

Quale paradigma per il ‘linguaggio della musica’? Verso una filosofia del gesto musicale

Stefano Oliva

Università degli Studi Roma Tre
stefano.oliva@uniroma3.it

Abstract The aim of this paper is to reflect on the metaphor of ‘musical language’ in order to find a satisfying paradigm for musical expressiveness. First, I will review the idea of music as ‘language of emotions’. Then, I will present some authors from continental tradition, with particular attention to Giorgio Agamben’s reflection on the link between music and *Stimmungen*, seen as prelinguistic moods which determine the orientation of the human being. I will refuse Agamben’s approach and I will present Wittgenstein’s comparison between musical and linguistic understanding, in which the concept of gesture is central. In conclusion, using Luciano Berio’s and Guerino Mazzola’s reflections on musical gesture, I will propose a gestural paradigm for understanding musical expressiveness. I will indicate in the complexity of musical gesture a synthesis between bodily immediacy and cultural tradition that will help to refuse both the linguistic paradigm, based on the concept of ‘musical meaning’, and the pre-linguistic model of musical expressiveness, which take back to the platonic theory of ethos.

Keywords: musical language; gesture; voice; Agamben; Berio

Received 05 July 2017; accepted 05 November 2017; published online 3 December 2017.

1. Musica e linguaggio: storia di un confronto

Come scrive Susan Sontag (1969), il linguaggio pare costituire un riferimento metaforico e al contempo irrinunciabile per descrivere il carattere mediato del processo creativo e dell’opera d’arte cui esso mette capo. La metafora linguistica si nutre della duplicità insita nell’atto linguistico: medium immateriale e vettore di trascendenza, il linguaggio è anche profondamente «impuro», non potendo collocarsi totalmente al di fuori della storia dei suoi effettivi usi. Astrattezza e ‘caduta’ nella storia: ecco i due aspetti che inducono a formulare l’espressione *linguaggio dell’arte*, una metafora tanto pervasiva quanto fuorviante.

Tra i diversi ambiti artistici, quello in cui la metafora viene avvertita come più vincolante è senza dubbio l’ambito musicale. Qui, tradizionalmente, la metafora linguistica viene intesa a partire dal rapporto tra la forma sonora e il contenuto emotivo. Secondo Carl Dahlhaus, nel corso della storia europea la relazione tra musica ed emozioni è stata declinata in diversi modi: in analogia con la tripartizione delle funzioni linguistiche proposta da Karl Bühler, la musica può provocare, rappresentare ed

esternare contenuti emotivi (DAHLHAUS 1986, trad. it.: 31). A queste tre funzioni corrispondono, nella ricostruzione di Dahlhaus, tre orientamenti estetici differenti, prevalenti di volta in volta in precise epoche storiche. L'idea che la musica possa influenzare l'*ethos* caratterizza notoriamente la dottrina platonica, arrivando fino a pensatori medievali, come Isidoro da Siviglia, e teorici del Cinquecento, come Giuseppe Zarlino. Successivamente, con l'affermarsi di un'estetica basata sulla *mimesis*, la musica tende a diventare rappresentazione sonora dei moti dell'anima: obiettivo della musica non è più soltanto suscitare emozioni, bensì rappresentarle, come se fossero contenuti paralinguistici. A sua volta, l'estetica imitativa settecentesca viene poi superata a favore di un orientamento che nell'espressione trova la sua categoria principale: «Il compositore non doveva più ritrarre le passioni ma, come [Daniel] Schubart disse in un linguaggio drastico quanto il concetto espresso, “trasferire il proprio io nella musica”» (Ivi: 36).

Solamente tenendo presente questa triplice declinazione dell'idea di musica come 'linguaggio delle emozioni' è possibile comprendere a pieno la posizione espressa da Eduard Hanslick ne *Il bello musicale* (1854). L'atto di nascita della moderna estetica musicale si presenta infatti come una reazione all'idea di un potere esortativo, raffigurativo o espressivo del 'linguaggio musicale'. Se è vero che la musica non può essere ridotta a un sibillino linguaggio dei sentimenti, d'altra parte la sua forma non è un mero gioco sonoro:

Le forme che i suoni producono non sono forme vuote, ma compiute, non sono meri contorni di un vuoto, ma spirito che si plasma interiormente. [...] In musica c'è senso e continuità, ma intesi in senso musicale; essa è un linguaggio che noi parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di *tradurre*. È un fatto profondamente significativo che anche a proposito di brani musicali si parli di “pensieri” e, come nel linguaggio, anche il giudizio esperto distingue facilmente pensieri veri da semplici modi di dire. Allo stesso modo riconosciamo il senso razionalmente compiuto di un gruppo di note chiamandolo “frase”. E così come accade in un periodo logico, sentiamo perfettamente dove il senso è finito, benché la verità dei due tipi di periodi sia assolutamente incommensurabile (HANSLICK 1854, trad. it.: 65).

La posizione di Hanslick non risolve interamente l'ambiguità tra forma e contenuto: la musica non ha come scopo principale quello di trasmettere significati extramusicali, poiché in essa forma e contenuto coincidono; i suoni artisticamente concatenati, d'altra parte, non sono una semplice realtà acustica ma hanno una loro coerenza, una logica intrinseca, una sensatezza – il che porta nuovamente la musica sotto l'influenza del paradigma linguistico.

Anche nei momenti in cui la distanza tra musica e linguaggio si fa più ampia, sembra che l'unico modo di parlare dell'arte dei suoni sia in definitiva sottomesso a un confronto con il pensiero verbale: più la musica si spinge sulla strada dell'autonomia, più essa appare come una forma comunicativa abortita, un'espressione orfana della completezza del linguaggio verbale. Libera dal riferimento al mondo, la musica appare pur sempre una forma significativa indeterminata, e per questo motivo sottoposta – sia pure solo per opposizione – al modello linguistico.

La contraddizione risulta evidente nelle pagine di Adorno: in ogni opera d'arte, e a maggior ragione nella musica, si assiste a un conflitto tra apparenza ed espressione, vale a dire tra l'aspetto per cui il materiale è quel che è (suono, colore, volume) e allo stesso tempo allude a qualcosa di ulteriore. L'espressione è «ciò che parla

dall'artefatto» (ADORNO 1970, trad. it.: 150) e «l'incarnazione di questa è il carattere linguistico dell'arte»; il linguaggio è dunque «costituente dell'arte e suo nemico mortale» (Ivi: 151). La musica mostra così il suo sguardo enigmatico:

Tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo insieme, sono enigma; ciò ha irritato fin dai tempi antichi la teoria dell'arte. Il fatto che le opere d'arte dicano qualcosa e con lo stesso respiro lo nascondano, indica il carattere d'enigma sotto l'aspetto del linguaggio. [...] Del carattere d'enigma di quest'ultima [ovvero dell'arte] può accertarsi in modo elementare chi viene detto privo di musicalità, chi non comprende il "linguaggio della musica", chi percepisce solo insensatezze e si meraviglia del perché di tali rumori; la differenza tra ciò che egli ode e ciò che ode l'iniziato definisce il carattere d'enigma (Ivi: 162).

La musica porta costantemente con sé un invito alla comprensione ma si risolve puntualmente in un rebus, in un mistero. Le opere hanno dunque un «contenuto di verità» e chiamano l'ascoltatore a un tentativo di interpretazione ma «sciogliere l'enigma equivale a dare la ragione della sua indissolubilità» (Ivi: 164). Questa ammissione mantiene una connotazione linguistica proprio nel momento in cui nega la praticabilità di un'interpretazione definitiva: la musica è un geroglifico indecifrabile, ma pur sempre un geroglifico, un segno significante, una forma che nasconde un messaggio. Il tentativo di svincolare la musica dal riferimento al significato linguistico sembra perciò condannato a fare dell'arte un linguaggio più alto, riservato a contenuti ineffabili che il linguaggio verbale non sarebbe in grado di veicolare. Pensieri in traducibili, verità enigmatiche: la musica sembra non riuscire a liberarsi della scomoda parentela con il linguaggio, che figura sempre come punto di riferimento su cui misurare la compiutezza di ogni altra forma espressiva.

La metafora linguistica può indurre ad assumere integralmente il confronto con il sistema simbolico verbale: è questa l'idea che anima il progetto di Susanne K. Langer, protagonista di una rifondazione dell'estetica musicale nell'ambito della filosofia analitica anglo-americana. Sulla scorta delle teorie filosofiche elaborate da Wittgenstein, Russell e Carnap, la filosofa americana si propone di estendere la nozione di simbolo a fenomeni ritenuti abitualmente semplici sintomi della vita interiore: il mito, il rito, l'arte. Si viene così a definire la nozione di «simbolo presentazionale» (LANGER 1942, trad. it.: 134), non caratterizzato dalla generalità del simbolo discorsivo ma dalla diretta presentazione di un oggetto individuale, in qualche modo significativo. Un esempio emblematico di simbolo presentazionale è la musica, la cui articolazione non è meramente autoreferenziale (come vorrebbe l'approccio formalista) ma condivide alcuni tratti salienti con lo sviluppo dinamico delle nostre emozioni: come scrive l'autrice, «la musica non è autoespressione ma *formulazione e rappresentazione* di emozioni [...], un "ritratto logico" della vita senziente e responsiva» (Ivi: 286). La musica può esprimere la gioia, la tristezza, la collera perché ne condivide la forma logica, può essere simbolo della vita interiore poiché ne imita l'andamento. Allo stesso tempo, tuttavia, il simbolo musicale ha una sua specifica consistenza rispetto al simbolo linguistico: esso è insostituibile, o come dice Langer, è un «simbolo inconsumato», che non può essere ridotto a mezzo espressivo inessenziale di un contenuto semantico stabile.

La teoria isomorfica di Langer imprime una nuova spinta nella riflessione intorno all'espressività della musica, consapevolmente modellata sul paradigma linguistico,

sviluppando dibattito intorno al significato della musica, con particolare attenzione al rapporto tra forma sonora ed emozioni¹.

2. Una voce dalla tradizione continentale

A fronte della sostanziale uniformità del dibattito analitico – che appunto si configura come un *dibattito* –, è difficile proporre una mappatura delle riflessioni sulla musica nella tradizione continentale. Limiteremo dunque l'indagine ripercorrendo brevemente il pensiero di alcuni autori che si sono concentrati sul nesso musica-linguaggio per poi cedere la parola a una delle voci più riconoscibili dell'attuale panorama filosofico.

In termini generali, non è raro che l'eredità della tradizione formalista faccia giocare l'autonomia della logica musicale *contro* il linguaggio: se è vero che le «forme sonore in movimento» sono ordinate secondo una stringente necessità interna, che determina l'autosufficienza del pensiero musicale, d'altra parte quest'ultimo risulta inasimilabile al linguaggio verbale, mantenendo il carattere enigmatico che, come abbiamo visto, già gli attribuiva Adorno. La rivendicazione di autonomia si è spesso tradotta nella difesa del carattere ineffabile dei contenuti musicali; difesa che spesso si capovolge nel suo contrario, ossia in un'apologia del significato metafisico della musica. Così, ad esempio, nella riflessione di Vladimir Jankélévitch la musica è l'arte sommamente inespressiva, nel senso che essa non si riferisce ad alcun contenuto determinato. Ma il contenuto musicale è ineffabile solamente perché «infinitamente dicibile» (JANKÉLÉVITCH 1961, trad. it.: 62): la negazione del carattere linguistico si rovescia nel suo contrario, facendo della musica un «linguaggio ineffabilmente generale» (*Ivi*: 64).

La divaricazione tra musica e linguaggio è un punto qualificante anche della riflessione di Gilles Deleuze e Félix Guattari sul ritornello, inteso come «contenuto propriamente musicale, [...] blocco di contenuto tipico della musica» (DELEUZE, GUATTARI 1980, trad. it.: 358). Nel ritornello coesistono due istanze: la prima consiste nel tracciare un 'territorio', vale a dire inscrivere, nel contesto originariamente indifferenziato, dei punti di riferimento capaci di innescare un movimento ordinato, una 'andatura'; la seconda, che prende il nome di 'deteritorializzazione', indica il movimento di fuga che prende le distanze dal territorio precedentemente determinato dal ritornello. Come scrivono gli autori, «la musica è anzitutto una deteritorializzazione della voce, che diviene sempre meno linguaggio» (*Ivi*: 360), nella musica cioè l'elemento sonoro presente nella voce articolata tende ad autonomizzarsi e a perdere ogni funzione linguistica. Ciò che dunque nella musica si deteritorializza è in primo luogo la voce, sulla cui articolazione significativa si fonda il linguaggio verbale.

Un pensiero della voce – che, a differenza di quanto sostenuto da Deleuze e Guattari, non è la voce 'deteritorializzata' liberata dal linguaggio, ma piuttosto la condizione di possibilità del linguaggio stesso – è quello di Giorgio Agamben, la cui riflessione su questo tema prende le mosse dal nesso tra *Stimme* (voce) e *Stimmung* (umore, atmosfera, stato d'animo), termini centrali nel pensiero di Martin Heidegger. Secondo l'autore di *Essere e tempo* (1927, § 29) l'accesso al mondo è già da sempre emotivamente orientato: il nostro contatto con la realtà prevede sempre un punto di vista condizionato, una situazione affettiva che non può essere vista né come espressione

¹ Per un inquadramento del dibattito analitico sulla musica, rimandiamo a VIZZARDELLI 2008; per un'introduzione alla questione del rapporto tra musica ed emozioni nell'estetica musicale analitica si veda LENTINI 2014.

della psicologia soggettiva né come oggettiva connotazione del mondo esterno. Tra le diverse *Stimmungen*, Heidegger accorda un'importanza particolare all'angoscia, sentimento il cui oggetto è del tutto indeterminato e che perciò riesce a porre l'uomo di fronte «al mondo in quanto mondo» (AGAMBEN 2005: 82), vale a dire di fronte al fatto stesso della sua esistenza. Questa 'tonalità emotiva' costituisce la «consonanza tra *Dasein* [l'essere dell'uomo] e mondo» (*Ivi*: 83), realizzando un accordo armonico – ma non privo di dissonanze – tra il soggetto e la realtà.

Lavorando sulla radice etimologica comune ai due termini, Agamben mette in relazione la *Stimmung*, cioè l'ambito delle passioni, con la *Stimme*, la voce: l'esperienza di contatto con il mondo avviene sempre in una determinata tonalità emotiva poiché, all'interno di essa, si verifica un'invocazione, l'uomo riceve cioè una chiamata. Il richiamo del linguaggio, veicolato dalla voce, dischiude così l'esperienza di un mondo costituito da una molteplicità di rimandi significativi: le passioni sono il luogo della chiamata in cui l'uomo riceve l'invito ad assumere su di sé il peso di un'esistenza non più semplicemente biologica, in quanto animata dalla tensione tra natura e cultura. Secondo Heidegger questa invocazione trova espressione nella Voce della coscienza che, come scrive Agamben, invita l'uomo – animale linguistico – a fare «del linguaggio la propria voce» (*Ivi*: 86), a vivere cioè la tensione che lo attraversa come la propria intima natura.

Il linguaggio è sempre in anticipo sull'uomo, nel senso che non è possibile cogliere il suo nascere: costitutivamente in ritardo, l'essere umano è sempre l'ultimo arrivato in un mondo in cui gli scambi linguistici già definiscono la realtà. Nella *Stimmung* viene in evidenza il fatto del linguaggio, il suo aver luogo altrimenti inappariscente; fare esperienza dell'insorgere della parola permette dunque di trovare una propria voce, liberata tanto dai presupposti naturali e biologici quanto dai condizionamenti storici e culturali. Soltanto trovando la propria voce, secondo Agamben, la vita dell'uomo potrà coincidere con la sua forma, la sua storicità diventare la sua natura: si tratta qui di riuscire a pronunciare una parola senza presupposti, che non indichi nulla al di là di se stessa, che sia la voce dell'uomo così come «il canto è la voce degli uccelli» (*Ivi*: 90).

Recentemente Agamben è tornato a interrogarsi sul rapporto tra *Stimmungen* e linguaggio a partire dall'esperienza musicale:

La filosofia può darsi oggi solo come riforma della musica. Se chiamiamo musica l'esperienza della Musa, cioè dell'origine e dell'aver luogo della parola, allora in una certa società e in un certo tempo la musica esprime e governa la relazione che gli uomini hanno con l'evento di parola (AGAMBEN 2016: 135).

Nelle pagine di Agamben, la musica costituisce un'esperienza paradossale, collegata a un impossibile accesso al luogo originario della parola. Attingendo alla tradizionale riflessione sui limiti del linguaggio, Agamben sottolinea come «l'arcievento che costituisce l'uomo come essere parlante» (*Ibidem*) non possa mai entrare nel discorso: la condizione di possibilità del dire non può essere a sua volta detta. L'impossibilità di dire il 'fatto' del linguaggio trova espressione nel canto: se, come si è detto, il linguaggio non è la voce naturale dell'uomo, il canto è un modo di celebrare e commemorare la voce perduta.

Per questo – aggiunge Agamben – alla musica corrispondono necessariamente prima ancora che delle parole, delle tonalità emotive [...]. Ed è singolare che ancora nel capolavoro della filosofia del '900 *Essere e tempo*, l'apertura origi-

naria dell'uomo al mondo non avvenga attraverso la conoscenza razionale e il linguaggio, ma anzitutto in una *Stimmung*, in una tonalità emotiva che il termine stesso rimanda alla sfera acustica (*Stimme* è la voce). La Musa – la musica – segna la scissione fra l'uomo e il suo linguaggio, fra la voce e il logos. L'apertura primaria al mondo non è logica, è musicale (*Ivi*: 137-138).

Senza entrare nel merito della riflessione politica cui conduce l'analisi di Agamben («La nostra società – dove la musica sembra penetrare freneticamente in ogni luogo – è, in realtà, la prima comunità umana non musicamente (o amusaicamente) accordata», *Ivi*: 145), bisogna constatare come il nesso tra *Stimme* e *Stimmung* riporti la discussione sul rapporto musica-linguaggio a un modello di derivazione platonica (esplicitamente citato da Agamben), in cui l'«apertura primaria al mondo», in quanto tonalità emotiva, si presenta di nuovo come *ethos* cui la musica dà voce. «Gli stati d'animo che precedono l'azione e il pensiero sono determinati e orientati musicalmente» (*Ivi*: 140): ci si allontana così dal paradigma linguistico, affermando l'immediatezza espressiva della musica. Il rapporto con il linguaggio viene impostato in senso negativo, a partire da quanto la parola di per sé non può esprimere: la metafora del 'linguaggio musicale' viene a cadere, dal momento che la musica sorge proprio in luogo di ciò che non può essere detto, ovvero l'origine del linguaggio. Bisogna però chiedersi se l'idea di musica come «apertura primaria al mondo» non si sbarazzi troppo velocemente di quegli aspetti dell'espressività musicale derivanti dalla domestichezza degli umani con il linguaggio. In altri termini, l'idea di musica proposta da Agamben rimane generica e priva di alcun riferimento, per esempio, ad autori, opere, pratiche; ciò accade proprio perché egli ammette un'espressività originaria della musica ma rifiuta di prendere in esame le incrostazioni storiche, gli usi concreti, le tradizioni che pure determinano la comprensione musicale. Questi usi e tradizioni, data la connessione – teorizzata dallo stesso Agamben (1978) – tra storia e linguaggio, non prescindono evidentemente dal pensiero verbale. Ammettendo dunque l'insufficienza di un paradigma come quello proposto dalla metafora del 'linguaggio musicale', è possibile non relegare la musica nello spazio limitato di un'espressività immediata e intuitiva? Come rendere conto di quell'espressività musicale che è invece nutrita dall'attività dei parlanti, dal loro modo di esclamare, affermare, porre domande?

3. Un diverso modello linguistico

L'obiettivo che ci proponiamo è di difendere l'espressività musicale dagli esiti più radicali del formalismo, che vorrebbero ridurre la musica ad arte inespessiva, e dall'idea di un'espressività immediata e originaria, incapace di prendere in carico la realtà storicamente determinata dell'esperienza musicale. Una simile difesa dell'espressività musicale non vuole però conformarsi al paradigma che vuole ridurre la musica a 'linguaggio delle emozioni', vale a dire ad amplificatore di stati mentali di per sé autonomi e separabili dalla relativa forma musicale.

Contro l'idea che le emozioni siano contenuti mentali retrostanti, già formati ma in attesa di trovare espressione nella musica, si può tentare di proporre un diverso modello linguistico, ricavabile in particolare dalla lettura delle riflessioni dedicate da Wittgenstein al tema della comprensione musicale. Tali riflessioni non indicano un'attenzione alla musica come specifico oggetto di ricerca ma propongono un utilizzo della concreta esperienza musicale al fine di illuminare la riflessione filosofica. L'esempio più lampante di questo procedimento è un passo del *Libro marrone*, nel

quale Wittgenstein mette a confronto la comprensione linguistica con la comprensione musicale:

Ciò che chiamiamo: “comprendere un enunciato” è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all’immagine che noi tendiamo a farci della comprensione d’un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest’immagine della comprensione d’un enunciato è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto non sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia. Infatti, comprendere un enunciato, noi diciamo, indica una realtà fuori dell’enunciato. Mentre invece si potrebbe dire: “Comprendere un enunciato significa afferrare il suo contenuto; ed il contenuto dell’enunciato è *nell’enunciato*” (WITTGENSTEIN 1958: II, §17).

Come nota Antonia Soulez (2012), in Wittgenstein la direzione del confronto va sempre dalla musica al linguaggio: l’affinità tra le due forme espressive non deve indurre a cercare una sfera di significati astratti ed eterni, esprimibili per mezzo di uno dei due ‘codici’ alternativi, né tale somiglianza deve spingere ad assimilare pensiero musicale e pensiero verbale, facendo della musica un linguaggio speciale – il ‘linguaggio dei sentimenti’. Non è la musica a somigliare al linguaggio; è piuttosto la comprensione linguistica che può essere illuminata dal confronto con la comprensione di un brano musicale.

L’immagine «che noi tendiamo a farci della comprensione d’un enunciato» è infatti viziata dall’illusione che, per ogni espressione linguistica, sia rintracciabile un significato, un oggetto fisico o mentale ulteriore rispetto all’espressione stessa. L’ossessione del riferimento può essere vinta a partire da un confronto tra senso musicale e senso linguistico: nella musica, infatti, la forma sonora non indica nessuna realtà al di fuori del tema o del motivo. Come suggerisce Wittgenstein, il contenuto musicale va cercato *nella* forma, così come il contenuto linguistico deve essere colto *nell’enunciato*.

Attribuendo a Wittgenstein l’idea di un contenuto immanente alla forma, di chiara ascendenza hanslickiana, Soulez scrive che la musica è capace di dischiudere un «universo aggettivale»: se l’illusione linguistica ci spinge a cercare per ogni significato una sostanza, moltiplicando così le entità mentali e dotandole di uno statuto ontologico forte (si pensi al senso, al significato o all’espressione come correlati interni, mentali, *privati*, dell’enunciato), l’antidoto apportato dal confronto musicale ci porta a identificare il presunto elemento trascendente con le risorse espressive, i colori e gli accenti che costituiscono la forma stessa.

Il paragone con la comprensione musicale permette di abbozzare un differente paradigma, che potremmo definire *gestuale*. Considerata fin dai tempi del *Tractatus logico-philosophicus* una forma in sé conclusa e autosufficiente (cfr. ARBO 2013; NIRO 2008; OLIVA 2016), nella ‘seconda’ filosofia di Wittgenstein la melodia costituisce allo stesso tempo un invito a rispondere con nuovi gesti, innescando processi espressivi imparentati in vario modo: «Se un tema, una frase ti dice improvvisamente qualcosa, non è necessario che tu sia in grado di spiegarlo. Semplicemente, tutto d’un tratto ti è diventato accessibile anche questo gesto» (WITTGENSTEIN 1982: §158). Se la comprensione linguistica, che rimane il vero oggetto di indagine di Wittgenstein, può essere spiegata a partire dalla comprensione musicale, quest’ultima pone ancora degli interrogativi: come può un tema ‘dirci’ qualcosa? Ma gli interrogativi vengono meno una volta che l’espressività musicale sia vista alla luce del paradigma

gestuale: il gesto, infatti, costituisce un esempio di espressività incarnata, un modello di coincidenza tra forma e contenuto. Agli occhi di Wittgenstein, dunque, il problema dell'espressività musicale trova un punto d'arresto grazie al gesto, la cui comprensione non richiede ulteriori spiegazioni.

La pratica comparativa, che costituisce la base della comprensione musicale, permette di estendere la tastiera espressiva del nostro linguaggio, invitandoci a un esercizio produttivo che non presuppone modelli già dati. La musica non si risolve in linguaggio, dietro di essa non si trovano significati né tanto meno contenuti mentali da svelare; al contrario, la musica mostra che la pratica linguistica non è il semplice riflesso di un ordine (fisico o mentale) preconstituito: «E il tema, a sua volta, è anche una parte *nuova* del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo *gesto*. Il tema interagisce con il linguaggio» (WITTGENSTEIN 1977, trad. it.: 103). Si giunge così a un punto rilevante della riflessione sull'espressività musicale: il carattere di novità del gesto permette al tema musicale di interagire con il linguaggio da una posizione non subalterna, aggiungendosi a un repertorio di espressioni (non solamente) linguistiche e determinando un ampliamento dello spettro espressivo, di cui diviene ora evidente il carattere propriamente sintetico.

4. Conclusioni: verso una filosofia del gesto musicale

Una volta abbandonato lo schema ormai logoro che vede la musica come forma espressiva subalterna a un modello linguistico, si aprono nuove strade per un'indagine sull'espressività musicale. Il termine di paragone che sembrava offrirci una spiegazione univoca del fenomeno musicale, a sua volta, non era chiaro: come ha mostrato il paragone tra la comprensione di una frase e la comprensione di un brano, la nostra idea di linguaggio è spesso un generico luogo comune che ha bisogno di essere illuminato grazie alla luce di molteplici confronti, come quelli dispietati dalla pratica comparativa delle somiglianze di famiglia.

Senza rifiutare *in toto* l'accostamento tra musica e linguaggio, si può vedere come il ricorso al modello del gesto permetta di mantenere l'analogia tra le due forme espressive, senza però subordinare l'una all'altra e senza abbracciare un paradigma ingenuo, basato sulla corrispondenza tra forma e contenuto da una parte, tra proposizione e stato mentale dall'altra. Il gesto mostra infatti l'espressività nel suo farsi, senza presupporre contenuti o significati; inoltre, sebbene questo aspetto sia meno evidente, il gesto coniuga l'immediatezza espressiva del corpo con la ricchezza della memoria storica. Riprendendo le parole di Luciano Berio, il gesto ha sempre una storia alle spalle. Scrive infatti il compositore a proposito del gesto musicale:

Il segno è concettualmente stabile mentre il gesto, al contrario, è impermanente e, per non correre il rischio di trasformarsi in gesticolazione gratuita o in un pezzo di natura morta musicale, ha bisogno di un contesto culturale con il quale instaurare un rapporto di necessità al contempo dinamico, instabile e, perché no, dialettico (BERIO 2000: 473).

È possibile che l'accostamento tra musica e linguaggio assuma una nuova validità nel momento in cui venga abbandonata l'idea del discorso musicale come sistema di segni e si indaghi la reciproca interazione tra gesti linguistici e gesti musicali. La strada così aperta si indirizza verso una riflessione sul gesto musicale svincolata dal paradigma linguistico tradizionalmente adottato e capace di porsi su un piano non subalterno rispetto al linguaggio stesso. Il gesto infatti si giova dell'espressività lin-

guistica, della tradizione e del contesto d'uso senza che per questo il suo statuto possa essere ridotto a quello di un segno. Il gesto non 'sta per' qualcos'altro eppure non è inespressivo (pena ridursi a «gesticolazione gratuita»); allo stesso tempo, la sua espressività non è univoca e stabile, a meno che esso non deperisca fino a diventare «un pezzo di natura morta musicale».

L'espressività propria del gesto musicale presenta un'istanza di autonomizzazione rispetto all'espressività linguistica che pure presuppone. Come scrive ancora Berio, in un saggio sul gesto vocale, «il segno è ciò che può eventualmente divenire, mentre il gesto è ciò che è già divenuto» (BERIO 1967: 61), come a dire che la distinzione tra segno linguistico e gesto musicale sta nel diverso rapporto con la trasmissione dei significati: mentre il segno è portatore di un significato, il gesto è il *portato* di precedenti scambi simbolici, 'solidificatosi' in una forma espressiva riconoscibile. Di qui l'importanza del contesto in cui il gesto si inserisce e il suo legame con la tradizione: «Il gesto ha dunque sempre una storia. In questo senso un gesto può *solo* essere usato e suscitare reazioni – non può essere inventato» (*Ivi*: 68). Ma il legame con la storia non deve essere considerato nei termini di una semplice derivazione: l'inserimento di un gesto nel suo contesto ed il confronto con la tradizione possono anche essere apertamente critici e polemici, il che non smentisce ma conferma ulteriormente la connessione con il complesso di usi, consuetudini, convenzioni che caratterizzano una forma di vita. Simili considerazioni possono entrare in dialogo con i principali percorsi di ricerca riguardanti il gesto musicale (HATTEN 2004²; GRITTEN, KING 2006; 2011), tenendo però a mente che Berio ci invita a pensare a un tipo di gesto musicale non regressivo, non riducibile al retaggio di un'espressività pre-linguistica³ né di contro a una dimensione puramente semiotica. Secondo questa prospettiva, la gestualità della musica rappresenta l'orizzonte verso cui si dirige la parola, ormai spogliatasi del suo intento comunicativo. Il gesto musicale, così inteso, si pone al di là della parola, rappresentando al contempo una presa in carico del linguaggio e un suo superamento⁴.

Nel gesto musicale la novità, il carattere sintetico e l'immediatezza dell'espressività cessano di porre problemi, mostrandosi come dato di fatto e punto di partenza della riflessione filosofica: avviene così un passaggio dalla domanda intorno al significato

² In questo contesto è utile ricordare la definizione di gesto musicale data da HATTEN (2004: 109): «communicative (whether intended or not), expressive, energetic shaping through time (including characteristic features of musicality such as beat, rhythm, timing of exchanges, contour, intensity) regardless of medium (channel) or sensory-motor source (intermodal or cross modal)».

³ Questa lettura della riflessione teorica e del lavoro compositivo di Berio è evidentemente solo una delle interpretazioni possibili: in una direzione diversa va per esempio Enzo Restagno, che risalendo alla matrice joyciana della riflessione di Berio, parla del gesto come «ritmo strutturale dell'esistere» e «realtà primordiale», cui la musica deve avere il coraggio di «regredire» (RESTAGNO 1995: 28). Ugualmente 'regressiva' è l'interpretazione di Edoardo Sanguineti, autore del testo di *A-Ronne* (1974), 'documentario radiofonico per cinque attori' in cui Berio giunge a uno degli apici del suo lavoro sul rapporto tra suono e senso: il poeta parla del gesto sonoro come «emissione vocale preverbale [...] grado zero (anzi, sottozero) del linguaggio, che si potrebbe definire puro rumore orale» (SANGUINETI 1982 [1995]: 74).

⁴ In questa direzione va l'idea, difesa da Giorgio AGAMBEN (1996; 2017), del gesto come esibizione di una pura medialità, vale a dire non come atto fine a se stesso ma come sospensione stessa del fine che rende visibile il mezzo come tale. Un simile gesto presuppone dunque una presa in carico e al contempo una disattivazione della comunicazione o, come scrive l'autore, la «comunicazione di una comunicabilità». Rintracciato da Agamben nell'ambito dell'immagine cinematografica, il gesto inteso nella sua pura medialità non viene però messo in relazione alla questione dei rapporti tra musica e parola, cui pure potrebbe dare un significativo contributo.

della musica a un tentativo di descrizione della comprensione musicale. Come notano Guerino Mazzola e Paul B. Cherlin (2009: 69-70), l'idea di un significato musicale si impone a partire da un approccio semiotico largamente influenzato dall'importanza della notazione nella cultura musicale occidentale: in un simile approccio, il gesto è semplicemente l'esecuzione di un'istruzione, fissata sullo spartito, che dà luogo a un evento sonoro. Ma, come appare con evidenza in pratiche musicali in cui il peso della notazione sia limitato (per esempio nell'improvvisazione; cfr. BERTINETTO 2016), assumere come elemento centrale il gesto musicale implica uno spostamento dalla domanda sul significato (dell'opera, della partitura o dell'esperienza che a queste rimanda) a una descrizione di quanto avviene quando si comprende l'espressività propria di un agire musicale. Una filosofia del gesto musicale eviterà così un duplice pericolo: fare della musica una forma comunicativa paraverbale o, in modo inverso e speculare, relegarla nell'ambito dell'ineffabile che precede il linguaggio.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (*Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009).

AGAMBEN, Giorgio (1978), *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.

AGAMBEN, Giorgio (1996), *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino.

AGAMBEN, Giorgio (2005), *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza.

AGAMBEN, Giorgio (2016), *La musica suprema. Musica e politica*, in AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata, pp. 135-146.

AGAMBEN, Giorgio (2017), *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino.

ARBO, Alessandro (2013), *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris.

BERIO, Luciano (2000), *Del gesto musicale e di piazza Carità (vers. 2000)*, in BERIO, Luciano, *Scritti*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 472-424.

BERIO, Luciano (1967), *Del gesto vocale*, in BERIO, Luciano, *Scritti*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 58-70.

BERTINETTO, Alessandro (2016), *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Il glifo ebook, Roma.

DAHLHAUS, Carl (1986), *Musikästhetik*, Laaber Verlag (*L'estetica musicale*, Astrolabio, Roma 2009).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris (*Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2010).

GRITTEN, Anthony, KING, Elaine (2006), eds., *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot and Burlington.

GRITTEN, Anthony, KING, Elaine (2011), eds., *New Perspectives on Music and Gestures*, Ashgate, Farnham and Burlington.

HANSLICK, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig (*Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2001).

HATTEN, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

HEIDEGGER, M. (1927), *Sein und Zeit*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 8, pp. 1-438 (*Essere e tempo*, trad. it. a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005).

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1961), *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris (*La musica e l'ineffabile*, Tempi Moderni, Napoli 1985).

LANGER, Susanne K. (1942), *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, London (*Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Armando, Roma 1965).

LENTINI, Domenica (2014), *Introduzione a LENTINI, Domenica*, a cura di, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 9-33.

MAZZOLA, Guerino, CHERLIN, Paul B. (2009), *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Springer, Berlin-Heidelberg.

NIRO, Piero (2008) *Ludwig Wittgenstein e la musica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

OLIVA, Stefano (2016), *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Mimesis, Milano-Udine.

RESTAGNO, Enzo (1995) *Ritratto dell'artista da giovane*, in RESTAGNO Enzo, a cura di, *Berio*, EDT, Torino, pp. 5-30.

SANGUINETI, Edoardo (1982), *La messa in scena della parola*, in RESTAGNO Enzo, a cura di, *Berio*, EDT, Torino, 1995, pp. 74-78.

SONTAG, Susan (1969), *Aesthetic of Silence*, in SONTAG, Susan, *Styles of radical will*, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. 3-35.

SOULEZ, Antonia (2012), *Au fil du motif : autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour, Paris.

VIZZARDELLI, Silvia (2008), *Musica*, in D'ANGELO, Paolo, a cura di, *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata, pp. 77-103.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1958), *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Oxford (*Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1977), *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1982), *Zettel*, Blackwell, Oxford (*Zettel*, Einaudi, Torino 1986).