

Verso un'estetica dell'improvvisazione musicale
Alberto Martinengo

1. Quando l'estetica si avvicina a un tema specifico come l'esperienza musicale, è difficile esimersi, almeno in via preliminare, da una questione di legittimità: che cosa significa esattamente fare «filosofia della musica»? Quali vantaggi porta con sé un approccio del genere, rispetto ad altri che gli sono concorrenti? Questi interrogativi non devono apparire oziosi. E ciò non tanto per la differenza ovvia (e insuperabile) tra l'esperienza della musica e la riflessione filosofica: ascoltare e apprezzare un'esecuzione musicale sono naturalmente altra cosa rispetto ad argomentare sulla sua natura, sul significato che essa riveste e sui suoi limiti. Il vero problema sta altrove e tocca i rapporti reciproci tra i due ambiti – la musica e la filosofia, appunto. Si tratta infatti di decidere se la filosofia della musica si regga su un approccio, per così dire, unilaterale o se all'opposto si stia ragionando di una relazione più complicata, di tipo bidirezionale, tra i due termini.

Come è evidente, alle spalle di questa alternativa si devono leggere le conseguenze di una questione più generale: quella che il dibattito novecentesco, particolarmente in ambito continentale, ci ha abituato a pensare come la fine delle architetture teoriche basate sul binomio tra la filosofia prima e le filosofie seconde. Se le cose stessero diversamente, non avremmo infatti difficoltà a pensare l'esperienza della musica come un *ambito regionale*, da sottoporre a riflessione muovendo da un sistema filosofico generale – ossia a partire da un modello in grado di far luce su ciò che la concretezza di un determinato fenomeno non può restituirci. Ma appunto i termini del discorso non sono così semplici: tanto sul versante della produzione, quanto sul lato della fruizione, le implicazioni *lato sensu* filosofiche della musica paiono molto più estese di quelle di una filosofia seconda, tradizionalmente intesa. Il che è vero a tal punto da consentire una sorta di scommessa teorica: quella di usare l'esperienza musicale come il *punto di svolta* di un approccio filosofico inteso nel suo complesso. Anzi, portare fino in fondo questa scommessa significa ipotizzare di leggere i fenomeni musicali come uno dei luoghi di tensione in cui le premesse filosofiche di un determinato discorso stanno o cadono.

Del resto se si guarda all'estetica in generale, fuori dai confini della filosofia della musica, gli esempi di questo singolare capovolgimento tra il tutto e la parte non mancano. L'ermeneutica filosofica novecentesca ha rappresentato probabilmente il caso più interessante di un modello teorico che considera temi e problemi di chiara pertinenza estetica come il *punto di partenza* per la costruzione di un sistema, anziché come il suo *esito*. Il che è indiscutibilmente vero per lo spazio che a essa dedicano figure come Hans-Georg Gadamer e Luigi Pareyson. Ma la stessa cosa è facilmente argomentabile anche rispetto ad autori come Paul Ricoeur, Gianni Vattimo, o lo stesso Martin Heidegger. Il caso di Pareyson e della sua teoria della formatività (*Estetica. Teoria della formatività*, 1954) è forse il più interessante per evidenziare questa traduzione in chiave filosofico-generale di una riflessione di natura tipicamente estetica: come è noto la formatività, intesa come la caratteristica precipua del produrre artistico, diventa per lui la base per l'articolazione di una teoria generale dell'interpretazione. E questo modello, anche fuori dallo schema categoriale di Pareyson, ritorna come un elemento classico nella discussione continentale degli ultimi decenni, configurando più o meno esplicitamente l'idea di un'estetica come filosofia prima.

Naturalmente, molte cautele andrebbero adottate di fronte a questa complessa fenomenologia, per evitare di assolutizzarla come l'unica via d'accesso al problema estetico – la qual cosa non è vera, nemmeno se ci si limita all'orizzonte europeo-continentale. Tuttavia, è evidente che la scommessa teorica di cui dicevamo rispetto alla filosofia della musica fa riferimento a questo stesso insieme di interrogativi e prefigura l'ipotesi che essa possa diventare una sorta di *experimentum crucis*, con conseguenze anche rilevanti per il modello teorico di riferimento.

2. Seppur attraverso pagine che seguono un'impostazione e finalità molto differenti, è questa l'immagine che emerge complessivamente dal libro di Alessandro Bertinetto, *Il pensiero dei suoni*¹. Le premesse di Bertinetto non sono quelle che abbiamo tratteggiato, tuttavia non è improprio ricondurle a uno sguardo del genere, nella misura in cui il suo intento è soprattutto mostrare il rilievo di un dibattito, talvolta sotterraneo, ma che appare ben più significativo di quanto il suo oggetto non lasci sospettare.

Tale rilievo è anzitutto un fatto di proporzioni: tocca cioè la presenza del problema in settori per certi aspetti inattesi della riflessione contemporanea. Se il lettore meno informato può muovere dal pregiudizio di una certa «secondarietà» dei temi di filosofia della musica, in particolare nella discussione continentale, questo volume capovolge completamente l'impressione e mostra quanto il dibattito risulti invece scottante presso gli autori della tradizione analitica, per molti dei quali oggi esso è probabilmente in cima alle priorità, almeno tra coloro che si occupano di estetica. Ma questo non è ancora tutto. Limitarsi a evidenziare l'impatto quantitativo di queste riflessioni nelle agende della filosofia analitica significherebbe mostrare al più la loro onnipresenza, ma

¹ A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

non ne direbbe nulla sotto il profilo teorico che qui ci interessa. Al contrario, se si legge il libro di Bertinetto in questa prospettiva, l'immagine che se ne ricava è molto più complessa e conferma proprio l'idea dell'*experimentum crucis*, di cui dicevamo.

Ma qui è necessario procedere con ordine, partendo dalla caratteristica più appariscente del testo sotto il profilo espositivo. Si tratta della scelta di evitare un approccio storico, legato alla successione cronologica attraverso cui si articola la discussione filosofica sulla musica. Bertinetto preferisce una ricostruzione di stampo teorico, che risulta trasversale agli indirizzi e agli autori: una ricostruzione che si svolge attorno a tre questioni principali – ovvero la ricerca di una definizione di musica (cap. 1), la discussione sul problema del riferimento e del contenuto musicale (cap. 2), e infine il dibattito sul rapporto tra la musica e le emozioni (cap. 3). Quest'articolazione è funzionale alla scelta filosofica di fondo, ossia quella di proporre una critica radicale delle impostazioni di stampo formalista, che rappresentano il confronto polemico costante del volume.

Qui il discorso di Bertinetto va molto in profondità; ma anche a costo di una semplificazione eccessiva si può ricondurlo a una questione di principio. Il riferimento – molto chiaro fin dal primo capitolo del testo – è alla presupposizione, da parte del formalismo, di un ideale normativo dal quale far discendere una specifica definizione di musica. Si tratta, come è noto, del primato della musica strumentale priva di programmi narrativi, che i formalisti tendono a elevare a modello puro e assoluto dell'esperienza musicale. In questo caso l'obiettivo da contrastare è ovviamente Eduard Hanslick, o meglio tutta la *lignée* che parte da lui e, attraverso molte revisioni, arriva fino a Peter Kivy. Si dà infatti il caso che per Bertinetto – e per una lunga serie di autori anti-formalisti – tale interpretazione sia affetta da un'evidente unilateralità, che la rende inaccettabile. Lo è dal punto di vista logico, perché la distinzione tra musica assoluta e musica a programma non è davvero in grado di tracciare una linea di confine tra il musicale e l'extra-musicale, essendo anch'essa interna alla sfera che pretende di circoscrivere. Ma lo è soprattutto sotto il profilo dell'esperienza, perché si dimostra *de facto* inadeguata ad accogliere nel suo perimetro un numero impressionante di fenomeni ai quali per noi è difficile non attribuire la caratteristica di musica: «Sembra sbagliato sostenere» – riassume infatti Bertinetto – «che una canzone, un'opera o *Le quattro stagioni* di Antonio Vivaldi (1678-1741) non sono musica pura, perché tramite il linguaggio e l'immagine mantengono legami con il mondo e l'esperienza umana» (p. 13).

Questo scacco del formalismo attraversa in qualche modo tutto il libro. Tanto in relazione alla questione del contenuto musicale, quanto rispetto al tema delle emozioni, il problema capitale è sempre quello per cui le teorie formaliste si costringono a un'operazione di esclusione nei confronti di tutte le esperienze che resistono ai loro strumenti concettuali. Ciò è indiscutibilmente vero, nella prospettiva degli anti-formalisti. Ma deve essere ulteriormente approfondito se si vuole cogliere il punto di vista corretto a partire dal quale Bertinetto abbraccia tali posizioni: si tratta dell'enfasi posta sulla dimensione *performativa* dell'esecuzione musicale.

3. La questione emerge in un punto specifico del discorso, che tocca il cuore del formalismo musicale, in particolare nella versione «arricchita» di Kivy. È l'idea che la musica, nella misura in cui è assoluta, non autorizzi alcuna ricerca di significati. Come è noto, infatti, per i formalisti si dovrà affermare che, se l'esperienza musicale veicola contenuti, ciò dipende esclusivamente dalla presenza di un testo che li esprima, e non da un dispositivo intrinseco alla musica stessa. Da qui, per la tradizione che va da Hanslick a Kivy, l'appropriatezza dell'approccio strutturale, di contro alle interpretazioni che ammettono l'esistenza di un significato propriamente musicale (pp. 50-55).

Ora, Bertinetto ricorda che questa valutazione si basa sul rigetto di qualsiasi analogia tra la musica e il linguaggio: secondo il formalismo, «la musica non è un linguaggio; e poiché il significato è soltanto linguistico, la musica strumentale non può possedere significato» (p. 50). Di fronte a questo assunto, *Il pensiero dei suoni* propone, per così dire, una terza via: non si preoccupa di stravolgere la posizione di Kivy circa l'irriducibilità di musica e linguaggio, bensì prova a smentire l'equivalenza assoluta tra la non-linguisticità della musica e la sua incapacità di articolare contenuti. La questione può apparire sottile, ma in realtà è dirimente: si può infatti lasciare irrisolto il problema se la musica sia o non sia riconducibile a una struttura linguistica; pur tuttavia ciò non inibisce, almeno in linea di principio, la possibilità di riconoscerle un riferimento al mondo (p. 61).

La strategia argomentativa di Bertinetto e dei suoi autori di riferimento è chiara: essa si basa sull'analogia con la presenza, nel linguaggio e accanto a esso, di strutture paralinguistiche, cioè di dispositivi non-linguistici (o i cui rapporti con il linguaggio possono essere variamente definiti) che influenzano e modificano i contenuti linguistici. Da questo punto di vista, sulla scia di Andrew Bowie, si potrà riconoscere che la musica e il linguaggio sono due forme di comunicazione accomunabili per diversi aspetti, anche se non per la referenzialità (p. 67). Su tale base si comprende anche la fondatezza di espressioni metaforiche come «frase musicale», «gesto musicale» o addirittura «linguaggio musicale». Una metaforicità che si spiega – e questo è il punto di svolta dell'analisi di Bertinetto – in base a un unico assunto, che non può essere trascurato: ciò che la musica e il linguaggio sembrano condividere a un livello essenziale e insuperabile è la loro carica performativa, la loro capacità di *fare qualcosa* anziché limitarsi a rappresentare la realtà (p. 96). Volendo usare una formula, che non è di Bertinetto, né di Bowie, potremmo dire che la performatività della musica è insomma la sua capacità di fare cose *come* le parole, cioè di operare dentro il mondo in modo analogo ai linguaggi non-constativi.

Quest'acquisizione è decisiva per due ordini di questioni. In primo luogo, essa consente di leggere sotto una luce diversa l'intera discussione con il formalismo. Se infatti, per la prospettiva di Bertinetto, c'è qualcosa che quelle teorie non sono in grado di descrivere, si tratta proprio della concretezza del fare musica. Considerando la musica come l'arte più astratta (e, anzi, come l'ideale al quale tutte le altre arti dovrebbero aspirare), i formalisti si dimostrano incapaci di pensare il modo in cui, nel concreto dell'esperienza, la produzione musicale incrocia altri due aspetti che le sono complementari: il momento dell'esecuzione e quello della fruizione. Capovolgere questa concezione significherebbe allora

affermare, con Christopher Small, che la musica è l'arte più concreta di tutte, quella che dice qualcosa del mondo entrando in una relazione continua con i contesti in cui nasce, si esegue, trova riscontro.

Accanto a ciò, c'è però un secondo insieme di conseguenze, che è strettamente connesso al primo. La concezione non-formalista della musica fa infatti leva su una gamma molto ampia di fenomeni performativi, il cui caso più radicale è probabilmente quello dell'improvvisazione. Nell'improvvisazione si manifesta infatti la costitutiva performatività della musica, nell'atto con cui «i musicisti costruiscono relazioni “conversando” con un materiale musicale ereditato che viene così ricontestualizzato e risemantizzato» (pp. 96-97). Bertinetto parla a tal proposito di un «atteggiamento misto di complicità e presa di distanza, attraverso forme reverenziali di citazione o al contrario mediante il gesto irriverente dell'ironia, della parodia, del sarcasmo» (p. 97). Qui la produzione musicale e il suo incontro con il pubblico sono inscindibilmente una cosa sola, secondo un approccio alla musica che è particolarmente familiare a coloro che frequentano il mondo del jazz. Ma nella prospettiva de *Il pensiero dei suoni* questa sorta di fenomenologia dell'improvvisazione rappresenta soprattutto la parola definitiva sull'insostenibilità del formalismo, a tutti i livelli su cui il discorso di Bertinetto si sviluppa.

4. Per molti aspetti, però, questo non è ancora tutto. Posto che sullo sfondo dell'analisi di Bertinetto si definiscano i contorni di un'estetica dell'improvvisazione, sotto il profilo teorico ciò è vero soprattutto in un senso: il riferimento all'improvvisazione diventa infatti la chiave attraverso la quale le aporie della filosofia della musica possono essere ordinate, e in qualche misura sciolte. Di più: se in questi passaggi si può tratteggiare qualcosa come un'estetica dell'improvvisazione, è perché l'estetica trova in un fenomeno del genere il proprio punto di ripartenza. Le pagine dedicate al recupero della teoria della formatività di Pareyson e alla sua applicazione musicale dicono esattamente questo aspetto della strategia argomentativa di Bertinetto: il fallimento cui il formalismo musicale va incontro, di fronte al momento performativo dell'esecuzione, chiama in causa una diversa nozione di forma che, implicitamente o esplicitamente, si deve leggere attraverso le lenti di quella che per Pareyson è l'attività formativa – ossia un'attività che, mentre fa, inventa il modo stesso di fare².

È difficile dire se questa specifica idea di forma sia la premessa attraverso cui pensare l'improvvisazione o se le cose stiano alla rovescia, se cioè di fronte al fenomeno dell'improvvisazione sia necessario riformulare quell'apparato nozionale in termini radicalmente diversi da ciò a cui il formalismo ci ha abituato. Quel che è certo è il fatto che un investimento così radicale sul versante performativo dell'esperienza musicale porta con sé una serie di ripercussioni che, come dicevamo, finiscono per coinvolgere l'intero modello teorico di riferimento. Ed è ciò che Bertinetto prefigura nelle ultime pagine del volume

² Cfr. per esempio L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Sansoni, 1974, p. 59. Bertinetto affronta più tematicamente la questione – ossia la possibilità di rileggere la formatività di Pareyson nell'ottica di un'estetica dell'improvvisazione – in un altro testo dedicato espressamente alla questione, *Improvvisazione e formatività*, in «Annuario filosofico», 25 (2009), pp. 145-174.

quando insiste sull'alternativa tra la libertà dell'esecuzione e il vincolo imposto dalla nozione di «opera», anche al di là dei confini del *fare musica*. Un'estetica modellata sulla griglia concettuale dell'opera d'arte, intesa in termini oggettuali, non appare infatti in grado di portare alle estreme conseguenze l'esperienza della «libertà vincolata» che sottostà al mondo della pratica artistica (quanto meno, di quella contemporanea). Un mondo in cui – per usare categorie che non sono di Bertinetto, ma che non sono incompatibili con il suo modello – la produzione di forme innovative opera come una sorta di «errore categoriale calcolato»³. Ciò che un'estetica dell'improvvisazione insegna è insomma l'idea che l'innovazione sia una funzione complessa e ambigua: un dispositivo in grado di violare le convenzioni prestabilite, ma in cui la violazione si tiene dentro una linea oltre la quale l'improvvisazione si tradurrebbe in una *performance* semplicemente incomprensibile agli occhi (o alle orecchie) del suo pubblico.

Alberto Martinengo, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, Via Sant'Ottavio 20, 10124 Torino, alberto.martinengo@unito.it.