizione tra due elementi può consistere nel fatto che l'uno è dotato e l'altro non è dotato di una certa caratteristica (chiamata «marca»): gli elementi che ne sono dotati risultano «marcati», mentre quelli che non ne sono dotati risultano «non marcati»; un esempio di tale opposizione nel sistema dei significanti che struttura le pronunce delle lettere della lingua italiana, lo possiamo vedere nelle pronunce della 'c': quella che ha la marca aspirata è «marcata», mentre quella che non ne è dotata è «non marcata». Lo stesso avviene, nel sistema che struttura i significati dei termini della lingua italiana, nell'opposizione tra il significato dei termini maschili (o femminili) e quello dei termini neutri: il primo, essendo dotato della marca «caratterizzato sessualmente», risulta «marcato», mentre l'altro risulta «non marcato».

Dato che i significanti marcati tendono a correlarsi con dei significati marcati, e considerando che il significato marcato è più ristretto e specifico di quello non marcato, di fronte al problema di esplicitare il significato più

¹⁷ Hatten riprende i concetti di «type» e «token» dalle teorie di Peirce, secondo il quale il type «rappresenta la regola di riconoscimento e di produzione del token» [Proni 1990, 250].

¹⁸ L'esplicitazione di questo percorso si trova in Hatten 1994 [32-33].

¹⁹ Vedi Jakobson-Halle 1956, Shapiro 1976; 1983 e Battistella 1990.

particolare di un testo, il suggerimento della teoria della marcatezza è di concentrarsi sui significati degli elementi di tale testo che sono marcati e che lo rendono marcato in opposizione ad altri testi non marcati.

Applicando tale teoria ai testi musicali, un primo tipo di ricerca che Hatten propone di compiere per individuare i tratti marcati consiste nel considerare quali siano gli elementi in esso contenuti che ricoprono una posizione abitualmente da loro raramente occupata: ad esempio, nei brani del periodo classico, che sono prevalentemente in maggiore, avere la tonalità d'impianto in minore è un tratto marcato, che vale la pena di considerare per individuare il significato particolare del testo, mentre essere in maggiore sarà un tratto non marcato, meno decisivo per la comprensione del significato particolare; dato poi che i brani in minore con conclusione su una terza di Picardia sono ancora meno frequenti, essere in minore ed avere tale tipo di conclusione sarà un tratto ancora più specificamente marcato, da tenere presente per l'individuazione del significato particolare, mentre essere in minore e non avere tale conclusione sarà, rispetto all'altro, un tratto non marcato.

Un secondo tipo di ricerca consiste poi nel considerare gli elementi del brano analizzato che sono più lontani dal prototipo²⁰ del loro tipo: ad esempio Hatten, considerando l'accordo di tonica nel sistema musicale del periodo classico, suggerisce che il prototipo di questo accordo sia costituito da un accordo dove sono presenti la tonica, il terzo e il quinto grado della scala, e che invece siano occorrenze lontane da questo prototipo quelle dove è assente o il terzo grado o il quinto: queste ultime saranno dunque le occorrenze marcate di questo accordo, quelle che vale più la pena di considerare per individuare il significato particolare del brano analizzato; le altre saranno invece le occorrenze meno marcate, meno rilevanti rispetto all'obiettivo.

Infine, un terzo tipo di ricerca dei tratti marcati consiste nell'individuare in un brano musicale quegli elementi che, non essendo né infrequenti né non prototipici, non sono *stylistically marked* (marcati stilisticamente), ma risultano invece marcati come risultato di un certo tipo di strategia testuale paragonabile all'operazione di "straniamento" studiata dai formalisti russi; Hatten chiama gli elementi di un brano dotati di tale caratteristica *salient* (salienti), mentre l'operazione strategica che porta a rendere «salient» tali elementi viene chiamata *thematic markedness* (marcatura tematica) o *foregrounding* (evidenziazione): tale operazione può essere realizzata, o ponendo l'elemento scelto in una posizione particolarmente rilevante del testo, o rendendo tale elemento riconoscibile

²⁰ Sul concetto di "prototipo", vedi Rosch 1978 e Kleiber 1990.

come «token» di un «type» generale ben preciso, o infine facendolo apparire come la deviazione di un'aspettativa precedente.

Interpretazione e correlazione

Dopo aver individuato, attraverso i tre tipi di ricerca sopra indicati, gli elementi «marcati» di un testo musicale, l'operazione successiva consisterà nell'esplicitare le correlazioni realizzabili nei confronti di tali tratti dai fruitori competenti nello stile adottato dal testo esaminato [Hatten 1994, 245].²¹

Per compiere tale operazione, si tratterà innanzitutto di precisare in quali tipi di opposizioni ciascun «tratto marcato» rilevato può essere ricondotto; quindi, si cercherà di capire quale tipo di «opposizione di unità del sistema dei significati» relativa alla cultura cui fa riferimento il testo esaminato può essere correlata a tale «opposizione di significanti» in base ad uno dei «tipi di correlazione» che si possono instaurare tra un «sistema di significanti» ed un «sistema di significati». ²² Infine, si tratterà di capire a quale unità del sistema di significati individuato può essere correlato il tratto marcato che si sta considerando.

Questo tipo di percorso viene condotto da Hatten, ad esempio, quando egli, una volta individuato alle battute 19-25 del primo movimento della Sonata in La maggiore op. 101 di Beethoven l'andamento armonico V-V²⁴-I⁶, sostiene che questo andamento, essendo una deviazione rispetto all'aspettativa dell'andamento più frequente V-I, può essere considerato come un tratto marcato che gli si oppone. Fatto ciò, egli ipotizza che questa opposizione possa essere correlata all'opposizione *resignation* (rassegnazione) vs. *yearning* (desiderio struggente),²³ tratta da *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, e che egli presenta come una delle opposizioni che, verosimilmente, facevano parte della comprensione di Beethoven della sua cultura [Hatten 1994, 56-57]. Il suo passo successivo è poi quello di sostenere che le due opposizioni possono essere correlate in base ad un'associazione per analogia: come nell'andamento V-I

²¹ Questa operazione è affine all'esplicitazione della «cooperazione interpretativa» realizzabile dal «lettore modello» di un testo narrativo, teorizzata in Eco 1979. Questo saggio è inserito tra i riferimenti bibliografici di Hatten 1994; non viene però rilevata la somiglianza tra il metodo interpretativo proposto dal semiologo italiano e quello sviluppato in tale volume.

²² Per un approfondimento di questi concetti, vedi, oltre al saggio di Hatten, Eco 1975, al quale lo studioso statunitense fa spesso esplicito riferimento.

²³ Hatten usa il termine «yearning» come traduzione del termine tedesco *Sehnsucht*.

partendo dalla dominante si tende a raggiungere la tonica in stato fondamentale, mentre nell'andamento $V-V^{24}-I$ ⁶ tale tensione viene a mancare, così nello «yearning» qualcuno desidera qualcosa, mentre nella «resignation» tale desiderio viene a mancare.

Infine, una volta trovato che, nel sistema culturale cui Beethoven fa riferimento, nell'opposizione «yearning» vs. «resignation» il primo concetto è non marcato e il secondo è marcato, l'ultimo passo consisterà nell'ipotizzare che l'uno può essere correlato all'andamento non marcato $V-I$ e l'altro a quello marcato $V-V^{24}-I$ ⁶; la conclusione tratta è allora che il passaggio della sonata di Beethoven considerato è correlabile alla rassegnazione.

Circolarità non scientifica dell'ermeneutica

Un ultimo aspetto dei discorsi di Hatten sul quale vale la pena di soffermarsi per rilevarne la vicinanza con le altre posizioni sopra considerate riguarda la questione della relazione che le attività di interpretazione ed ermeneutica musicale possono avere con la scienza. Hatten sottolinea, come aveva già fatto Meyer, che la ricerca delle strategie non può essere scientifica; si tratta invece di un'attività «ermeneutica», caratterizzata da una circolarità nel metodo investigativo: le argomentazioni a sostegno dell'individuazione di un certo significato particolare di alcuni elementi marcati del brano analizzato non possono che essere sostenute da rilevamenti sviluppati su altre parti del brano, ma a loro volta tali rilevamenti si rifanno all'individuazione di questi significati.

Strutture della comunicazione e della significazione

Nell'ambito delle relazioni tra semiotica ed ermeneutica musicale, un ultimo approccio che vale la pena di considerare è quello sviluppato da Eero Tarasti. Rifacendosi soprattutto alla «semiotica generativa» di tipo «narratologico» di Algirdas Julien Greimas,²⁴ tale approccio consiste nell'individuare in un brano musicale delle *structures of communication* (strutture della comunicazione), che si trovano nel testo ad un livello di superficie e dunque sono percepibili «a occhio nudo», leggendone lo spartito o ascoltandone un'esecuzione, e delle *structures of signification* (strutture della significazione), presenti a un livello più profondo e dunque rinvenibili solo attraverso un'analisi finalizzata a tale individuazione.

²⁴ Per un'introduzione alla semiotica generativa di Greimas, vedi Marsciani-Zinna 1991.

Come esempi di «strutture della comunicazione musicale», Tarasti indica i «topics» descritti da Ratner e Agawu, oppure le figure retoriche del periodo barocco, ma anche le «forme» musicali, quali la forma-sonata, quelle delle danze della suite, o quella della fuga.²⁵ Le «strutture della significazione musicale» sono quegli elementi, «immanenti» nel testo a un livello profondo, che permettono alle strutture di comunicazione di emergere in superficie, e cioè di diventare «evidenti» («marcate», direbbe Hatten).

È soprattutto a questo livello che Tarasti applica le teorie di Greimas; quest'ultimo distingue le strutture della significazione presenti in un testo in due categorie: le «strutture discorsive» e le «strutture semio-narrative». Le «strutture discorsive» permettono a un testo di «mettere in discorso» degli elementi preesistenti; secondo Greimas, queste strutture permettono di compiere tre tipi di operazioni rilevabili in ogni testo: la «spazializzazione», cioè l'inserimento degli elementi testuali in una dimensione spaziale, la «temporalizzazione», cioè il loro inserimento in una dimensione temporale, e la «attorializzazione», e cioè il far loro assumere dei ruoli.

Le «strutture semio-narrative» costituiscono invece il sistema che struttura gli elementi testuali prima che questi vengano «messi in discorso»; secondo Greimas, ognuna di esse è costituita da un «quadrato semiotico», un sistema di opposizioni nel quale è presente un termine, la sua negazione, il suo contrario, e la negazione del suo contrario: ad esempio, nell'analisi condotta da Tarasti sulla *Polonaise-Fantasie* di Chopin,²⁶ si afferma che uno dei quadrati semiotici che viene «messo in discorso» da questo pezzo è costituito dai termini *non-rising* (non salire), *rising* (salire), *plunging* (sprofondare) e *non-plunging* (non sprofondare).

Strutture discorsive: spazializzazioni, temporalizzazioni e attorializzazioni
Nell'ambito delle proprie teorie sulla spazializzazione, Greimas distingue diversi tipi di spazio che possono essere presenti nel «discorso» di un testo: non si tratta dello spazio nel quale avviene l'enunciazione del testo (ad esempio, se il testo è un libro, non si tratta dello spazio reale riempito da quel libro), ma dello spazio che viene enunciato dal testo in modo tale da poter essere immaginato dal suo fruitore. Greimas parla di uno spazio «topico» («qui»), da dove inizia una narrazione (ad esempio, ne *I Promessi sposi*, il luogo dal quale si osserva «quel ramo del lago di Como...»), mentre quelli «eterotopici» («altrove») sono quelli, diversi da quello

²⁵ Per questi discorsi, vedi Tarasti 1994, 26-30.

²⁶ Farò qui riferimento a Tarasti 1987, traduzione italiana della prima versione, in francese, di tale analisi [Tarasti 1984]. In Tarasti 1994 è presente una nuova versione, in inglese, della stessa analisi.

iniziale, che si alternano a questo nel corso della narrazione: tra questi, in quello «paratopico» vengono acquisite delle competenze (ad esempio, in un'osteria di Milano l'ingenuo Renzo apprende molte cose che, vivendo in campagna, non aveva potuto sapere); in quello «utopico»,²⁷ invece, si realizzano delle «performanze» di tali competenze (Renzo, dopo aver acquisito nuove competenze in un'osteria, le mette in atto in molti altri luoghi).

La fase dell'analisi delle spazializzazioni presenti in un testo musicale consiste nell'applicare tali teorie greimasiane tenendo presente diverse concezioni musicologiche che sostengono che in musica è presente una dimensione spaziale di natura immaginaria. Sulla base di tali coordinate, Tarasti, rileggendo lo schema della forma-sonata, nota che all'esposizione corrisponde uno spazio «utopico», dove i temi vengono introdotti, passando dallo stato di «competenza» (cioè di potenzialità) a quello di «performance» (cioè di realizzazione); dato che nello sviluppo si sente che le «performanze» tematiche avvengono in uno spazio diverso da quello dell'esposizione, allora, in termini greimasiani, allo sviluppo corrisponde uno spazio «eterotopico» [Tarasti 1994, 97]; considerando, poi, che nella ripresa i temi possono realizzare alcune potenzialità da loro acquisite nello sviluppo, allora lo spazio dello sviluppo può essere «paratopico» rispetto ad alcune nuove «performanze» che si realizzano nella ripresa.²⁸

L'analisi delle temporalizzazioni presenti in un testo musicale consiste poi nel considerare come le relazioni tra gli elementi testuali vengono inserite nella dimensione temporale: analogamente all'indagine sulla spazializzazione, non si tratta di uno studio del tempo corrispondente all'enunciazione musicale (cioè della durata reale di un pezzo di musica), ma invece del tempo enunciato, cioè fatto immaginare, dal testo musicale; ancora una volta si tratta di far interagire le teorie greimasiane con le concezioni musicologiche, in questo caso concentrandosi su quelle dedicate al “tempo immaginario” evocato da un brano musicale.²⁹ A tale proposito, Tarasti fa riferimento soprattutto alle concezioni di Jankélévitch [1974] e Meyer [1973].

²⁷ Greimas usa l'aggettivo «utopico» in modo decisamente idiosincratico, non rifacendosi alla radice etimologica del termine «utopia» (“luogo che non esiste”): come nel concetto di utopia è implicita l'idea della realizzazione di qualcosa che nel presente non è realizzato, così, nella terminologia greimasiana, nello spazio «utopico» si realizza la «performance» di una «competenza» acquisita, ma non realizzata, in un altro spazio.

²⁸ Sulle spazializzazioni musicali, vedi il capitolo “Musical space” in Tarasti 1994.

²⁹ Sulle temporalizzazioni musicali, vedi il capitolo “Musical time” in Tarasti 1994.

Infine, l'analisi delle attorializzazioni di un testo musicale consiste nel considerare tutto ciò che in quel testo si presta ad essere antropomorfizzato come un soggetto che svolge un certo ruolo nei confronti di un certo oggetto.³⁰

Strutture semio-narrative: isotopie e programmi narrativi

Nell'applicare il proprio metodo di analisi ad un testo musicale particolare (ad esempio, nella sua analisi della *Polonaise-Fantasie* di Chopin), Tarasti cerca soprattutto di individuare delle «isotopie» e dei «programmi narrativi».

Un'isotopia consiste nell'insieme degli elementi di un testo che, a causa della loro presenza ridondante nel corso del tempo, consentono di ricondurlo ad una lettura uniforme: ad esempio, nell'analisi di Tarasti del brano di Chopin, un'isotopia è costituita dall'insieme di tutti quegli elementi del pezzo che permettono di sostenere in maniera coerente che «rising» è uno dei quattro elementi del quadrato semiotico che sta alla base delle strutture semio-narrative di quel testo.

Un «programma narrativo» è una parte di una struttura testuale: con tale termine vengono indicate delle parti sia delle strutture di superficie che di quelle profonde. L'analisi della *Polonaise-Fantasie* condotta da Tarasti consiste allora in un'articolazione delle strutture superficiali e profonde di questo testo in una serie di programmi narrativi, «che guidano l'ascoltatore verso la soluzione finale» [Tarasti 1987, 95]: rifacendosi esplicitamente a Lévi-Strauss [1971], si afferma allora che «l'opera musicale (come il mito) costituisce sempre il modello risolutivo 'logico' e simbolico di un problema. La domanda, la negazione devono, in qualche modo, portare a una risposta, una affermazione». Ciò che Tarasti fa è mostrare come il testo in analisi compie tale operazione.

³⁰ Sulle attorializzazioni musicali, vedi il capitolo "Musical actors" in Tarasti 1994.

BIBLIOGRAFIA

- ABERT H.(1923-24), *Mozart*, Breitkopf-Härtel, Leipzig.
- AGAWU K.(1991), *Playing with signs*, Princeton University Press, Princeton.
- AGOSTINI R.-MARCONI L.(1994), "Introduzione", in Tagg Ph., *Popular music. Da Kojak al rave: analisi e interpretazioni*, CLUEB, Bologna 1994, 9-41.
- BATTISTELLA E.(1990), *Markedness: The evaluative superstructure of language*, State University of New York Press, New York.
- DELANLANDE F.(1993), *Le condotte musicali*, CLUEB, Bologna.
- ECO U.(1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- ECO U.(1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- ECO U.(1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- HATTEN R.(1994), *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation and interpretation*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.
- JAKOBSON R.-HALLE M.(1956), *Fundamentals of language*, Mouton, The Hague.
- JAKOBSON R.-WAUGH L.(1984), *La forma fonica della lingua*, Il Saggiatore, Milano.
- JANKÉLÉVITCH V.(1974) *L'irreversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris.
- KLEIBER G.(1990), *La sémantique du prototype*, PUF, Paris.
- LEVI STRAUSS C.(1971), *L'homme nu*, Plon, Paris.
- LEPSCHY G.(1966), *La linguistica strutturale*, Einaudi, Torino.
- LERDAHL F.-JACKENDOFF R.(1977), "Toward a formal theory of tonal music", *Journal of Music Theory*, 21/1, 111-171.
- MANZONI G.(1967), *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Feltrinelli, Milano.
- MARSCIANI F.-ZINNA A.(1991), *Elementi di semiotica generativa*, Esculapio, Bologna.
- MEYER L. B.(1956), *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago (tr. it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992).
- MEYER L. B.(1973), *Explaining music*, University of Chicago Press, Chicago.
- MIDDLETON R.(1990), *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham (tr. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- NATTIEZ J.J.(1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18, Paris.
- PEIRCE Ch. S.(1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino (ed. orig. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1931).
- PRONI G.(1990), *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milano.
- RATNER L.(1980), *Classic music: Expression, form and style*, Schirmer, New York.
- ROSCH E.(1978), "Principles of categorization", in E.Rosch-B.Lloyd (cur.), *Cognition and Categorization*, Erlbaum, Hillsdale, 27-48.
- RUWET N.(1972), *Langage, musique, poesie*, Seuil, Paris (tr. it., *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi 1983).
- SAUSSURE F. de (1967), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari.
- SHAPIRO M.(1976), *Asimmetry. An inquiry into the linguistic structure of poetry*, North Holland, Amsterdam.

- SHAPIRO M.(1980), *The sense of grammar*, Indiana University Press, Bloomington.
- SEEGER, Ch.(1977), "On the Moods of Musical Logic", in ID., *Studies in Musicology 1935-1975*, University of California Press, Berkeley, 64-88 (ed. orig. *Journal of American Musicological Society*, 22, 1960).
- STEFANI G.(1976), *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- STEFANI G.(1982), *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna.
- STEFANI G.-FERRARI F.-MARCONI L.(1990), *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano.
- STEFANI G.-MARCONI L.(1990), *La melodia*, Bompiani, Milano.
- TAGG Ph.(1979), *Kojak. 50 seconds of television music: Toward the analysis of affect in popular music*, Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg.
- TARASTI E.(1984), "Pour une narratologie de Chopin", *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 15/1, 53-75.
- TARASTI E.(1987), "Strutture narrative in Chopin", in Marconi L.-Stefani G.(cur), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna, 221-248.
- TARASTI E.(1994), *A theory of musical semiotics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.

LO STATUTO PSICOLOGICO DELL'ERMENEUTICA MUSICALE

Le teorie semiotiche appena esposte ipotizzano la presenza di operazioni di rinvio fra testi musicali (con funzione di “significanti”) e “significati” che essi avrebbero la facoltà di manifestare. E possiamo anche aggiungere qui che non solo studi semiotici lavorano attorno a questo fenomeno: esistono anche libri di tradizione filosofica, come il monumentale studio di Davies [1994] già segnalato sul numero 2/2 (1995) del *Bollettino del GATM*, a p. 60.

Il problema è che nessuno dubita che i rinvii avvengano, ma esistono ragionevoli incertezze sulla natura dei significati (per esempio sulla loro differenza rispetto a quelli del linguaggio verbale), sulla loro definibilità esplicita, sulla descrizione precisa dei meccanismi con cui avviene il rinvio, nonché sui limiti fra le risposte personali e idiosincratiche e quelle collettivamente condivisibili. In altri termini si potrebbe dire che non esiste, o non esiste ancora, nonostante trent'anni di ricerche, un accordo ben chiaro sullo statuto epistemologico dell'ermeneutica musicale. Poiché la psicologia ha contribuito in modi diversi e con apporti di primaria importanza ad approfondire lo studio di questi problemi, in una rassegna come quella che qui presentiamo le esperienze del versante psicologico non possono essere ignorate.

1. Test con risposte verbali

Il più classico e in un certo senso anche il più ovvio dei modi di capire ciò che accade nella mente delle persone che ascoltano musica e che ne interpretano il senso, è quello di chiederlo agli ascoltatori stessi. Gli studi psicologici l'hanno fatto sistematicamente con test che stimolavano particolari soggetti a verbalizzare le loro esperienze d'ascolto. Esiste una lunga tradizione di ricerche in questo settore, che risale alla fine del secolo scorso (cfr. p.es. le ricerche di Gilman e di Downey citate in Francès 1972), che viene ripresa nel corso della prima metà del Novecento [Schoen-Gatewood 1927, Hevner 1936] e che continua ancora in anni a noi più vicini (cfr. p. es. le ricerche di Wedin e di Scherer-Oshinsky citate in Sloboda 1992). Tappe particolarmente importanti di questa ricerca sono il volume di Francès pubblicato per la prima volta nel 1958 e ancor oggi ricco di suggerimenti [Francès 1972] e i due volumi di Imberty pubblicati

nel 1979 e nel 1981 e poi stampati in lingua italiana [Imberty 1986; 1990]. Negli esperimenti di questo tipo Francès faceva ascoltare frammenti musicali e chiedeva ai soggetti di descrivere a parole ciò che avevano ascoltato. Naturalmente ci sono differenze metodologiche, derivanti sia dal tipo di frammenti proposti, sia dai soggetti scelti per l'esperimento, sia dalle modalità della richiesta che veniva fatta ai soggetti.

Particolarmente quest'ultima ha dimostrato di avere un'importanza determinante. Francès [1972, 260] cataloga i tipi di richiesta in due categorie fondamentali: le richieste «non-induttive» (consistenti semplicemente nell'invito a «descrivere la propria esperienza») e le richieste «induttive» nelle quali il soggetto è invitato a interpretare il senso della musica da lui ascoltata. In questo secondo caso l'induzione può essere libera (usare una qualsiasi formula verbale), semi-guidata (usare un aggettivo appropriato) o guidata (scegliere fra una serie di aggettivi).

Il metodo non induttivo rivela che esistono innumerevoli modi di ascoltare. Così le risposte possono essere oggettive (descrizione delle strutture del pezzo), interpretative (aspetti immaginativi, sensoriali, emozionali attribuiti alla musica) o soggettive (p. es. gradimenti o rifiuti). Esistono anche forme di induzione in cui il soggetto è stato invitato a formulare risposte introspettive sugli effetti del proprio rapporto con la musica. Ma quelle che Francès mette in rilievo e usa, sono soprattutto induzioni guidate o semi-guidate che producono giudizi di significazione (o semantici) nati da un'attenzione particolarmente fissata sulla forma sonora percepita.

Un risultato significativo di queste ricerche è la dimostrazione sperimentale dell'esistenza di «semantiche» condivise e intersoggettive, anche se esiste sempre un problema di fondo: quello della intraducibilità dell'esperienza musicale in termini verbali, della difficoltà di concettualizzare i risultati «semantici» ottenuti. Dunque la questione centrale è: come si può definire verbalmente la «esperienza» della musica? A proposito dell'incerta labilità delle significazioni musicali Francès parla di «evocazioni» (p. 271), Meyer, che affronta problemi analoghi da un'altra prospettiva [Meyer 1992] parla di «connotazioni» (p. 330), Imberty [1986] parla di «simboli polisemici» (p. 53). Francès però aggiunge anche un'osservazione particolarmente importante su questo problema quando osserva che le significazioni musicali non nascono da catalogazioni concettuali, ma da riferimenti a «schemi percettivi» cui le parole tentano di alludere.

Le risposte da lui ottenute — egli afferma — non sono automatismi inerenti alla percezione (ovverossia non sono «innate» e non fanno parte della percezione stessa): più volte osserva che esse sono legate a convenzioni di ordine culturale (pp. 347 sgg.). Questa percezione culturalizzata della musica è tuttavia riconducibile a quelli che egli chiama

schemi (pp. 308-337) e che in qualche modo contribuiscono a stimolare anche aspetti semantici. Le verbalizzazioni dei soggetti da lui esaminati riconducono ad esempio a schemi di ordine spaziale e di spostamento nello spazio, a schemi cinetici riferiti a diverse modalità del movimento, e infine a schemi di tensione e distensione che includono tutte le forme di gestualità, compresa quella vocale. Inoltre (pp. 337-345) gli schemi spaziali, cinetici e tensivi mettono in luce, nelle risposte dei soggetti, legami diretti con la vita emozionale. A quest'ultimo proposito Francès (p. 342) ricorda come Piaget (dalle cui ipotesi sulla genesi dell'intelligenza deriva appunto il concetto di "schema") estenda la sua teoria degli schemi anche a quelli che organizzano la vita affettiva dell'individuo [Piaget 1972].

Sia il concetto di "schema" sia quello di "schema affettivo" vengono ampiamente ripresi da Imberty [1986, 75]. Ma nella sua personale esperienza, che riprende i principi indicati da Francès, egli fa cenno anche a due altri concetti di grande rilievo e interesse: quello di «sinestesia» e quello di «attività rappresentativa» [1986, 77]. Questi ultimi punti, che Imberty tuttavia non sviluppa in modo sistematico, costituiscono oggetto di riflessione da parte di altri psicologi. Prima di scendere sul terreno complesso delle teorizzazioni proposte da Imberty vale la pena dunque di soffermarsi sui temi della sinestesia e dell'attività rappresentativa, che si prestano molto bene a chiarire alcuni elementi significativi del concetto di schema.

2. Rappresentazioni e sinestisie

Il concetto di "rappresentazione" può essere ambiguo: si può "rappresentare" musica in modi diversi. Per esempio le strutture musicali possono venire "rappresentate" in termini di formalizzazioni logico-matematiche come quelle che vengono usate in intelligenza artificiale [Howell-West-Cross 1991]; anche una partitura può essere definita come "rappresentazione" grafica di un brano di musica; in termini generali si può intendere per "rappresentazione" il fatto di rendere sensibile un oggetto assente per mezzo di un'immagine, di uno schema grafico, di un concetto, di un qualsivoglia segno.

Nel campo specifico che qui c'interessa il termine di "rappresentazione" va però inteso in maniera molto più specifica e ristretta: si riferisce al modo con cui un evento musicale lascia tracce nella mente dell'ascoltatore. Dunque chi ha ascoltato un brano di musica e viene invitato a parlarne, come accade negli esperimenti psicologici sulle risposte verbali, di Francès o di altri, in realtà non descrive a parole il brano di musica che ha ascoltato, ma ne descrive, o tenta di descriverne, la "rappresentazione

mentale” che è derivata dall’ascolto del brano. Ma di che natura è, che caratteristiche possiede tale rappresentazione?

Il problema è evidentemente complesso e a tutt’oggi discusso. Irène Deliège, che ne analizza diversi aspetti in una serie di esperimenti, lo affronta anche dal punto di vista della teoria cognitiva [Deliège 1990, 16 sgg.] ipotizzando che nel complesso gioco delle procedure d’ascolto che vengono messe in atto quando a un ascoltatore venga richiesta qualche specifica prestazione, la rappresentazione si possa servire di due diversi tipi di codifica: una codifica attraverso immagini e una attraverso concetti. Non necessariamente si tratta di concetti verbalizzabili: ad esempio Francès in un suo esperimento [1972, 87] osserva come alcuni dei suoi soggetti riconoscano e utilizzino percettivamente particolari strutture musicali (intervalli, cadenze, ecc.) senza saperle nominare. In molti casi, più che di concetti veri e propri si tratta dunque di categorie percettive eventualmente trasformabili in termini tecnici. Ma in altri casi si tratta di “immagini”, ossia di quei riferimenti a “schemi” di vario tipo che Francès ha messo in luce. Deliège [1990, 37] ritiene appunto ragionevole l’esistenza di una teoria della codifica “mista” (concettuale/immaginativa) analoga a quella proposta nel 1971 da Paivio per fenomeni di rappresentazione mentale non necessariamente musicali.

L’aspetto della rappresentazione “mista” che in questa sede maggiormente c’interessa, è tuttavia quello immaginativo. A questo proposito la Deliège ricorda il caso delle immagini di natura spaziale [1990, 33], per esempio delle metafore del movimento, di salita e discesa, che sono del tutto comuni nelle descrizioni, anche tecniche, di esperienze d’ascolto. Non fa cenno agli altri tipi di rappresentazione immaginativa citati da Francès, ma la loro inclusione in questo campo sembra del tutto legittima. Fa cenno invece alle esperienze di natura sinestesica citate e studiate da Cuddy [1985].

Il ricorso al concetto di sinestesia ci sembra capace di spiegare in maniera persuasiva tutti i fenomeni segnalati da Francès, purché esso venga inteso in maniera non riduttiva. In effetti nella letteratura psicologico-musicale il tema delle sinestesie viene di solito trattato in modo, per così dire, arcaico: col termine di sinestesia si intende ancora fondamentalmente il vecchio problema dell’«ascoltare i colori», un fenomeno che per centinaia di anni [Tornitore 1988] ha tenuto desta l’attenzione meravigliata di filosofi e scienziati e ha ispirato musicisti (Scriabin e Messiaen fra gli altri). Ma dal nostro punto di vista questi studi [Cuddy 1985, Peacock 1985, Bernard 1986, Critchley 1987] hanno poco da insegnare, sia perché il fenomeno dell’audizione colorata ha ancora una vaga connotazione patologica, sia perché è strettamente legato a risposte personali e poco generalizzabili.

Esiste però un'eccezione nel campo dello studio psicologico delle sinestesie, rappresentata dall'ampio lavoro di Lawrence E. Marks [1978] che discute approfonditamente quella che egli chiama «interrelazione fra modalità sensoriali» e in particolare la dottrina delle qualità sensoriali comuni a forme percettive diverse [1978, 49-103], in cui gran parte dei fenomeni indicati da Francès (le “immagini” musicali di spazio, di movimento, di tensione) può trovare una spiegazione adeguata.

Se non dagli psicologi della musica, le sinestesie sono state invece amplissimamente discusse dagli psicolinguisti che le ritengono fondamentali per interpretare molti fenomeni di fonosimbolismo [Dogana 1983]. Si tratta di percezioni intermodali che spiegano come le qualità fonetiche legate al suono della lingua portino con sé riferimenti a esperienze del mondo non sonore. Esistono suoni-luce (chiaro/scuro) legati a vocali che in molte lingue del mondo sono coinvolte con parole indicanti appunto concetti di quel tipo. Analogamente esistono suoni-dimensione (grande/piccolo), suoni-tattilità (duro/molle, ruvido/liscio), suoni-spazio (vicino/lontano) e simili. La linguistica ha accettato da anni il principio che la natura fonetica della lingua sottintenda strette connessioni con la sua natura “semantica”. Principio che ha singolarissime analogie con le indagini di “semantica musicale” messe in atto appunto da Francès e da altri.

Se non negli studi psicologici, perlomeno nelle intuizioni della teoria musicale, questi fenomeni hanno trovato un campo d'applicazione estesissimo (ad esempio i trattati di strumentazione di Berlioz e di Casella sono delle vere e proprie miniere di esempi di linguaggio sinestesico). Anche il linguaggio della critica musicale suole attingere largamente a metafore sinestesiche, per esempio quando parla di suono-peso (leggero, pesante), suono-tattilità (liscio, ruvido, morbido, duro), suono-calore (caldo, freddo) suono-consistenza (denso, rado). Mentre la psicolinguistica, che s'interessa soprattutto di singoli fonemi, ha sviluppato solo in misura limitata l'analisi delle successioni temporali di fenomeni sinestesici, nel linguaggio della teoria musicale il riferimento a fenomeni intermodali che durano nel tempo è invece consueto. Così esistono terminologie riferite al suono-percorso (avvicinarsi, allontanarsi, ritornare, procedere linearmente o tortuosamente, inseguirsi, sovrapporsi), al suono-gesto (calmo, violento, aggraziato, solenne), al suono-equilibrio (stabilità, instabilità), al suono-attività muscolare (tensione, rilassamento).

La teoria della musica utilizza incroci complessi di percezioni intermodali: per esempio il termine “appoggiatura” si riferisce a modalità musicali, spaziali, di movimento, con lo scopo però di indicare un pattern sonoro tecnicamente ben definibile. La psicologia cognitiva degli ultimi anni ha preso in considerazione solo saltuariamente alcuni di questi fenomeni, anche se è auspicabile che il loro studio possa avere un futuro

più significativo. In ogni caso si può dire fin da ora che i concetti di rappresentazione mentale e di percezione sinestesica offrano indicazioni preziose sulla natura degli "schemi" individuati da Francès, e quindi possano contribuire a una migliore conoscenza delle questioni "semantiche" che qui stiamo discutendo.

3. Rapporti sintattici

Esiste una continuità neppure troppo sotterranea fra il problema delle sinestesie e quello dell'interpretazione dei rapporti sintattici: il linguaggio d'uso dà per scontato che i rapporti sintattici abbiano significati extra-sintattici, anche se le indagini teoriche su questo punto vengono raramente prese in considerazione. Per esempio Lerdahl e Jackendoff nel loro libro del 1983 — e come loro moltissimi altri — parlano di stabilità/ instabilità oppure di tensione/ rilassamento senza curarsi di analizzare termini così impegnativi su cui Francès scrive un intero libro: semplicemente si sa che la tonica è nota "stabile" e produce "rilassamento".

Fra i non frequenti casi di musicologi che mostrano una chiara consapevolezza di questo problema il più importante è senza dubbio quello di Meyer, anche per gli anni in cui egli è intervenuto sull'argomento. Nel suo libro più famoso pubblicato a metà degli anni Cinquanta e che qui citiamo nella traduzione italiana [Meyer 1992] egli accetta e fa propria la tesi estetica di coloro che mettono in dubbio esplicite possibilità "semantiche" della musica ma attribuisce alla musica una forma di significazione altrettanto significativa: «un evento musicale ha significato in quanto ne annuncia un altro sollecitando la nostra attenzione nei suoi confronti» (p.66). Perché l'attenzione venga stimolata occorre però discontinuità o rottura sintattica. Questa viene interpretata come mancanza d'esaudimento e perciò come fonte d'emozione. Secondo le teorie psicologiche utilizzate da Meyer, un'emozione infatti è sempre generata da uno stimolo che venga arrestato o inibito (p. 41). La musica è stimolo capace di attivare tendenze, di inibirle e perciò di generare emozioni; le quali — precisa Meyer — sono di carattere non specifico, sono emozioni «indifferenziate», affetti «in sé» (p.45), cui ben si attagliano i termini del tutto generici di "attesa" o di "tensione": attese e tensioni che devono essere considerate solo musicali, cioè specifiche della musica e non immediatamente assimilabili ad altre attese o tensioni, poiché per definizione ogni emozione, anche quando rimane indifferenziata, possiede comunque un proprio carattere derivato dallo stimolo che la suscita. Un pensiero del tutto analogo si trova in Francès quand'egli afferma (p. 348) che un «un sentimento "tradotto" in musica diventa specificamente musicale».

Sia nelle teorie derivate da Francès, sia in quelle derivate da Meyer le strutture musicali vengono interpretate come fonti di significazione: nel primo caso la significazione ha componenti immaginative capaci di rinviare a situazioni parzialmente semantizzabili, mentre nel caso di Meyer è di natura esclusivamente emozionale e non è semantizzabile se non nei termini generici di “tensione musicale”. In entrambi i casi tuttavia la sintassi musicale è considerata come la genesi prima della sua significazione, che da essa strettamente dipende. Forse per questo la psicologia cognitiva, che ha riconosciuto i modelli di Francès e di Meyer come suoi antecedenti diretti, pure avendo sempre avuto diffidenze nel porsi esplicitamente problemi di significazione, ha tuttavia sfiorato più volte il tema e negli ultimi anni ha anche cominciato a porsi in termini meno vaghi.

Jones e Holleran [1992] ad esempio dedicano il primo capitolo degli atti di un convegno del 1990 ai problemi del significato e dell'affetto in musica, con due articoli rispettivamente di Kraut [1992] e Raffmann [1992] dedicati all'analisi del termine di “semantica musicale” e con uno studio di Sloboda [1992] sul problema delle emozioni: articoli generici, ma perlomeno sintomi di una certa curiosità. Sfumature di questo tipo cominciano del resto a comparire anche in ricerche cognitive più specifiche. Bharucha, ad esempio [1996], studia approfonditamente il concetto di “ancoraggio melodico” cioè di una nota “instabile” che trova il suo appoggio (o ancoraggio) in una nota “stabile” adiacente: esempio classico, la soluzione di un ritardo. Secondo principi cognitivi generali, più la nota instabile risalta nel suo contesto più l'attenzione viene fissata su di essa e sulle note immediatamente vicine, e più diventa attiva la richiesta psicologica di ridurre la sua instabilità. La misura di questa richiesta (che è possibile quantificare in termini matematici) è da lui definita “vettore di forza tonale”. Propositi analoghi manifesta Lerdahl [1996] il quale elabora un metodo teorico per misurare in termini numerici la tensione tonale a partire dalla misura della “distanza tonale” fra accordi. In casi di questo tipo l'antica idea della “energetica” musicale sostenuta da Kurth [1917] o l'idea di “attesa” esposta da Meyer trovano dimostrazioni precise.

La correlazione fra aspetti sintattici e forme di significazione è relativamente semplice nella misura in cui gli aspetti correlati possono essere messi in relazione uno a uno. Quando ad esempio Lerdahl esamina la «pitch-space distance» e calcola la quantità di tensione che si può assegnare a ciascun grado di distanza, il compito che si pone è complesso dal punto di vista teorico, ma non lo è dal punto di vista ermeneutico. Diventa invece molto più difficile trovare correlazioni ermeneutiche fra la risposta psicologica e la struttura sintattica quando la risposta è frutto non di un unico elemento sintattico, ma di un insieme complesso di elementi

interagenti (cosa che di norma accade in musica). È questa la situazione che affronta consapevolmente Michel Imberty [1986, 120] quando interpreta la correlazione fra le centinaia di aggettivi che ha ottenuto dalle induzioni “libere” chieste ai suoi soggetti e i sedici frammenti dai *Preludi* per pianoforte di Debussy che ha proposto al loro ascolto.

L'ipotesi che Imberty ha verificato si basa da un lato sull'analisi di alcune situazioni sintattiche considerate importanti per la significazione, e d'altro lato sull'analisi delle risposte verbali che queste situazioni hanno ottenuto. Poiché la correlazione fra i fattori sintattici e le risposte verbali offre risultati statisticamente significativi ciò vuol dire che il lavoro ermeneutico dei soggetti interpellati non era legato ad aspetti arbitrariamente individuali, ma seguiva percorsi che entro certi limiti possono essere considerati collettivamente condivisi. In altri termini vuol dire che le strutture sintattiche della musica occidentale, per soggetti appartenenti a questa cultura anche se non musicisti professionisti, possono essere considerate dotate di una specifica capacità di significazione.

Le strutture sintattiche prese in considerazione da Imberty (pp. 132-138) si riferiscono a due aspetti: da un lato alla misura della loro «complessità formale», e dall'altro a quella del loro «dinamismo generale». La «complessità formale» è calcolata sulla base di un indice (in parte suggerito da Berlyne 1960) che misura il tasso di disomogeneità melodica, ritmica e dinamica dei frammenti ascoltati; il «dinamismo generale» è invece un indice tratto dalle misure della velocità (numero di note per unità di tempo) e della «intensità soggettiva» (volume sonoro, ma anche accenti, eventualmente provocati da sincopi e ornamenti) del frammento ascoltato. Le risposte verbali sono invece organizzate all'interno di uno spazio semantico a più dimensioni di cui le più importanti sono raffigurabili in due «assi»: in un asse della «tensione» (p. 108) che va da un massimo di movimento violento a un minimo di assenza di movimento, e in un asse delle «risonanze emotive» (p. 111) che va da un massimo di integrazione dell'io (felicità) a un massimo di disintegrazione (infelicità).

Secondo Imberty esistono corrispondenze statisticamente significative fra la sintassi musicale e le risposte verbali: all'aumento di complessità formale corrisponde infatti un aumento di disintegrazione psicologica, e viceversa; all'aumento di dinamismo corrisponde aumento di tensione, e viceversa. Le corrispondenze sintassi/semantica si possono allora collocare in uno spazio delimitato da un triangolo con la base in alto e il vertice in basso. Il percorso orizzontale, da sinistra a destra, va da un massimo a un minimo negli indici di dinamismo; il percorso verticale, dall'alto al basso, va da un massimo a un minimo negli indici di complessità. Gli aggettivi ottenuti si collocano variamente all'interno di questo spazio. In alto a sinistra sta il massimo di dinamismo accompagnato da alta complessità

(cui corrispondono gli aggettivi che indicano emozioni violente e disintegrazione psicologica); in alto a destra sta alta complessità accompagnata da dinamismo minimo (cui corrispondono aggettivi che indicano disintegrazione psicologica, ma di tipo depressivo). In basso, in corrispondenza del vertice, sta dinamismo medio accompagnato da bassa complessità (cui corrispondono aggettivi che indicano integrazione psicologica). Gli altri aggettivi si collocano nello spazio più o meno vicini ai tre punti estremi. Questa base permette successivamente a Imberty [1991] di spostare l'accento dai problemi teorici a quelli storici e di elaborare un' articolata ermeneutica debussiana.

4. L'esecuzione musicale

Un altro settore assai vasto degli studi che correlano gli aspetti della sintassi musicale con quelli della loro interpretazione in chiave fondamentale psicologica è costituito dalle analisi della esecuzione musicale. Qui esistono sintomi specifici che vengono considerati come portatori di significato. Si tratta primariamente dei tradimenti della pagina scritta, correlati con gli aspetti della forma: la forma deve venire eseguita in modo "espressivo" e non meccanico. Non si può parlare in questo caso, com'è ovvio, di semantica o di ermeneutica, poiché i tratti considerati espressivi non vengono qui tradotti in parole, bensì in modificazioni del suono (delle durate, delle dinamiche o di aspetti timbrici). In altri termini, il meta-linguaggio che gli esecutori usano per manifestare il senso d'un brano di musica (o l'*interpretazione* che essi danno a quel brano — dove l'ambiguità del termine d'uso appare estremamente significativa), non è verbale ma sonoro. In altri casi (come in Krumhansl-Schenck 1997) il meta-linguaggio può essere quello della gestualità coreutica. Ciò significa che la musica va sempre interpretata: e non importa se tale interpretazione avvenga con parole, con suoni o con gesti.

È tuttavia significativo che le deviazioni rispetto alla pagina scritta siano di norma suggerite [Battel 1995a; 1995b] dalle strutture sintattiche del pezzo stesso (intervalli, tempi forti, cadenze, cromatismi e così via); e ancor più significativo è che nessuno strumentista sia in grado di eseguire strutture sintattiche senza dotarle di caratteri espressivi o usando caratteri espressivi "impropri" [Clarke-Baker Short 1987]. Ciò è un'ulteriore prova del fatto che la sintassi musicale nasce investita di caratteristiche espressive assai precise: presumibilmente le stesse che le ermeneutiche critiche o le ricerche sulla semantica cercano di individuare.

Ma il tema che gli studi psicologici che stiamo qui esaminando si propongono di chiarire non è tanto quello di dimostrare la presenza delle componenti di significazione che la musica possiede, quanto piuttosto quello di approfondirne la natura. In particolare il problema di fondo

sollecitato dagli studi sull'esecuzione richiama da vicino quello posto da Meyer quando sosteneva l'esistenza in musica di un'emozionalità non specifica, ma solo "musicale" (l'attesa sintattica): la "espressività" non meglio identificata di cui parlano gli studiosi di esecuzione sembrerebbe infatti coincidere in qualche modo con la "emozionalità non specifica" di cui parla Meyer. In ogni caso il problema della differenza fra la "genericità" o la "specificità" delle componenti affettive presenti nella musica è legato alla presenza o all'assenza di quelle "rappresentazioni mentali immaginative" (Deliège) o di quella sensorialità "sinestesica" che prima abbiamo menzionato. Se qualche sia pure inconscia o larvata forma di sinestesia o d'immagine può caratterizzare le sfumature emozionali prodotte dalle attese sintattiche o dalle espressività esecutive che le manifestano, allora si potrà parlare di emozione non generica. Il sintomo più preciso di questa presenza sinestesica o immaginativa è costituito dalla possibilità di verbalizzarla, sia pure nella maniera vaga e ambigua con cui è possibile verbalizzare i significati musicali (cfr. a questo proposito lo studio della Raffman [1993] sui limiti della "effabilità" musicale).

In questa direzione si collocano gli studi sull'esecuzione che utilizzano etichette verbali [Gabrielsson-Juslin 1996, Canazza-De Poli-Vidolin 1996, Baroni-Caterina-Regazzi-Zanarini 1997] nel tentativo di cogliere meglio la natura delle componenti espressive o delle caratteristiche emozionali dell'esecuzione precisandone il carattere. Questi tipi di studio si saldano direttamente con la tradizione della tecnica musicale, che da secoli utilizza strumenti verbali per sollecitare l'esecutore a ben caratterizzare il brano che gli è affidato; strumenti che possono essere riferiti a singoli passi o a singole note («leggero, sognante») o anche all'intera composizione («allegro con brio»). Quanto più queste indicazioni si avvicinano al linguaggio della vita comune tanto maggiormente influenzano l'interpretazione [Dalmonte 1996]. All'interno di questa tipologia si possono anche menzionare titoli come quelli che Couperin o Debussy attribuivano alle loro composizioni.

5. Psicanalisi

In tutti gli studi finora citati si faceva riferimento sia a esperienze immaginativo-sensoriali, sia a esperienze affettive. Nelle interpretazioni psicanalitiche i due aspetti continuano a interagire, ma è soprattutto l'aspetto emozionale che acquista peso, forse perché il compito della psicanalisi come pratica medica è quello di curare i disturbi affettivi. Al tempo stesso gli studi psicanalitici tendono di solito a dar meno peso alle

connessioni strette e dirette fra le strutture musicali e la loro significazione; forse proprio questa relativa indipendenza dal problema dell'interpretazione minuta delle strutture sintattiche consente alla psicanalisi della musica approfondimenti particolarmente interessanti nel campo dei significati e in quello dei meccanismi profondi di elaborazione delle forme sonore.

Nella psicanalisi esiste un insieme assai cospicuo di ipotesi sui meccanismi di funzionamento della vita affettiva (che fanno riferimento a scuole diverse: Freud, Rank, Klein, Jung, ecc.) che sono state anche applicate alla ricerca sugli aspetti affettivi dell'opera d'arte. Non c'è da meravigliarsi se in alcune classiche interpretazioni psicanalitiche l'opera d'arte era considerata una sorta di sintomo delle nevrosi del suo autore. In queste interpretazioni, tuttavia, la musica ha avuto un posto marginale se non altro perché Freud, nonostante i suoi libri siano abbastanza ricchi di riferimenti a fenomeni sonori [Lecourt 1992] non ha mai sviluppato una vera e propria teoria in proposito. In anni più recenti l'attenzione degli psicanalisti si è rivolta a elaborazioni meno ingenuie dei fenomeni dell'arte, nelle quali anche la musica è stata talora coinvolta. Il campo è estremamente vasto, ma ci si può limitare a qualche esempio significativo.

P. Noy [1990] osserva come nella psicanalisi clinica o in quella teorica l'obiettivo sia fondamentalmente quello di capire i meccanismi profondi della vita affettiva dell'uomo, mentre nell'estetica psicanalitica l'obiettivo fondamentale deve essere diverso: in questo caso l'attenzione va spostata dai contenuti latenti della mente al meccanismo di elaborazione di tali contenuti, ovverossia al modo con cui l'artista mette in atto le sue facoltà creative per comporre forme, forme sonore nel caso della musica. Il valore della musica non è infatti nei meccanismi inconsci che sprigiona, ma nell'invenzione delle forme che consentono la loro manifestazione. In altre parole, il problema centrale della psicanalisi della musica è quello della dialettica fra la presenza dei meccanismi inconsci profondi e quella della forma che li manifesta.

Ma c'è una differenza fra l'approccio estetico e quello psicanalitico: per la psicanalisi i materiali che l'artista elabora comprendono anche le forze inconscie che premono per manifestarsi e di cui l'artista stesso, nonché l'ermeneuta, sono spesso inconsapevoli. In questo senso la forma esercita le funzioni tipiche dell'ego nei confronti dell'inconscio: difesa, scarico, neutralizzazione, controllo delle emozioni, adattamento alle richieste del reale. In psicanalisi si parla di creatività del sogno, della sua abilità di eludere le censure mettendo in atto tattiche eleganti apparentemente innocue. La creatività artistica (per esempio la forma musicale) risolve problemi analoghi, ma deve risolverne anche di più complessi: non deve vincere solo le resistenze della censura, ma anche attrarre l'attenzione degli ascoltatori, disporli alla condivisione e suscitare le loro emozioni, cioè

superare le difese e i controlli del destinatario. Controlli riferiti all'apparato percettivo (in musica occorre far uso di categorie sintattiche note, di regole di Gestalt, occorre invitare a cogliere le strutture pertinenti e non quelle marginali) e controlli riferiti all'apparato emozionale. Il problema è quello di dare alla forma un aspetto rassicurante per permettere al destinatario di discendere nel proprio profondo superando le proprie resistenze.

Ehrenzweig [1977] aveva già posto l'accento sul rapporto fra gli aspetti «articolati» e formalmente «ben costruiti» delle opere d'arte e le percezioni più sfuggenti, vaghe e «inarticolate» sempre presenti in esse. «La psicoanalisi c'insegna che esaminando i prodotti formali dell'inconscio — i sogni e l'arte sono prodotti di questo tipo — non abbiamo nessun diritto di trascurare quello che sembra a prima vista un dettaglio accidentale [...]: molto probabilmente esso nasconderà il contenuto inconscio più significativo» (p.20). La musica è ricca di aspetti non formalizzati, come armonie secondarie o dissonanze di passaggio, come profili melodici non ben catalogabili, o come tutte le sfumature dell'esecuzione. Le pulsioni rimosse primitive e infantili trovano modo di emergere attraverso questi canali «impropri», anche se sorvegliati dalle griglie protettive della buona forma.

Nelle diverse arti la forma agisce con strumenti diversi. Noy [1993, 125] distingue tre modi di comunicare emozioni: modo *narrativo*, modo *diretto*, modo *indiretto*. Il primo è tipico delle arti «del contenuto» (letteratura, cinema, teatro, pittura; ecc.) che narrano come narra il sogno (stimolando processi inconsci, con fenomeni di spostamento, condensazione, ecc.). Ma le narrazioni comunicano emozione anche con il loro ritmo (tensione, climax, risoluzione ecc.) e questo (sia pure in forme assolutizzate, senza espliciti riferimenti al mondo) è possibile anche alla musica. Il modo *diretto* (anche in eventi non musicali) comunica emozioni per omomorfia. Caso tipico è quello delle emozioni comunicate attraverso le forme non concettuali del linguaggio (altezza, intensità, ritmo, timbro della voce) omomorfiche perché legate alla fisiologia dell'emozione: ogni mutamento fisiologico che indica l'attivazione di una data emozione può servire come segno di quella emozione. La musica è pienamente attiva nel modo diretto: si è impossessata di tutti gli elementi della fase pre-verbale della comunicazione vocale. Infine il modo *indiretto* si riferisce all'attività organizzativa del ricevente: ogni arte (musica compresa) può indirettamente (senza dichiaratamente proporselo) stimolare un'attività specifica dell'ascoltatore che può collegare i materiali ricevuti alle proprie memorie e elaborare su questa base le proprie risposte emozionali.

Rosolato [1982] precisa quest'ultimo punto quando parla di ascolto «evocativo»: la musica può evocare ricordi, stabilire funzionamenti analogici, muoversi in un territorio denso di eventi personali che hanno

lasciato tracce nella memoria, di immagini narcisistiche pronte a mettersi in atto quando trovino stimoli adatti. Ma in queste forme di evocazione trova spazio anche la convinzione che le immagini e le emozioni che la musica ha suscitato in noi possiedano terreni comuni con quelle di altri uditori, trame collettive nelle quali diversi uditori possono riconoscersi, mozioni pulsionali analoghe che ognuno trae dal pezzo che sta ascoltando. Il riconoscimento collettivo di queste identità di reazione si manifesta in maniera tipica al momento dell'applauso, quando la comunanza delle forme d'evocazione diventa visibile.

La forma come strumento d'accesso sintomatico ai meandri dell'inconscio torna anche in Feder [1993]. Due aspetti già precedentemente sottolineati entrano in campo in questo studio: l'omomorfia sintassi-semantica come strumento primario del lavoro interpretativo (cfr. su questo punto la sua discussione di un *Momento Musicale* di Schubert, già segnalata nel 1995 nel *Bollettino del GATM* II/2 a p. 62) e il carattere inesauribile del lavoro ermeneutico: nessun discorso verbale riesce mai a raggiungere la pienezza della significazione musicale. In questo caso non si tratta solo del fatto che i "significati" musicali sfuggono per natura alle categorie verbali, ma anche del fatto che i simboli musicali, come quelli onirici, non sono gerarchicamente organizzati e ogni loro aspetto, quantunque apparentemente secondario, può talvolta diventare importante e manifestare contenuti prima sottovalutati (è ciò che Feder [1993, 15] chiama «infinita sostituibilità»). In questo senso si può dire che l'interpretazione psicanalitica dei sintomi onirici e nevrotici possa venire efficacemente trasferita, con i dovuti adattamenti, all'ermeneutica musicale: la musica diventa infinitamente interpretabile così come lo è la "voce" del paziente nella pratica medica.

Un altro strumento significativamente ricorrente nella psicanalisi musicale è quello degli studi sull'esperienza acustica prenatale o neo-natale [Bertolino 1992] e sulle sue possibili applicazioni al campo della interpretazione delle strutture musicali. Ricerche di questo tipo tendono a individuare nelle esperienze acustiche primordiali del bambino aspetti che sarebbero in grado di spiegare alcune caratteristiche della musica come stimolo emotivo che altrimenti rimarrebbero incomprensibili. Un esempio assai significativo di queste relazioni è quello sviluppato da Imberty [1997] a proposito del senso del tempo. La percezione temporale sarebbe cosa radicalissima e profonda e legata a esperienze infantili: le attese e gli esaudimenti, i rapporti fra passato e futuro, le angosce relative al trascorrere del tempo, non sarebbero solo categorie culturali, ma avrebbero radici occulte nell'inconscio e si formerebbero assai precocemente a partire dalle prime interazioni del bambino con la voce e con la gestualità materna.

La musica raccoglierebbe ed elaborerebbe tecnicamente l'eredità di questa promordiale esperienza. Il tempo musicale può essere memoria retroattiva di ciò che è accaduto nel brano, ma anche previsione di ciò che dovrà accadere; può essere gerarchia ben organizzata di eventi con una teleologia prefissata come quella della musica tonale o può invece essere un percorso dalle conclusioni imprevedibili: futuro negato o eterno presente a seconda dei casi. Ciò dipende dal modo con il quale la tradizione musicale e, più ampiamente, la cultura cui quella musica appartiene manifesta (e ideologizza) la sua esperienza del tempo dell'esistenza. Ma tale esperienza altro non è a sua volta che una elaborazione culturale di quella sensazione primordiale del tempo che ogni uomo acquisisce nei suoi primi mesi di vita.

Anche la tradizione psicanalitica conferma dunque che l'ermeneutica è sempre legata in qualche modo all'interpretazione della sintassi musicale. In questa tradizione di studi emerge tuttavia in forme molto più precise un tema d'indagine che già Francès si era posto: quello della problematicità del rapporto fra le strutture musicali e i significati che esse sono destinate a manifestare. La sintesi di questo problema è costituita dal concetto (anche psicanalitico) di "simbolo".

La formulazione forse più limpida di questo concetto è quella che ne fornisce Piaget [1972] in uno dei suoi studi sulla genesi dell'intelligenza in cui egli prende anche in approfondita considerazione le teorie psicanalitiche. Nelle immagini simboliche, come ad esempio in quelle del sogno o in quelle del gioco infantile che egli appunto chiama «simbolico», non esistono quelle forme di «accomodamento» al reale su cui si basa la nostra vita cosciente. Nell'interpretazione simbolica delle immagini i meccanismi che Freud chiama di sostituzione e di spostamento prendono il posto che nella vita adattata possiede il principio d'identità: un oggetto può perdere dunque la propria identità, può essere interpretato anche come il contrario di ciò che sembra essere o come il sostituto di un altro oggetto. In altri termini, gli «schemi» appresi, quando vengono applicati in modo simbolico, «assimilano» (cioè rendono simili) le immagini del reale non per le loro caratteristiche presenti nella vita pratica, (sotto un unico schema possono figurare immagini apparentemente irrelate), ma per il senso che ad esse attribuiscono le pulsioni inconscie. Ciò avviene chiaramente nel gioco simbolico infantile, ma non è improprio estendere il medesimo meccanismo anche alle attività artistiche adulte [Baroni 1997].

Francès usa il termine di simbolismo e anche Imberty teorizza su questo termine rifacendosi alla psicologia di Piaget, cioè al simbolo inteso come manifestazione di pensiero pre-categoriale, come rinvio per analogia. Con la pratica psicanalitica il termine sembra assumere una particolare

pienezza semantica, soprattutto se messo in relazione con le teorie della «infinita sostituibilità» discusse da Feder.

5. Misure fisiologiche dell'emozione

Le teorie semantiche sulla musica, in qualsiasi forma si manifestino, sostengono che della significazione musicale fanno sempre parte anche aspetti emozionali. Ma questa circostanza va ben precisata: una cosa infatti è “significare” affettività, altra cosa è stimolare di fatto esperienze emozionali. Molti studiosi osservano a questo proposito (Krumhansl [1997, 7], Noy [1993, 140], Rosolato [145]) come fra i due fenomeni non esista necessariamente una continuità. E infatti è esperienza del tutto comune che il piacere estetico (piacere provato) può anche derivare dall'interpretazione di emozioni spiacevoli.

La psicologia dei primi anni del secolo aveva compiuto misurazioni delle influenze della musica sul sistema vegetativo (battito cardiaco, pressione sanguigna, riflesso psicogalvanico): nel 1923 ne fa una rassegna Diserens (cit. in Porzionato 1980, 89). Dal canto suo l'ermeneutica tedesca dei primi decenni del secolo (cfr. l'articolo di M. Giani in questo *Bollettino*) aveva tematizzato il problema delle differenze fra l'interpretazione di una musica in chiave emozionale e la commozione che la musica può suscitare: per quest'ultima si ipotizzava l'esistenza di una relazione comunicativa specifica che veniva chiamata «empatica» [Kurth 1917]. Di fatto poi si teorizzava che la comprensione della musica dovesse basarsi necessariamente su un rapporto empatico fra compositore e ascoltatore. In anni successivi compaiono anche studi dedicati al rapporto fra interpretazione e “empatia”: in Phares 1934 i soggetti del test vengono ad esempio invitati a esprimersi verbalmente, ma vengono anche sottoposti a misurazione delle loro reazioni fisiologiche. Lundin [1967, 159], in una sua sintesi sul problema, afferma che le reazioni affettive alla musica sembrano fondamentalmente dipendere dalla storia individuale dei soggetti e dalle loro precedenti interazioni con quel tipo di stimolo musicale.

Le ricerche in questo settore, consapevoli del fatto che le variabili di cui lo studio di questo processo dovrebbe tener conto sono moltissime e fra loro estremamente intricate, ha cercato di isolarne alcune. Ad esempio Ellis e Brighthouse [1953] tendono a distinguere gli effetti sul respiro da quelli sul battito cardiaco; altri studi come quello di Rieber [1965] tendono invece a distinguere musiche ritmicamente “eccitanti” da altre di ritmo più disteso e rilassante; altri ancora [Harrer e Harrer 1987] mettono in rilievo come le risposte dei soggetti possano dipendere anche dalla loro reattività individuale o addirittura dallo stato momentaneo della loro fisiologia.

In ogni caso la lunga tradizione dei rilevamenti fisiologici connessi con l'ascolto musicale dimostra in modo indubitabile l'esistenza effettiva di stimolazioni emozionali da parte della musica, che in genere interpreta appunto presupponendo una sorta di processo empatico. Tuttavia questi studi riescono di solito a mettere in rilievo le conseguenze ma non sempre colgono adeguatamente le cause del processo. Anche alla luce di quanto affermato nei paragrafi precedenti, esistono problemi di primaria importanza non sufficientemente indagati. Non si sa ad esempio 1) se un processo empatico debba comunque presupporre l'esistenza previa di un processo ermeneutico; 2) se l'apprezzamento stilistico di un determinato tipo di musica influisca sempre e in che misura sulle risposte emozionali; 3) se esistano correlazioni fra interpretazione emozionale e risposta emozionale, p.es. se una musica interpretata come triste susciti reazioni diverse da quelle di una musica interpretata come allegra; 4) fino a che punto il piacere estetico interferisca in queste risposte e come possa essere distinto dalle altre forme di reazione emotiva; 5) se al di là del rapporto con l'ermeneutica e con il piacere estetico non esistano altri casi di ascolto inteso come stimolo emozionale (p.es. quelli che Rosolato [1982, 144] definisce di "ascolto ipnotico"); 6) se nei casi di ascolto cosiddetto ipnotico o simili la forma musicale, anche se non legata ad attività ermeneutiche, giochi ugualmente un ruolo importante.

Il precedente punto 6, che ovviamente va oltre i limiti del concetto che qui stiamo studiando, è tuttavia estremamente importante per capire la natura stessa della comunicazione musicale e in un certo senso anche l'intreccio fra ermeneutica e stimolazione emotiva. In altri termini, la musica ha poteri particolari che vanno al di là di quello che ordinariamente si definisce linguaggio musicale. Ne sono prova gli aspetti ancora in gran parte misteriosi di stimolazione emotiva considerati e messi in azione dalle pratiche musico-terapeutiche (su cui in questa sede pensiamo impossibile poter fornire indicazioni bibliografiche adeguate). Ma anche in altre occasioni questo dominio ancora inesplorato dei "poteri" della musica è stato oggetto di attenzione: la trance, studiata ad esempio da Rouget [1986], gli stati alterati di coscienza studiati da Lapassade [1993], le «intense esperienze emotive» messe in rilievo da Gabrielsson [1993] o da Stefani [1996] fanno parte di questo insieme di fenomeni. Si tratta di fenomeni divenuti oggi importanti se non altro perché molte tendenze della musica giovanile da qualche anno utilizzano ampiamente possibilità e caratteri musicali di questo tipo al punto da essere riuscite a immergerli in un circuito di comunicazione ufficiale e accettato: quello delle discoteche.

6. Psicologia sociale

Lo studio psicologico ha una finalità specifica: quella di studiare il funzionamento dei meccanismi cognitivo-affettivi dell'uomo. Il suo compito è quello di individuare le caratteristiche generali, universali di questi meccanismi e appunto in questo senso la psicologia è da considerarsi una disciplina scientifica. Tuttavia nel caso dell'ermeneutica il problema è più complesso: è vero che possono esistere meccanismi ermeneutici che, in quanto tali, appartengono a tutti gli uomini e a tutte le culture, ma è vero pure che la competenza ermeneutica che deve essere messa in campo per interpretare un brano musicale deve basarsi prima di tutto sulla conoscenza dello stile di quel brano; e gli stili sono aspetti culturalizzati e storicizzati dell'esperienza musicale.

In ogni musica (in ogni opera d'arte) esistono sempre due diversi livelli della comunicazione: uno di natura espressiva e uno di natura stilistica [Imberty 1990, 42]. Ogni ascoltatore riconosce nell'esempio che in quel momento sta ascoltando immagini e connotazioni affettive d'allegria, di tristezza, d'impeto, di mistero, e così via, immagini di natura espressiva. Ma egli sa bene che esistono anche altri aspetti (e quando gli serve sa riconoscerli) che connettono quell'esempio a una popolazione di altri esempi appartenenti allo stile di quell'autore, o più ampiamente allo stile della corrente artistica o della cultura a cui quel brano fa riferimento.

Le attività ermeneutiche discusse fino a questo momento, dagli studi sulle risposte verbali a quelli sulle interpretazioni psicanalitiche, hanno quasi unanimemente puntato l'attenzione sugli aspetti dell'espressività, ma assai raramente su quelli dello stile. In realtà l'astrazione di elementi stilistici (cioè di aspetti comuni a un insieme di opere) dal contesto espressivo in cui essi sono inseriti è certamente un'operazione psicologicamente complessa. E tuttavia è anche significativo che il riconoscimento intuitivo degli stili, non solo è una pratica universalmente diffusa, ma è anche presente a livelli d'età precoce [Addessi-Luzzi-Tafari 1996]. È altrettanto noto che nessuna ermeneutica critica li ignora o ne fa a meno. Anzi, li considera elementi essenziali del suo discorso. Ciononostante, gli studi psicologici, perlomeno quelli del *mainstream* che abbiamo preso in considerazione fino a questo momento, sembrano in qualche modo ignorarli o sottovalutarli.

È vero che interessi di questo genere fanno parte da tempo di un settore particolare della psicologia: quello della psicologia sociale. Ma spesso i campi d'interesse specialistico sono così separati fra loro da rendere difficile la comunicazione e da ostacolare la divulgazione delle conoscenze e delle idee. Un esempio significativo è quello degli studi sui gusti musicali giovanili che si è sviluppato a partire dagli anni Settanta sull'onda dei fenomeni di contestazione di quel periodo storico [Frith 1982,

Hebidge 1983, Chambers 1986], ma che inizialmente è stato ignorato sia dagli studiosi di psicologia della musica sia da quelli di musicologia.

Attualmente la psicologia sociale della musica sembra essere soprattutto attratta dal problema della diffusione sociale dei gusti musicali e da quello delle funzioni legate a questi gusti [Hargreaves-North 1997]. Problema sicuramente importante vista la moltiplicazione dei generi che l'industria della musica ha favorito. Problema che tocca anche il tema ermeneutico che in questa sede si sta discutendo, sia perché indaga sui rapporti fra gusti e differenze di classe sociale, di età, di appartenenza etnica [Russel 1997], sia perché si riferisce alla musica in quanto strumento di adempimento di bisogni [Gregory 1997], sia ancora perché mette in rilievo come nei gusti musicali giochino soprattutto fattori di identità collettiva [Crozier 1997] che di norma la psicologia stenta a prendere in considerazione. Problema, infine, estremamente significativo perché mette in rilievo il fatto che i "gusti" del mondo musicologico, o intellettuale in genere, costituiscono solo un settore, per di più minoritario, di un universo di tendenze che non può essere ignorato.

C'è tuttavia da aggiungere che le ipotesi elaborate finora dagli studiosi di questo settore sono ancora ben lontane dall'aver messo a fuoco strumenti esplicativi adeguati a chiarire il concetto di stile a cui prima si faceva riferimento. Quello che nelle formulazioni semiologiche, anche nelle più avanzate, viene genericamente indicato come il «vissuto» (del compositore o dell'ascoltatore) e viene più o meno esplicitamente adombrato come contenuto della comunicazione musicale, dovrebbe trovare proprio nelle teorie della psicologia sociale strumenti esplicativi idonei a sviscerarlo. In realtà, infatti, i "vissuti" significativi sul piano della comunicazione musicale non sono solo quelli di una generica esperienza emozionale (a cui la psicologia della musica sembra di solito far riferimento), ma sono soprattutto quelli delle esperienze culturalizzate, cioè sono le elaborazioni collettive dei vissuti personali.

In altri termini, se gli adolescenti dimostrano di preferire la musica *heavy metal* all'opera lirica ciò non avviene semplicemente perché l'industria ha imposto questo tipo di prodotto, o perché esiste una sorta di misterioso feeling fra la fisiologia adolescenziale e la sonorità di quelle musiche, ma avviene perché esistono fenomeni di identità collettiva che fanno sì che i partecipanti al gruppo adolescenziale che condivide quei gusti apprezzino i sistemi di valore che simbolicamente quel tipo di musica manifesta e li utilizzino come strumenti di identità personale e di diversificazione da altri gruppi sociali, per esempio dagli adulti. E ciò non accade solo per le musiche giovanili, ma per qualsiasi tipo di musica. C'è dunque da credere che alle radici del concetto stesso di stile stiano appunto fenomeni di identità sociale, cioè che i "vissuti" che ogni stile

simboleggia siano appunto legati a particolari sistemi di valore socialmente elaborati e condivisi da particolari gruppi di persone.

Su questo terreno cruciale, tuttavia, la ricerca è ancora assai carente. Chi scrive non ha competenze di psicologia sociale, ma ha cercato di segnalare in alcuni articoli pubblicati di recente, perlomeno l'esistenza di questi problemi e la necessità di approfondirli: l'esigenza ad esempio di chiarire il concetto di valore sociale e di capire come i valori sociali si manifestino in un contesto artistico, e più specificamente musicale [Baroni 1993]; e ancora come il concetto di stile possa contenere aspetti di identità collettiva e di identità personale e come i linguaggi dell'arte si prestino a manifestarli attraverso le loro strutture simboliche [Baroni 1996]. Ma in tutto questo settore, come abbiamo detto, mancano ancora certezze, convinzioni diffuse e studi approfonditi.

BIBLIOGRAFIA

- ADDESSI A.R.-LUZZI C.-TAFURI J.(1996), "La competenza stilistica musicale dagli 8 ai 14 anni", , *Quaderni della SIEM*, 10/1 (*La comprensione degli stili musicali*, cur. J.Tafari), 59-80.
- BARONI M.(1993), "Linguaggio musicale e valori sociali", *Quaderni della SIEM*, 4/1 (*Memoria musicale e valori sociali*), 33-71.
- BARONI M.(1996), "Per una definizione del concetto di stile", *Quaderni della SIEM*, 10/1 (*La comprensione degli stili musicali*, cur. J.Tafari), 23-36.
- BARONI M.(1997), *Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola*, EDT, Torino 1997 (prima ed. Guaraldi, Rimini-Firenze 1978).
- BARONI M.-CATERINA R.-REGAZZI F.-ZANARINI G.(1997), "Emotional aspects of singing voice", in Gabriellsson 1997, 484-489.
- BATTEL U.(1995a), "Analisi dell'interpretazione. Le nuove metodologie", *Diastema*, 10.
- BATTEL U.(1995b), "Analisi dell'interpretazione. Un sistema di regole quantitative per l'esecuzione musicale", *Diastema*, 11.
- BERLYNE D.E.(1971), *Conflitto, attivazione e creatività*, Angeli, Milano (ed. orig. McGraw Hill, Toronto 1960).
- BERNARD J.W.(1986), "Messiaen's synaesthesia: The correspondence between color and sound structure in his music", *Music Perception*, 4/1, 41-68.
- BERTOLINO S.(1992), "L'esperienza sonora in epoca pre e neo natale", *Quaderni della SIEM*, 2/1 (*Alle origini dell'esperienza musicale*), 75-89.
- BHARUCHA J.(1996), *Melodic anchoring*, "Music Perception", 13/3, 383-400.
- CAÏN J.-CAÏN A.-ROSOLATO G.-SCHAEFFER P.-ROUSSEAU DUJARDIN J.-TRILLING J.(1982), *Psychanalyse et musique*, Les Belles Lettres, Paris.
- CANAZZA S.-DE POLI G.-VIDOLIN A.(1996), "Perceptual analysis of the musical expressive intentions in a clarinet performance", in *Proceedings of the Joint International Conference*, Brugge.

- CHAMBERS I.(1986), *Ritmi urbani*, Costa e Nolan, Genova (ed. orig. Macmillan, London 1985)
- CLARKE E.-BAKER SHORT C.(1987), "The imitation of perceived rubato: A preliminary study", *Psychology of Music*, 15, 58-75.
- CRITCHLEY M.(1987), "Esperienze estatiche e sinestesiche durante la percezione musicale", in Critchley-Henson 1987, 226-242.
- CRITCHLEY M.-HENSON R.A.(cur., 1987), *La musica ed il cervello. Studi sulla neurologia della musica*, Piccin, Padova (ed. orig. Heinemann, London 1977).
- CROZIER W.R.(1997), "Music and social influence", in Hargreaves-North 1997, 67-83.
- CUDDY L.L (1985), "The color of melody", *Music Perception*, 2/3, 345-360.
- DALMONTE R.(1995), "Towards a semiology of humour in music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26/2, 167-187.
- DAVIES S.(1994), *Musical meaning and expression*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- DELIÈGE I.(1991), *L'organisation psychologique de l'écoute de la musique*, Thèse de doctorat, Université de Liège, Laboratoire de psychologie expérimentale.
- DOGAN F.(1983), *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Angeli, Milano .
- EHRENZWEIG A.(1977), *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Astrolabio, Roma (ed. orig. Sheldon, London 1975).
- ELLIS D.S.-BRIGHOUSE G.(1952), "Effects of music on respiration and heart-rate", *American Journal of Psychology*, 65, 39-47.
- FEDER S.(1993), "Promissory notes: Method in music and applied psychoanalysis", in Feder-Karmel-Pollock 1993, 3-20.
- FEDER S.-KARMEL R.L.-POLLOCK G.H.(cur., 1990), *Psychoanalytic explorations in music*, International Universities Press, Madison Connecticut.
- FEDER S.-KARMEL R.L.-POLLOCK G.H.(cur., 1993), *Psychoanalytic explorations in music. Second series*, International Universities Press, Madison Connecticut.
- FRANCÈS R.(1972²), *La perception de la musique*, Vrin, Paris (prima ed. 1958).
- FRITH S.(1982), *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. Constable, London 1978).
- GABRIELSSON A.-JUSLIN P.N.(1996), "Emotional expression in music performance: Between the performer's intentions and the listener's experience", *Psychology of music*, 24/1.
- GABRIELSSON A.(1993), "On strong experiences of music", *Music Psychology*, 10, 118-140.
- GABRIELSSON A.(cur., 1997), *Third Triennial ESCOM Conference. Proceedings* (Uppsala, Sweden, 7-12 June 1997), Uppsala University, Uppsala.
- GREGORY A.H.(1997), "The roles of music in society: The ethnomusicological perspective", in Hargreaves-North 1997, 123-140.
- HARGREAVES D.J.-NORTH A.C.(1997), *The social psychology of music*, Oxford University Press, Oxford etc.

- HARRER G.-HARRER H.(1987), *Musica, emozioni e funzioni vegetative*, in Critchley-Henson 1987, 210-225.
- HEBIDGE D.(1983), *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale* (ed. orig. Methuen, London 1979).
- HEVNER K.(1936), "Experimental studies in the elements of expression in music", *American Journal of Psychology*, 48, 246-268.
- HOWELL P.-WEST R.-CROSS I.(cur.,1991), *Representing musical structures*, Academic Press, London-New York, etc.
- IMBERTY M.(1986), *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica*, CLUEB, Bologna (parziale rifacimento di *Entendre la musique*, Bordas, Paris 1979).
- IMBERTY M.(1990),*Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Ricordi-Unicopli, Milano (ed. orig. Bordas, Paris 1981).
- IMBERTY M.(1997), "Can one seriously speak of narrativity in music?", in Gabrielsson 1997, 13-22.
- JONES M.R.-HOLLERAN S.(cur., 1992), *Cognitive bases of musical communication*, American Psychological Association, Washington DC.
- KRAUT, R.(1992), *On the possibility of a determinate semantics for music*, in Jones-Holleran, 11-22.
- KRUMHANS L.C.(1997), "Musical tension: Cognitive, motional, and emotional aspects", in Gabrielsson 1997, 3-12.
- KRUMHANS L.C.-SCHENK D.L.(1997), "Can dance express the structural and expressive qualities of music? A perceptual experiment on Balanchine's choreography of Mozart's Divertimento n.15", *Musicae Scientiae*, 1, 63-84.
- KURTH E. (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkt*, Drexel, Bern.
- LAPASSADE G.(1993), *Stati modificati e transe*, Sensibili alle foglie, Roma.
- LECOURT E.(1992), *Freud at l'univers sonore. Le tic-tac du desir*, L'Harmattan, Paris.
- LERDAHL F.(1996), *Calculating tonal tension*, "Music Perception" 13/3, 319-363.
- LERDAHL F.-JACKENDOFF R.(1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge, The MIT Press.
- LUNDIN R.W.(1967), *An objective psychology of music*, New York, Ronald Press.
- MARKS L.E.(1978), *The unity of the senses. Interrelations among the modalities*, Academic Press, New York, San Francisco, etc.
- MEYER L.B.(1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. The University of Chicago Press, Chicago 1956).
- NOY P.(1990), "Form creation in art: An ego psychological approach to creativity", in Feder-Karmel-Pollock 1990, 209-231.
- NOY P.(1993), "How music conveys emotion", in Feder-Karmel-Pollock 1993, 125-149.
- PEACKOCK K.(1985), "Synaesthetic perception: Alexander Scriabin's color hearing", *Music Perception* 2/4, 483-506.

- PHARES M.L.(1934), "Analysis of music appreciation by means of psychogalvanic reflex technique", *Journal of Experimental Psychology*, 17/1, 119-140.
- PIAGET J.(1972), *La formazione del simbolo nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze (ed. orig. Delachaux-Niestlé, Neuchâtel 1945).
- PORZIONATO G.(1980), *Psicobiologia della musica*, Patron Bologna.
- RAFFMAN D.(1992), *Proposal for a musical semantics*, in Jones-Holleran 1992, pp. 23-31.
- RAFFMAN D.(1993), *Language, music and mind*, The M.I.T. Press, Cambridge Mass.
- RIEBER M.(1965), "The effect of music on the activity level of children", *Psychonomic Science*, 3, 325-326.
- ROSOLATO G.(1982), *L'écoute musicale comme méditation*, in Caïn et al. 1982, 139-151.
- ROUGET G.(1986), *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino (ed. orig. Gallimard, Paris 1980).
- RUSSEL Ph. A. (1997), "Musical tastes and society", in Hargreaves-North 1997, 141-158.
- SCHOEN M.-GATEWOOD E.L.(1927), "Problems related to the mood effects of music", in Schoen M.(cur.), *The effects of music*, Harcourt Brace, New York-London.
- SLOBODA J.A.(1992), "Empirical studies of emotional response to music", in Jones-Holleran, 33-46.
- STEFANI G.(1996), *Intense emozioni in musica*, CLUEB, Bologna.
- TORNITORE T.(1988), *Scambi di sensi. Preistorie delle sinestesie*, Centro Scientifico Torinese, Torino.

DELL'INTERPRETAZIONE

1. Giorni Felici

Se per un problema i giorni felici non sono quelli in cui viene risolto e, come dire, spento e sepolto nella nostra memoria con tutte le sue ceneri, ma quelli in cui, abitandoci, ci dilania e, quasi sconsigliandoci, ci trascina da un luogo a un altro senza mai lasciarci e regalarci un momento di sano oblio e di tregua, ebbene, bisogna riconoscere che questi, che stiamo vivendo, sono per l'interpretazione e per tutte le questioni ad essa connesse giorni veramente felici. Che si discuta di strutturalismo, che lo si opponga da un lato al formalismo e, dall'altro, al post-strutturalismo o, che so, alla decostruzione, che in senso più lato si opponga il post-moderno al moderno o l'ermeneutica all'epistemologia e viceversa, il centro attorno a cui ci si ritrova sempre a ruotare rimane lo stesso: il nostro rapporto cognitivo con il mondo (con le cose), il nostro rapporto cognitivo con i testi (con il testo) — se pensati reciprocamente succedanei o meno al momento poco importa — e le sue legalità, cioè a dire le sue legittime o legittimate, secondo gli spazi e i tempi, modalità.

A ondate la storia ripropone la questione e la questione la storia la ridiscute in maniera diversa. Non necessariamente ritorna — come qualcuno ha detto per altro — in forma di farsa. E del resto la problematicità del nostro conoscere non necessariamente deve essere vissuta come una tragedia. Tragedia può essere per chi, credendosi (volendosi) onnipotente, rimane poi frustrato dalla diversa realtà delle cose, ma non per chi, consapevole di tutti i nostri limiti, impara a gioire del possibile che gli è concesso e dei permessi cognitivi che, al suo interno, la storia ci autorizza via via a perseguire. Illuminante al riguardo quanto Jung [1984, *passim*] ci racconta intorno a una sua esperienza in terra d'Africa. Esperienza foriera di riflessioni intorno al groviglio storia-mente con approdo alla conclusione che anche la nostra mente appare una costruzione storica al pari di ogni altra, tranne forse l'evidenza di questo stesso principio. O, meglio, tranne questo principio fattosi, solo esso, storicamente evidente.

Se questo ritorno del problema dell'interpretazione è privo, allora, della dialettica farsa-tragedia non è tuttavia libero da un po' di pena. E non tanto perché venga a confermare il sospetto spesso, penso, sorprendente un po' per tutti — che gli uomini vivano la loro vita ricominciando la storia sempre da capo —, ma perché il dibattito, nel caso, pare galleggiare sui propri fini, arrivando a dare in conclusione, una penosa, appunto, impressione di futilità.

I fini impliciti in un simile dibattito non possono essere che teoretici, non possono che essere pertinenti insomma alla conoscenza e ai rapporti che in qualche modo essa intrattiene con l'orizzonte delle nostre verità e invece si ha tutta l'impressione che vengano vicariati da interessi politici, diciamo così, anche se in senso lato o meglio, per dirla con qualcuno che di cose simili se ne intendeva e cioè con Aristotele, del tutto pratici.¹ Interessi di scuola, d'amicizia, di carriera, insomma pertinenti alla personale fortuna di ogni partecipante al dibattito, piuttosto che al bene comune delle nostre menti. Intendiamoci, interessi in sé dignitosissimi (ci mancherebbe!), ma non se nascosti sotto mentite spoglie, nel caso appunto quelle volute scopertamente se non oggettive — roba ormai kitsch da cugino di campagna, con tutto il rispetto per la campagna e per i cugini naturalmente — almeno intersoggettive della scienza. Nascondimento non necessariamente doloso, non necessariamente intenzionale e quindi fraudolento, ma non per questo meno fuorviante e dannoso.

Clamoroso al riguardo un lapsus televisivo di Gianni Vattimo. Dopo avere passato la vita a negare la possibilità della *descrizione*, che è come dire la possibilità di prendere un po' di distanza dall'oggetto d'indagine e di guardarlo in qualche modo dal di fuori — solo in linea di principio naturalmente, ché in linea di fatto, come vedremo, la confusione è sempre possibile — liberandolo dalle influenze dello studioso per cercare di vederlo nella sua e solo sua particolare verità (identità) e dopo avere duramente attaccato su tutto questo per anni scienza e epistemologia, sostenendo con Nietzsche che non ci sono fatti (entità oggettivabili insomma) ma solo interpretazioni e, quando oltre Nietzsche stesso, che anche questa affermazione non può che essere a sua volta una interpretazione [Vattimo 1996], dopo essere arrivato insomma a un radicalismo ermeneutico estremo, tale da negarci in assoluto la possibilità di cogliere non tanto l'identità in sé delle cose — divieto che non desterebbe ormai, dopo Kant, sorpresa alcuna — quanto quella dei testi, dei discorsi (di qualsiasi discorso) ci accada di produrre circa il mondo e noi stessi, ebbene Vattimo,

¹ È nota la sua distinzione di tutte le nostre possibili attività in sole due grandi famiglie: la famiglia delle *teoretiche* e quella delle *pratiche*. Considero le poietiche un sottoinsieme delle pratiche e del resto non è Aristotele stesso a unificarle quando insieme le oppone alle teoretiche? *Teoretiche* sono la matematica, la fisica, la teologia o metafisica (notare, a conforto di chi, anche oggi, ritiene che la filosofia vada riassorbita sotto la scienza in generale, che fisica e metafisica sono qui già insieme) e *pratiche*, appunto, le altre, quelle non contemplative, ma tese unicamente a *produrre qualcosa ex novo*, azioni morali (attività pratiche in senso stretto) o azioni (cose) fisiche (attività poietiche) che siano (Aristotele, *Metafisica*, VI, 1025b, 1026a).

bloccato nel dire — anche indelicatamente in verità, ma non è di questo che qui si fa questione — da uno o da alcuni suoi interlocutori, che fa? Come reagisce? Se ne va dalla trasmissione accusandola di impedirgli di spiegare (dico “spiegare”) il contenuto del suo ultimo libro:² incredibile!

Delle due l'una. O si può legittimamente credere di potere spiegare il contenuto di un testo, cioè a dire, alla lettera, di poterlo aprire e di potere descrivere ciò che esso contiene senza modifica alcuna, e allora bisogna proprio togliere di mezzo il postulato primo e estremo che tutto sia interpretazione, oppure no, non si può e allora è inutile prendersela con chi prevarica il nostro discorso, tanto, avessimo anche l'eternità intera a disposizione, non riusciremmo a dire, a cogliere esattamente, oggettivamente, la sua intima verità. Già con Schleiermacher, per stare all'era moderna, ermeneutica e oscurità, sappiamo, venivano connesse e affermare l'imprescindibilità dell'una è come affermare l'eternità dell'altra. Ciò che non si può fare è però dare credito ora a un principio e ora all'altro secondo convenienza. Costume non solo di Vattimo, per carità, ma, come appunto dicevo all'inizio, piuttosto corrico in tutto il dibattito, tale da costituirne sfondo e atmosfera. Atmosfera alla quale non mi sembra proprio il caso si debba portare, anche da parte mia, carburante e ossigeno ulteriore.

Altri, e tra costoro anche il sottoscritto, pensano infatti che le cose stiano in forma più complessa e che interpretazione e descrizione (spiegazione) non vadano necessariamente pensate soltanto in reciproca esclusione. Pensano che buona norma sia quella di introdurre nell'analisi dei loro rapporti la nozione di livello e che così facendo il loro groviglio venga meglio dipanato, trovando magari tra le due pratiche opposizione a un livello e collaborazione, invece, ad un altro e così via. Così, per non abbandonare la questione e però affrontarla in modo diverso, approfondendo quanto appena accennato per vie meno retoriche o televisive, diciamo, suggerirei al mio lettore una specie di intermezzo epistemico o, come si suol dire, una pausa di riflessione, tutta autonoma e nostra, in cui, astraendoci per un momento dalla ragna dei nostri quotidiani legami, provare a diventare luoghi di pura autocoscienza per tentare, un po' come accade al ruminante — immagine che interverrà, vedremo, euristicamente nei punti cruciali di questo mio scritto — dopo il pascolo nella quiete della stalla, di vedere con occhio il più possibile innocente tutta la questione, individuandone, se possibile, centri nodali e linee di prima, alba, organizzazione.

Non scandalizzi, per altro, la scommessa sulla praticabilità di un occhio innocente, di un occhio che, spiegato secondo l'etimo, non reca

² Il programma televisivo cui mi riferisco è “L'altra edicola” andato in onda nell'autunno 1996 alla TV italiana.

danno, non modifica allora ciò che studia, ciò che assume in analisi. È l'occhio su cui la scienza stessa gioca la possibilità della sua esistenza, come non si stancava di ricordarci amabilmente lo scomparso Giorgio Prodi [1983, 5-6] particolarmente efficace in queste sue argomentazioni. Naturalmente sempre in linea di principio, ch , in linea di fatto,   sempre possibile che un analista incapace tradisca la realizzazione di quanto in via logica gli   concesso di fare. Pensarla diversamente sarebbe un po' come negare al bue la sua natura di ruminante, semplicemente perch  l'esemplare che abbiamo davanti ha, poniamo, una mascella paralizzata e non riesce a dare effettualit  a questa sua possibilit . E poi, via, perch  stupirci di questo presupposto scientifico? Non si tratta, forse, di un occhio che pratichiamo come sensato anche noi quotidianamente? Compresi coloro che lo negano, giacch  negarlo possono solo in presupposizione della sua esistenza e praticabilit ? L'affermazione dell'impraticabilit  dell'occhio innocente non presuppone forse la praticabilit  di un occhio capace di vedere esattamente questa cosa cos  come sta e quindi senza metterci niente di suo e allora innocente? Non se ne esce. Una volta che una qualche cultura, e la nostra   una di queste, abbia dato senso alla descrizione la negazione della descrizione diventa al suo interno impossibile, perch  sarebbe gi  una descrizione: la descrizione appunto, dell'impossibilit  della descrizione. Limitarla s , nelle sue pretese indebite, vedremo, ma cancellarla del tutto no.

E poi via, come ancora Giorgio Prodi non si stancava di sottolineare, non   all'insegna della sua possibilit  che noi diamo senso anche alla nostra quotidiana conoscenza? Non   forse vero che spesso ci lasciamo andare ad affermazioni del tipo: «Vorrei essere diverso, ma son fatto cos !» o anche, che so?: «Ah, no! Questo non fa proprio per me, i miei gusti sono diversi!» e cos  via. E non   forse vero che, cos  parlando, non presupponiamo affatto di dire cose insensate? E non   forse proprio la scommessa sulla praticabilit  di un occhio capace di vedere come esattamente siamo,³ e quindi di un occhio innocente nel senso indicato, che pu  rendere, quelle frasi, sensate? Che altro, se no?

Nessun problema dovrebbe esserci allora a seguirmi nell'intermezzo programmato. Intermezzo in cui mi prover  ad enucleare alcuni principi

³ Non   qui in gioco la possibilit  di vedere "come esattamente siamo", possibilit  in linea di principio non insensatamente pensata soltanto se "il come esattamente siamo" viene sempre corretto con l'aggiunta "all'interno di una certa pratica" — questione che tuttavia riprender  meglio nel corso delle prossime pagine —, ma solo il fatto che si d  per scontato che questo tipo di occhio sia per noi comunque praticabile. La scienza non se lo inventa, anzi, la scienza interviene vedremo, a ridurre i poteri che ad esso noi gi  quotidianamente concediamo.

teoretici di fondo, ovviamente, vista la vastità del problema e l'esiguità dello spazio (questo scritto vuole essere soltanto un saggio e per di più, secondo commessa, non lungo), per brevi accenni e direzioni, come ho detto, di massima.

Non altro, lasciando magari, come anticipato, ad alcune considerazioni finali il compito di chiudere sui rapporti tra interpretazione e descrizione appena accennati. La descrizione (la spiegazione) non è argomento programmato per questo mio scritto (altrove, in Nanni 1994, me ne sono occupato e abbastanza a lungo), ma se, come s'è intuito, non è possibile interrogarsi sull'interpretazione senza tenerla presente — a sfondo contrastivo o complementare che sia — non si potrà non dirne qualcosa direttamente.

E poi anche perché è sempre bene prendere coscienza di ciò che si sta facendo. E il presupposto che mi sta guidando, infatti, non è affatto quello di interpretare l'interpretazione, ma proprio quello opposto e cioè quello di provare a tracciare un quadro oggettivo, e quindi una descrizione, della sua realtà.⁴ Non altro. Il richiamo, del resto, all'occhio innocente non fa che consolidare questa mia intenzione. Sempre soltanto in linea di principio, che poi nei fatti concreti, potrei finire anch'io per fare una grande confusione. Al mio lettore, comunque, giudicare.

2. *Intermezzo epistemico*

Voltata e rivoltata la questione, i problemi da isolare per qualche chiarimento mi sembrano fondamentalmente tre, tutti correntemente non ben coscientizzati, a mio parere, e quindi causa di dannose improprietà verbali e connesse, inevitabili, confusioni mentali.

Il primo riguarda ciò che nell'interpretazione, nella nozione di interpretazione, rimane costante e ciò che invece va pensato mutevole. Anche l'interpretazione, come l'essere per Aristotele, può essere detta in tanti modi, ma correntemente pare non lo si sappia.

Il secondo riguarda sulla stessa linea la nozione di contesto. C'è contesto e contesto, ma l'uso che si fa di questa nozione ce la presenta, anche qui, come unica, internamente omogenea e monolivellare. In realtà distinguere dentro di essa è necessario, giacché i contesti non differiscono solo materialmente, che è normale — contesto è infatti nome comune a numerose situazioni concretamente diverse —, ma anche nella logica di funzionamento e questa non si può assolutamente lasciare perdere, pena

⁴ Realtà dell'interpretazione, si capisce, non di ciò che essa interpreta. Siamo ancora alla distinzione tra *pratica* e *cosa in sé*, tra *fenomeno* e *noumeno* e a quanto circa le pratiche (i fenomeni) è legittimo fare.

appunto una confusione cognitiva letale, un po' come se si confondesse un cassone con una ruota a partire dal fatto che in un biroccio, poniamo, sono presenti entrambi.

Il terzo, in fine, riguarda il centro propulsore del tutto. Il principio motore dell'interpretazione evidentemente da rivedere insieme alla revisione critica della nozione di contesto e a quella di individuo a cui si continuano ad attribuire, allucinatoriamente direbbe Kant, poteri al riguardo che proprio non ha. Ma andiamo con il primo problema.

a) interpretazione: identità vs. significato

Intendiamoci, non è che anche l'identità non sia un significato, non sia insomma un segno dotato di concetto. Diciamo anche qui che c'è concetto e concetto. Ci sono concetti puramente generici e indicativi e altri che vi entrano dentro e li specificano a un livello o a un altro. Propongo di chiamare "identità" i primi e "significato" i secondi. Forse i secondi lavorano cognitivamente qualcosa che è già dentro alla cultura, qualcosa (ecco) che i primi vi hanno portato dentro, qualcosa che i primi hanno prelevato dall'indifferenziato della natura facendone cultura. Se si vuole parlare di un'interfaccia tra cultura e natura, ecco questa sarebbe costituita dai primi e non dai secondi. Sempre in prima istanza, naturalmente, ché in assoluto ogni concetto può funzionalmente assumere il ruolo di interfaccia per un altro che lo specifichi. Si tratta insomma di identità che vanno concepite in solido, quindi relazionali e mai appunto assolute. Un po' come accade alla denotazione e alla connotazione nella lingua. Il concetto che funge da denotazione in una occorrenza comunicativa può poi fungere da connotazione in un'altra e viceversa.

Se così si conviene il significato non solo segue l'identità, ma ne è una conseguenza. Spesso i due momenti possono non essere praticamente distinti, ma logicamente non sono confondibili. Possiamo produrre *in primis* significato, ma l'identità non è che non ci sia: è solo data per scontata e l'*in primis* è solo tale in apparenza. Allucinatoriamente, si potrebbe ripetere con Kant. Ciò lo si può ben comprendere se pensiamo alle entità con cui intratteniamo rapporti secondo i tre momenti fondamentali del loro esserci o se dividiamo questo loro esserci (questo loro vivere) nei suoi due spazi di fondo. I tre momenti sono l'assenza (l'entità culturalmente non esiste), l'apparire (il momento in cui l'entità nasce alla cultura o viene dalla cultura generata che fa lo stesso) e il vivere (il momento in cui la cultura, dopo averla generata, la fa appunto vivere secondo se stessa). I due spazi sono, per altro, quello che va dall'assenza alla presenza (altrove ho proposto di chiamare questo spazio secondo la terminologia più ovvia e cioè spazio genetico) e spazio invece risolutorio

il secondo,⁵ quello che va dalla presenza all'uso, all'uso (anche teoretico, si capisce, non solo pratico) che una cultura fa dell'identità prodotta.

Mi spiego con un esempio per alcuni, forse, shock. Io posso essere visto come (avere il *significato* di) marito per mia moglie, di professore per i miei studenti, di padre per le mie figlie, posso essere visto (*significato*) come basso dai miei amici, che avevano bisogno di me per formare una squadra di basket, o come puntuale dal mio giornalaio da cui regolarmente, alle sei e trenta della mattina, compero i quotidiani e così via e così via, ma prima io devo essere stato identificato come uomo e tale identità non mi è stata data direttamente dalla natura, alla mia nascita, ma da mio padre quando, una volta nato, mi ha registrato all'anagrafe con il nome di Luciano. Non prima, prima ero soltanto una cosa prodotta dalla natura come tante altre, mobili o inerti che siano. Del resto quanti uomini la natura ha prodotto che mai sono stati uomini, che mai voglio dire sono stati considerati tali, si pensi ai bambini imperfetti a Sparta, ai negri in una America non poi tanto lontana e chi più ne ha più ne metta. Anche l'essere uomini e non cosa è una decisione della cultura, e non tutte le culture decidono allo stesso modo. Si può essere uomini in una cultura e non uomini in un'altra. Ciò che è certo è che, se nella nostra cultura non mi fosse stata data l'*identità* di uomo, nessuno mi avrebbe secondariamente *significato* nei modi indicati (basso, puntuale, marito ecc.). Io posso essere detto basso, puntuale, marito ecc., perché son considerato Luciano Nanni (un uomo di nome Luciano Nanni) e non viceversa.

Or bene, io non avevo nessun potere circa la decisione d'essere considerato o meno uomo, è stata una decisione autonoma della cultura in cui sono nato. E non tanto perché ero ancora piccolo, nudo e mentalmente inerte, ma perché per principio gli individui e le cose a questo livello, in questo spazio, non hanno alcun potere di decisione circa la loro identità. Ciò accade sempre in virtù di una delega culturale che li trascende. In questo passaggio dal non essere all'essere la cosa non può nulla, può solo augurarsi d'entrare nelle grazie di una qualche cultura che sola può farla diventare questo o quello. Lo scolabottiglie — per cominciare ad usare esempi del campo che poi direttamente ci interessa — non è diventato arte in virtù sua, ma grazie alla poetica di Duchamp, che l'ha prelevato dal negozio del cantiniere e dislocato in una galleria d'arte, delegandolo a funzionare come suo, per dirla alla Eliot, *correlativo oggettivo*. E così la Gioconda e così qualsiasi altra opera, sia essa verbale, sonora o che so io. Tolte dalla cultura che le ha delegate ad essere arte esse potrebbero non avere identità alcuna o essere altro.⁶

⁵ L. Nanni, "Arte e critica: effetto Münchhausen", in Nanni 1987, 187-206.

⁶ Nell'arte concettuale viene a nudo un principio culturologico (è arte ciò che si

Le cose vanno però del tutto diversamente nel secondo spazio. Io non posso inventarmi “uomo”, ma una volta che una qualche cultura mi abbia inventato come tale, ebbene allora, in quella cultura, *non tutti i significati possono essermi attribuiti*. Non posso essere detto “marito” se non lo sono, non posso essere detto “professore” se non lo sono, non posso essere detto “basso” se non lo sono e così via. Lo scolabottiglie di Duchamp non può essere detto rosso se non lo è, non può essere detto privo di perni cilindrici (di corna) se li ha, non può insomma essere significato secondo menzogna. Se nell’arte il primo spazio, quello produttivo di identità d’arte, è di stretta pertinenza degli studi estetologici, questo secondo va riconosciuto come quello della critica e se una cosa (un testo) non può avere voce in capitolo nel decidere se accedere all’arte o meno (abbiamo visto), si riappropria però della possibilità del discorso che lo riguarda nello spazio della critica. La critica non può dire di un’opera ciò che vuole, ma solo ciò che può e questo potere fa necessariamente i conti, da un lato, con i limiti culturali del critico (nessun critico può individuare livelli di significato psicoanalitico in un testo se non sa in qualche modo la psicoanalisi) e, dall’altro, con ciò che l’opera (il testo) non è, con ciò che altrove ho proposto di chiamare il non-corpo-reale dell’opera.⁷ E niente più.

Ora, se interpretazione al fondo significa prima di tutto relazione (e così non può non essere, se è vero che implica sempre un rapporto tra due polarità) è pur giusto che, come frequentemente accade, venga usata indifferentemente nei due spazi tanto per indicare la costituzione delle identità (identità artistica ovviamente nell’arte) che dei significati critici di un’opera.⁸ Nulla da dire. È legittimissimo il suo doppio uso. Ciò che non

decide di considerare arte) che non solo è di tutta l’arte, ma di ogni identità culturale in generale.

⁷ Nessuna opera può essere significata (interpretata) psicoanaliticamente se non contiene materia psicoanalitica. Se qualche critico s’azzarderà a non tenerne conto correrà il rischio d’essere sbugiardato. Naturalmente da altri che conoscano la psicoanalisi. Ma questo non deve fare meraviglia: sempre controlliamo ciò che conosciamo. E solo quello. Non altro.

⁸ Doppia concezione dell’interpretazione che pare venire da ben lontano, tanto da essere già individuabile, intanto, in Platone. *Interpretazione* come *dotazione di identità* nel *Teeteto* (209a) e nella *Repubblica* (523b) dove il termine pare indicare il modo di cogliere (di dare identità appunto a) qualcosa offerto dal mondo esterno. Ma anche nel *Cratilo* (390b...) e ancora nella *Repubblica* (X, 601e...) dove si ancora decisamente l’identità delle cose all’uso (alla *relazione* allora) che se ne fa. *Interpretazione*, invece, come *significazione* all’interno di una identità culturale a genere già data nel *Politico* per esempio (260d) o anche nello *Ione* (535a), dove l’interpretazione viene fatta crescere in qualche modo sui segni, sul semiotico e non più sul

è legittimo, invece, è pensare che, di conseguenza, anche le legalità che la reggono nei due spazi diversi siano le stesse. Abbiamo visto che non è così e che se nel primo spazio (quello genetico) la libertà dell'utente (dell'interprete) del mondo è del tutto connessa alle sue necessità e ai suoi bisogni, nel secondo invece (quello che s'è proposto di chiamare risolutorio) anche la cosa (anche il testo) conta e con la sua realtà l'interprete deve fare i conti. Come poi debbano rapportarsi, se monosemicamente o polisemicamente (se facendo attenzione a un livello solo di significato del testo o a tutti i suoi diversi livelli) è poi ancora questione che consegue dall'identità della cosa (del testo) in gioco e dalle convenzioni ad essa storicamente connesse. Sarebbe argomento, questo, che ci porterebbe troppo fuori dalla nostra attuale linea e conviene non tenerne conto. Ciò che conta è ribadire che nell'interpretazione la costante è l'idea di *relazione* in senso lato, non i principi che la regolano nei due spazi dove essa può essere attivata.

b) relazione: contesto omogeneo vs. contesto eterogeneo

Altro concetto usato spesso alla grossa è quello di contesto. Succede spesso di sentirsi non dico sminuita, ma sicuramente, normalizzata, una magari sottile analisi dei meccanismi interpretativi da un: «Eh, sì! Dipende dal contesto.», portato in campo dall'interlocutore del momento con chiara intenzione risolutoria e implicita condanna a futile accademismo di ogni altra considerazione al riguardo. E invece no, c'è contesto e contesto e la questione non è affatto così semplice. Anche qui si può ipotizzare una costante semantica, che nel caso ha a che fare sicuramente con l'etimologia della parola: contesto da *cum* e *texere* cioè "tessere insieme", relazionare insomma il testo a qualcosa d'altro che testo non è. Or bene, le regole che guidano questo "tessere insieme" non sono proprio sempre le stesse. Se il tessere insieme resta immutato, non restano però immutate le cose (il genere di cose) che vengono tessute insieme e soprattutto le logiche di questo contessere. Logiche che così, di primo acchito (ma può essere un "acchito" difficilmente scalfibile dall'approfondimento della sua analisi) sembrano al fondo due, veramente inconciliabili. Tutti i contesti in cui qualcosa accade, in cui un testo (un'opera d'arte) vive possono essere raggruppati in due grandi famiglie: una dei contesti, potremmo dire per ora e in mancanza di altri termini magari più appropriati, omogenei al testo e un'altra, invece, dei contesti rispetto ad esso eterogenei.

Provo a spiegarmi con un esempio. Prendiamo una sala da concerto al cui interno si stia eseguendo (tessendo) un'opera, che so: un Quartetto per

presemiosico come nei casi precedenti. Dico intanto Platone, ma forse altri prima di lui (bisognerebbe guardare meglio) e sicuramente tantissimi dopo.

archi. Ebbene, contesto è ciò che le sta attorno, ciò che inevitabilmente la situazione le tesse attorno. E che cosa le sta attorno? Innanzitutto altri suoni: suoni e rumori prodotti dagli ascoltatori, per esempio, ma poi da qualsiasi altra fonte abbia da attivarsi e questo è il *contesto omogeneo* (che altro, se no?). E poi la sala stessa, il luogo, insomma, in cui l'opera viene seguita; addirittura, nel caso, in modo del tutto avvolgente. Si può forse sostenere che il luogo non sia con-testo, appunto, con l'opera che in esso viene eseguita? Impossibile: una cosa, un evento che non "abbia luogo" alla lettera non esiste, non può essere di questo mondo. Lo spazio è con il tempo, sappiamo, la condizione prima dell'apparire delle cose e questo è, appunto, il *contesto* che ho detto *eterogeneo*, d'altro genere rispetto al testo di riferimento: il luogo è inseparabile dal testo (dall'opera), ma non è del suo stesso genere, non è costituito né costituibile, in linea di principio, della sua stessa materia. O no?

Or bene, questi due tipi di contesto si rapportano al loro testo, all'opera a cui sono contestuti, in modo radicalmente diverso. Tanto diverso che alla presenza necessitata dell'uno (contesto eterogeneo) si contrappone l'inevitabile assenza dell'altro (contesto omogeneo). Il contesto omogeneo ha uno statuto curioso: c'è per non esserci, per essere nullificato e la nullificazione sua può avvenire in due modi, o per *cancellazione* (chi non ha presente gli "zittii" lanciati a chi in una sala di concerto parla o fa rumori vari? Chi non ha presente — non ha vissuto — la vergogna della propria tosse, per esempio, in una simile situazione?) o per *inglobamento* nell'opera. Penso, per esempio ad alcune performance di John Cage; ogni rumore della sala era, per decisione della sua poetica, opera e quindi testo e come tale (come opera) funzionante. Di fronte a questo, ripeto, ben diverso va pensato il ruolo della sala, del contesto eterogeneo. Non solo non può non essere presente, ma è questa sua presenza, storicamente significata, a dettare (tacitamente) le regole d'uso del testo, dell'opera in quanto opera, e quindi anche del contesto omogeneo, tendendo ad espellerlo se rumore o a farlo interpretare secondo le legalità della critica d'arte del tempo se inglobato nel testo, se fatto anch'esso opera insomma. Ma qui siamo alla questione del motore del tutto: chi decide le regole dell'interpretazione, le regole con le quali ci si deve rapportare al testo? Nel caso, all'opera d'arte in particolare. Che è poi come dire: chi lega insieme significazione e identità di un testo (e torniamo all'inizio del nostro intermezzo epistemico) sia in generale che in particolare?

Certo che trattandosi di questioni etiche (all'etimo: di produzione di comportamenti ex novo) di questioni insomma pratico-poietiche, per dirla con Aristotele, non teoretiche e quindi di pratiche che, nel loro proporsi, non devono sentirsi controllate dall'esterno da qualcosa che già è dato per presente e che solo dovrebbe essere conosciuto, certo è, dicevo, che ognuno può dire la sua, che ognuno può battersi per costruire il mondo

che ama (individuo, gruppo determinato o collettività più estesa che sia), ma è altrettanto vero che se ciò avviene in una società pluralista e democratica la coscienza collettiva la vincerà sempre su quella dei singoli, solitari o a gruppi che siano. Siamo comunque, con queste considerazioni, alle questioni programmate per il punto c) e adesso passiamo.

c) chi decide le regole dell'interpretazione?

Per spiegarmi circa tale questione ricorro generalmente a qualcosa che Eco ha prelevato dalla routine, dall'ovvio diciamo, rendendolo un modello del pensiero argomentativo più avanzato in questo nostro campo e come tale ovunque citatissimo. Mi riferisco alla sua perimetrazione del problema dell'interpretazione all'interno dello spazio compreso tra l'intenzione dell'autore (*intentio auctoris*), l'intenzione dell'opera (*intentio operis*) e l'intenzione del fruitore (*intentio lectoris*) e nulla più. Accada quel che accada all'interpretazione, i suoi movimenti troveranno sempre il loro motore costitutivo e la loro spiegazione all'interno delle tre intenzioni indicate (le uniche per Eco 1986), singolarmente considerate o a plesso volta a volta diverso.

Ebbene, a evidenziare l'allucinatorietà di tale modello io rispondo, di solito, con l'esempio della barca. Pensare in tal modo sarebbe come pensare che l'identità di barca di una barca abbia a che fare unicamente con l'intenzione del falegname che la sa costruire, della barca stessa (della sua pretesa logica insomma) e del barcaiolo che la usa e non, invece, con un'altra intenzione, un'altra logica, diversa da queste tre indicate, ma non quarta rispetto ad esse, bensì prima perché loro motore unico e matrice profonda. Mi riferisco al mare (all'acqua e alla sua logica): togliete il mare e barca, suo costruttore e suo utente sarebbero vanificati, nullificati, come d'incanto. In un mondo senz'acqua, senza liquidi è forse pensabile la barca? Tutto ciò che alla barca succede le succede a causa e in virtù dell'acqua e non viceversa.

Quale allora l'intenzione equivalente a quella del mare nel campo della cultura? Semplice: quella che, altrove, ho proposto di chiamare *intentio loci* o appunto *intentio culturae*, intenzione della cultura dopo aver ricondotto il termine cultura al suo etimo, naturalmente: cultura da *colo*, *colis*, *colui*, *cultum*, *colere*, appunto *coltivare*.

È la cultura che funge da fascio formante primario e coltiva le cose portandole all'identità da essa desiderata, fascio di formanti di cui i luoghi sono i significanti, che con i luoghi formano allora i segni contenenti le istruzioni d'uso dei testi (delle opere). E qui il cerchio si chiude, perché

questi segni-istruzione noi già li abbiamo incontrati nella nozione di *contesto eterogeneo* con cui appunto i luoghi coincidono.⁹

Naturalmente parlando sempre dell'idea di interpretazione che abbiamo in generale, a livello di coscienza collettiva. Niente impedisce che ognuno di noi abbia la sua particolare idea di interpretazione, ma mi pare scontato che se qui ci interessiamo alle regole dell'interpretazione queste regole non possano essere quelle idiolettali di ciascuno di noi, ma quelle che tutti e allo stesso modo ci coinvolgono. Un po' come succede ad un edicolante. Egli può sì essere schierato politicamente e quindi auspicarsi la vendita dei giornali del suo partito soltanto, ma solo in quanto uomo politico, giacché in quanto edicolante non può rifiutarsi di vendere (e quindi di diffondere) anche giornali che personalmente incenerirebbe, pena la chiusura del suo esercizio, la perdita insomma della *pubblica licenza*. Soggetto privato e soggetto collettivo (edicola) non coincidono e se il nostro edicolante è proprietario materiale dell'edicola non è però proprietario della sua logica di funzionamento. Soggetto dell'edicola in quanto tale non è lui, ma la nostra coscienza collettiva, che, nella misura in cui è democratica, gli impone un codice democratico di comportamento all'interno del quale è previsto l'obbligo di vendere anche i giornali che egli, in quanto singolo, non ama. Del resto se accettiamo senza riserve l'esistenza di un soggetto collettivo in altri campi, per esempio nella lingua, perché la sua esistenza dovrebbe sorprenderci nel campo dell'interpretazione. La lingua — afferma F. De Saussure [1968, 23] — non è completa in nessun singolo parlante ma nel loro insieme. Nulla veramente da dire. I soggetti collettivi esistono e decidono di noi tramite la messa in campo di codici d'uso di cose e segni di cui i luoghi sono i profeti fisici, i significanti materiali e nulla più.

Ci sarebbe adesso da chiederci quali siano le istruzioni d'uso dei testi in quanto testi-arte dettate, oggi, dai luoghi dell'arte: gallerie, musei, collane editoriali ecc. Questione, anche questa, molto complessa cui non posso che limitarmi qui ad accennare. Lo farò con alcune considerazioni finali congiuntamente a quelle brevi promesse ancora sui rapporti descrizione-interpretazione.

⁹ Se qualcuno avesse a ritenere che Eco abbia a sua volta teorizzato questa *intentio culturae* sotto la sua nozione di "enciclopedia", che si sa essere, in lui, opposta a quella più metafisica di "dizionario", penso che sbaglierebbe, perché Eco fa di questa sua nozione un uso soltanto filologico e non logico. Va tenuta presente per capire meglio i contenuti alla genesi del testo, ma non ci dice nulla circa l'uso poi che noi dobbiamo fare di essi e del testo che li contiene: se usarlo monosemicamente, polisemicamente, ecc.

3. Conclusioni

Quali, allora, queste regole collettive, queste istruzioni generali per l'arte, per l'interpretazione artistica dei testi, oggi?

Sentiamo, intuiamo tutti che sono regole diverse da quelle che ci guidano nella loro interpretazione pratica e strumentale. E non dico tanto dei testi, dico degli *stessi* testi, giacché l'artisticità delle opere non pare proprio essere — come già s'è visto — funzione della loro struttura ma del loro modello d'uso, del loro modello (come abbiamo già visto con la questione dell'identità) interpretativo. Si può forse cogliere o meno l'artisticità di uno scolabottiglie a partire dallo scolabottiglie? Si può forse cogliere l'artisticità (la poeticità, nel caso) della frase: «È mercoledì. Piove. Sono a Cesena da mia sorella sposata ecc.» a partire dalla frase stessa? Invece che l'attacco di una canonica, ormai, poesia del Novecento,¹⁰ non potrebbe tranquillamente essere l'attacco di una telefonata, e quindi di un discorso puramente pratico, o, che so, di una lettera?

Mi pare proprio che non ci possano essere dubbi e, in genere, per tagliare la testa al toro dell'incredulità, diciamo così, invito i miei lettori o ascoltatori che siano a procedere ad un esperimento. Un esperimento di quelli che Galileo indicava come mentali, cioè convincenti intuitivamente, senza bisogno di essere eseguiti.

Immaginiamo allora di entrare in un bar, di fissare attentamente il barista in volto, dicendogli: «Poesia» poi, dopo una brevissima pausa: «Per favore mi dà un caffè?». Non è difficile immaginare un suo momento di perplessità, di immobilità, quasi si trovasse inchiodato, ho suggerito altrove,¹¹ tra due lame rotanti tipo quelle, poniamo, dei cartoni animati giapponesi. E siccome nulla accade a caso, qualcosa di simile alle due lame rotanti indicate, nel suo cervello (nella sua mente), deve essersi veramente attivato. Siamo infatti tutti d'accordo, credo, che soltanto depotenziando il termine «poesia», riducendolo insomma a uno scherzo, egli sarà in grado di uscire dalla immobilità di partenza, dandoci il caffè richiesto e viceversa, soltanto credendo veramente che, così dicendo, noi abbiamo voluto offrirgli una poesia egli si sentirà rassicurato nel non darci il caffè, passando magari a un'attività di parola con considerazioni sulla bellezza o meno, sulla provocatorietà o meno di una simile poesia. Il termine «poesia» qui non fa parte del testo, ma del metatesto e di un metatesto (contesto) non omogeneo, ma eterogeneo: il termine «poesia» sta qui per i luoghi dell'arte (luoghi che possono sempre essere vicariati da una parola) e orizzontalmente si oppone, contesto eterogeneo contro contesto eterogeneo, al «bar». La frase da significare è la stessa: «Per favore mi dà

¹⁰ È la poesia *A Cesena* di Marino Moretti.

¹¹ L. Nanni, «Le legalità della critica» in Nanni 1994.

un caffè?» ma “poesia” e “bar” impongono di farlo secondo fasci di istruzioni diverse, secondo *langues* diverse, addirittura opposte (da ciò, come in un ideale tiro alla fune, l’immobilità di partenza del nostro barista): *monosemia* (uso monosemico dei segni, per il “bar”) e *polisemia* (uso secondo pluralità della loro realtà, fisica o mentale che sia, per il luogo “poesia” o arte che sia, in generale). Intuitivamente il nostro barista sente che il “bar” così gli detta: l’unico livello di significato a cui devi fare attenzione, in questa frase, è quello che intenzionalmente vi ha iscritto il suo autore; gli devi dare un caffè, non altro. Non puoi permetterti di fare attenzione ad altri suoi livelli di significato, pur presenti. Non devi fare attenzione al modo in cui la frase viene pronunciata, al fatto che il caffè possa avere valori simbolici, per esempio evidenziare sacche contrastive di oscura ritualità anche in una società che si vuole così critica come la nostra e così via. E cioè gli vieta esattamente quelle cose che, in opposizione, il luogo “poesia” gli imporrebbe di fare.

Anche qui sarebbe lungo occuparci di questa polisemia come cifra specifica oggi dell’artisticità di un’opera, vedere come essa si differenzia da quella propria di altre epoche, per esempio del Medioevo, e da quella propria di cose, che pur funzionando polisemicamente non sono vissute dalla nostra cultura come arte. Cose ancora di cui mi sono occupato a lungo altrove, per esempio nei libri fin qui indicati. Qui interessa ribadire che questa polisemia non va attribuita ai nostri singoli “io”, ma al nostro “noi”, alla nostra coscienza collettiva, che essa non legittima la critica arbitraria ma la libera frequentazione dei livelli di realtà, se ci sono e solo se ci sono abbiamo visto, dell’opera e che contro di essa i singoli, in quanto tali, non hanno proprio alcun potere.

Esemplare, al riguardo, il caso di una nostra giovane scrittrice: Lara Cardella. Scontenta di un’interpretazione del suo primo romanzo, anzi del tutto irritata, ha pensato bene di fare valere quelli che essa riteneva i suoi diritti d’autrice del libro denunciando alla giustizia civile il critico, autore dell’interpretazione in questione. Ma, sorpresa! Grande sorpresa! Il tribunale ne ha ignorato completamente la volontà e ha dato ragione al critico. Il che ci insegna almeno due cose: primo, che l’artista rimane, oggi, proprietario materiale della sua opera (nessuno può andare a toglierne un pezzo, facendola circolare monca) ma non è il proprietario epistemico (ognuno, se ci sono, può scoprire livelli di verità congrui ai propri paradigmi culturali) e, secondo, che questa convenzione (questa *langue*) propria oggi dell’arte non va appresa (non è necessario frequentare specifici corsi di estetica per intuirli), ma vive già operativamente dentro di noi.¹²

¹² Il barista la scopre già vivente in lui soffrendone il disagio di risulta; il giudice assumendola come “naturale” guida della sua decisione.

Certo, anche l'autore può dire la sua, certo, ma al pari di ogni altro critico. Del resto un'artista che si metta ad interpretare la propria opera, rigorosamente parlando, non è nemmeno più artista, ma appunto critico: sono le funzioni che contano, non i corpi empirici che le attivano.

Così interpretazione (*significazione*) sarà questa nostra critica, ma è *descrizione*, invece, questa mia presa di coscienza in linea di principio intenzionalmente oggettiva di questa sua realtà e della decisione della storia di darle, oggi, questa particolare *identità*.

Abbiamo visto che postulato della descrizione — e siamo alle promesse considerazioni finali — è che ci sia qualcosa di già dato come definito, tale che essa possa pensare di assumerlo alla coscienza senza essere a sua volta costretta — giacché sarebbe la sua tomba perché diverrebbe a sua volta interpretazione — a definirlo. Alla lettera, qualcosa di già fatto. L'opposizione fatto vs. interpretazione non mi ha mai convinto. Anche l'interpretazione e il codice che la regola (che le dà la sua particolare identità), l'*intentio culturae* che, come tale, la costituisce insomma, se viste dall'esterno, si presentano a loro volta come fatti. Anzi vichianamente, si potrebbe dire, come i fatti per eccellenza e l'epistemologia critica del nostro secolo ne ha fatto tesoro, riducendo la base della descrizione proprio all'interpretazione e solo ad essa.

Non possiamo descrivere l'elettrone in sé — ci rammenta Heisenberg — ma solo l'immagine (l'interpretazione) che dell'elettrone ci costruiscono i nostri strumenti. È il preannunciato modello del ruminante che ci torna luminosamente a soccorso a conclusione di queste pagine come icastica e corretta immagine del nostro conoscere. Prima occorre una pratica orizzontalmente aperta al mondo, in cui il mondo entri e si determini secondo un certo suo livello e un determinato punto di vista (il pascolare, nel caso) e solo dopo, secondariamente, può entrare verticalmente in campo (l'associazione della consapevolezza alla verticalità avviene in noi ormai d'*abitudine*) il ruminare (il descrivere, l'analizzare) quanto già a livello primario abbiamo introiettato in noi, nella nostra cultura. Contro il positivismo, non è più l'erba in sé (il mondo in sé) che si pretende di descrivere (incongruo nella sua indefinitezza alla nostra finitezza mentale), ma ciò che la nostra cultura appunto, a livello primario del vivere, ha già, tramite qualche sua pratica, provveduto a definire. E ciò senza più distinzione tra scienze dell'uomo e scienze della natura. Ciò che vale per l'elettrone vale anche per il mondo e la lingua.[Heisenberg 1985, 42-54].¹³ Non è pensabile una linguistica senza una *previa* concettualizzazione del mondo da parte di una lingua.

¹³ L'opposizione cartesiana *res extensa* vs. *res cogitans*, sottolinea Heisenberg, non può più servire come punto di partenza per la scienza moderna. Il che non toglie che un'opposizione tra osservatore (descrittore) e

Dove allora la differenza con l'ermeneutica? Anche in campo epistemologico abbiamo, contro quanto (artatamente?) l'ermeneutica tenderebbe a far credere, le nostre belle "aperture previe", aperture di partenza insomma, e, per altro, solo chiudendo colpevolmente gli occhi l'ermeneutica può pensare di non praticare la descrizione e quanto ad essa connesso. Se non altro, pretendendo proprio di vedere una differenza tra se stessa e l'epistemologia. Non è forse pretesa che implica un occhio esterno ad entrambe? E non è l'occhio esterno il postulato della descrizione? Che altro, se no?

osservato (oggetto descritto) resti, ma si tratta di due livelli da ritagliare all'interno del soggetto (della cultura) stesso (stessa) e non più nella contrapposizione interno (cultura) vs. esterno (natura). Con questa positivistica "acqua sporca" non va, insomma, buttato via anche il bambino "descrizione", ma ne devono soltanto essere ridotte, come ho detto, le metafisiche pretese.

BIBLIOGRAFIA

- ECO U.(1986), "Appunti sulla semiotica della ricezione", *Carte semiotiche*, 2, 9-22.
- HEISENBERG W.(1985), *Natura e fisica moderna*, Garzanti, Milano (ed. orig. Rowohlt, Hamburg 1955).
- JUNG C. G.(1984), *L'uomo e i suoi simboli*, Mondadori (ed. orig. Aldus, London 1967).
- NANNI L.(1987), *Contra dogmaticos*, Cappelli, Bologna.
- NANNI L.(1994), *I cosmi, il metodo*, Book, Bologna.
- PRODI G.(1983), *L'uso estetico del linguaggio*, Il Mulino, Bologna.
- SAUSSURE F. de (1968), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari (ed. orig. Payot, Paris 1962).
- VATTIMO G.(1996), "Dio, l'ornamento", *MicroMega* (Almanacco di filosofia '96), 187-199.