

Università degli Studi di Trento
Dipartimento
Lettere e Filosofia



Corso di Laurea Magistrale in
Filosofia e linguaggi della modernità

Tesi di laurea

La filosofia della musica di Vittorio Mathieu

Relatore
Prof. Francesco Ghia

Laureando
Federico Goldin

Correlatore
Prof. Mauro Nobile

Anno Accademico 2020-2021

INDICE

INTRODUZIONE	p. 3
1. FILOSOFIA E MUSICA	p. 7
1. <i>L'analogia tra musica e filosofia</i>	p. 7
2. <i>La musica, il nulla, il silenzio, la luce</i>	p. 18
2. LO STATUTO ONTOLOGICO DELL'OPERA D'ARTE MUSICALE	p. 24
1. <i>L'opera musicale classica come organismo</i>	p. 24
2. <i>Musica e tempo</i>	p. 32
3. L'INTERPRETAZIONE MUSICALE	p. 41
1. <i>Necessità dell'interpretazione musicale</i>	p. 41
2. <i>Unità dell'interpretazione musicale</i>	p. 44
3. <i>La buona interpretazione</i>	p. 47
4. LA MUSICA E IL DEMONIACO	p. 50
1. <i>Da Orfeo a Don Giovanni</i>	p. 50
2. <i>Il romanticismo e il demoniaco</i>	p. 55
3. <i>Il "Doctor Faustus" di Mann e la musica del Novecento</i>	p. 58
4. <i>La musica e la "grazia"</i>	p. 63
CONCLUSIONE	p. 69
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA	p. 71
BIBLIOGRAFIA SECONDARIA	p. 71
ALTRE OPERE CITATE	p. 72

INTRODUZIONE

Vittorio Mathieu (1923-2020), allievo di Augusto Guzzo all'Università di Torino, si laurea in filosofia teoretica nel 1946, con una tesi dal titolo *Della distinzione kantiana fra fenomeno e cosa in sé*. Libero docente nella stessa materia nel 1956, dal 1958 è stato incaricato e dal 1961 ordinario di Filosofia teoretica all'Università di Trieste. Primo vincitore del concorso di Storia della Filosofia del 1960, dal 1967 è stato ordinario di Filosofia, poi di Filosofia morale, nell'Università di Torino. È stato inoltre Socio Nazionale dell'Accademia dei Lincei; vice-presidente del Comitato Premi della Fondazione Internazionale Balzan; membro del Consiglio Nazionale per la Bioetica presso la Presidenza del Consiglio del Governo italiano; Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Ideazione. Dal 1972 al 1980 è stato membro del comitato per le Scienze Storiche, Filosofiche e Filologiche del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR); dal 1976 al 1980 è stato membro, poi vicepresidente, del Consiglio esecutivo dell'UNESCO; dal 1994 al 1997 è stato il rappresentante italiano nella Commissione consultiva del Consiglio Europeo contro il razzismo e la xenofobia.

Vittorio Mathieu è stato uno dei più importanti storici della filosofia italiani della seconda metà del Novecento; i suoi studi su Bergson, Leibniz, Kant e altri grandi filosofi, così come le sue traduzioni delle loro opere, costituiscono ormai dei classici della storiografia filosofica.

Mathieu, però, ha scritto anche numerosi saggi su tematiche di etica, filosofia politica, filosofia del diritto, epistemologia, filosofia dell'arte¹. In particolare, nel campo della filosofia dell'arte, Mathieu ha dimostrato di nutrire un interesse particolare per la filosofia della musica, dedicandole due libri (*La voce, la musica, il demoniaco* e *Il nulla, la musica, la luce*) e alcuni altri scritti.

Lo scopo che si prefigge questo lavoro è quello di esaminare la filosofia della musica di Vittorio Mathieu. Nel primo capitolo si prenderà in esame il modo in cui Mathieu concepisce il rapporto tra musica e filosofia e il problema del “senso” della musica. Il secondo capitolo affronterà la questione dello statuto ontologico dell'opera d'arte musicale, mentre il terzo capitolo quella dell'interpretazione musicale. Il quarto capitolo, infine, tratterà del tema del “demoniaco” nella musica.

Per introdurre l'esame della filosofia della musica di Vittorio Mathieu, può risultare utile fare riferimento, sia pure per sommi capi, all'estetica hegeliana, e in particolare

¹ Una bibliografia completa (ma aggiornata solo al 1995), a cura di Marta Vascotto, degli scritti di Vittorio Mathieu si trova in *Trascendenza, trascendentale, esperienza. Studi in onore di Vittorio Mathieu*, a cura di G. Derossi, M. M. Olivetti, A. Poma, G. Riconda, CEDAM, Padova 1995, pp. 559 sgg. Una bibliografia recente è disponibile al seguente link: <http://www.parodoxaforum.com/il-filosofo-vittorio-mathieu/>.

alla cosiddetta teoria della “morte dell’arte”. In realtà, come è noto, Hegel non ha mai sostenuto la “morte dell’arte”, nel senso di un banale venir meno delle espressioni artistiche nell’età contemporanea; piuttosto, il filosofo tedesco ha sostenuto che l’arte è divenuta nel suo tempo qualcosa che appartiene ormai al passato, nel senso che essa non rappresenta il modo più adeguato in cui lo Spirito si manifesta, essendo tale modalità più adeguata non l’intuizione artistica, bensì il sapere filosofico di cui lo stesso sistema hegeliano sarebbe espressione compiuta. In altri termini, secondo Hegel l’arte in passato ha rivestito un ruolo essenziale e necessario, ma ora essa è per così dire “trapassata” (nel senso dell’*Aufhebung*) nel sapere filosofico inteso come “scienza” (*Wissenschaft*), “sapere effettivo” (*wirkliches Wissen*)²; arte e filosofia infatti, come del resto anche la religione, esprimono secondo Hegel lo stesso contenuto di verità³, ovvero lo Spirito assoluto, ma secondo modalità differenti: tra di esse, quella del “concetto” (*Begriff*), attraverso cui si esprime la filosofia per come Hegel la concepisce, sarebbe quella appunto più adeguata, destinata ad inverare nel modo più compiuto il sapere. Scrive Hegel:

«Se noi ora diamo da un lato all'arte questo alto posto, è però d'altro canto da ricordare parimenti che l'arte non è, sia rispetto al contenuto che alla forma, il modo supremo ed assoluto di portare a conoscenza dello spirito i suoi veri interessi [...] Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a ciò, è certo che ora l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa trovato epoche e popoli precedenti [...] Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato»⁴.

Il “trapassare” dell’arte nel sapere filosofico è testimoniato, secondo Hegel, dalle stesse espressioni artistiche del suo tempo; in particolare, l’“ironia” dell’arte romantica, con il suo carattere marcatamente soggettivistico, testimonierebbe di un divenire problematica dell’arte a sé stessa, e di un diventare quindi l’arte oggetto di riflessione, in primo luogo da parte degli artisti stessi⁵.

In effetti, la storia dell’arte degli ultimi due secoli sembra dare ragione a Hegel su questo punto: molti artisti dell’età contemporanea, e specialmente nel Novecento, hanno infatti affiancato alla loro produzione artistica una importante riflessione teorica su di essa, riflessione che spesso si è tradotta in scritti di fondamentale importanza per comprendere la poetica del loro autore e il significato delle sue stesse opere d’arte. Ciò

² Riguardo alla filosofia intesa come “scienza”, “sapere effettivo”, il testo di riferimento è, chiaramente, in particolare la Prefazione della *Fenomenologia dello Spirito*.

³ Scrive Hegel: «Infatti nell’arte abbiamo a che fare non con un congegno semplicemente piacevole o utile, bensì [...] con la presenza e la conciliazione dell’assoluto nel sensibile e nell’apparente, con uno svolgimento della verità». Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Feltrinelli, Milano 1978, p. 1637.

⁴ *Ivi*, pp. 16-18.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 17; sul significato del soggettivismo romantico cfr. *ivi*, pp. 796-798.

sembra valere anche per la musica⁶: da Beethoven e Schumann, attivo anche come critico musicale, passando per Schönberg e Stravinskij fino a Boulez e Cage (per fare solo qualche nome), sono molti i musicisti importanti che hanno lasciato scritti in cui riflettono sul senso del loro stesso fare artistico; un fare artistico che appare ora assai più problematico di quanto non lo fosse in passato, quando l'artista operava all'interno di una tradizione che, per quanto potesse venire rinnovata e declinata secondo istanze originali, perlopiù non veniva radicalmente messa in discussione, e la figura dell'artista era per certi versi assimilabile a quella di un artigiano.

Se quindi la “fenomenologia” hegeliana dell'arte contemporanea a partire dal romanticismo sembra assai valida e per certi versi quasi “profetica”, il passaggio ulteriore consiste nel chiedersi come si debba interpretare il “fenomeno” in questione, ovvero la crescente problematicità del fare artistico nella contemporaneità. Si è già accennato all'interpretazione hegeliana: per Hegel tale problematicità indica che la verità espressa nell'arte è destinata per così dire a “trapassare” nel sapere concettuale.

Tuttavia, come è noto, molti filosofi dopo Hegel si sono mossi in un orizzonte di pensiero diverso, se non proprio opposto, rispetto a quello del sistema hegeliano, secondo modalità tra loro diverse e più o meno polemiche nei confronti dell'idealismo del filosofo tedesco. Non stupisce quindi che, mutando la concezione di che cosa sia la filosofia stessa e la sua portata veritativa, anche in merito al problema del rapporto tra arte e filosofia vi siano state proposte teoriche che, pur riconoscendo l'importanza decisiva dell'*Estetica* hegeliana, se ne discostano nel ritenere che l'arte manifesti un contenuto veritativo non riducibile al *Begriff* hegeliano, e che quindi l'arte conservi ancora un carattere di “essenzialità” e “necessità” su cui la filosofia deve tornare a interrogarsi. Emblematica a tal proposito è la riflessione di Heidegger, alla quale Mathieu fa a più riprese riferimento, e secondo la quale l'essenza dell'arte consiste nel «porsi in opera della verità dell'ente»⁷; tale valorizzazione del fare artistico si traduce poi, come è noto, in un confronto assiduo di Heidegger con poeti come Rilke, Trakl e soprattutto Hölderlin: la forma d'arte privilegiata in Heidegger è infatti la poesia (*Dichtung*), laddove invece, come avremo modo di vedere, in Mathieu è appunto la musica.

Le domande che guideranno la trattazione, specialmente nel primo capitolo, saranno quindi le seguenti: quale rapporto Mathieu instaura tra arte e filosofia, e più in

⁶ Lo rileva anche Enrico Fubini che scrive, in particolare in riferimento alle avanguardie musicali della seconda metà del Novecento: «molti musicisti dell'avanguardia sono anche un po' filosofi, e amano riflettere sulla loro produzione; anzi spesso sembra che la loro opera di musicista sorga su di un terreno di polemica estetica come dimostrazione di certi assunti teorici»; cfr. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001⁴, p. 341.

⁷ Cfr. Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, trad. it di Pietro Chiodi, “La Nuova Italia” Editrice, Firenze 1968, pp. 3-69, qui p. 21. A p. 63 Heidegger afferma che l'*Estetica* hegeliana costituisce la «meditazione più vasta – perché pensata in base alla metafisica – che l'Occidente possenga intorno all'essenza dell'arte».

particolare tra musica e filosofia? Perché la musica riveste nella prospettiva di Mathieu un ruolo privilegiato rispetto alle altre arti?

Anzitutto, occorre però fare due considerazioni in via preliminare. La prima di esse riguarda il carattere storicamente e geograficamente determinato della filosofia della musica di Mathieu; in altri termini, Mathieu non è molto interessato ad attribuire al termine “musica” un significato universalistico e quindi piuttosto vago, bensì un significato circoscritto a un contesto ben determinato, che corrisponde alla musica cosiddetta “colta” prodotta in Occidente soprattutto a partire dall’età moderna e in particolare dall’inizio del Seicento. Mathieu sembra quindi condividere l’affermazione di Alberto Caracciolo, secondo cui «una riflessione sull’arte resta, d’altra parte, fatalmente morta quando non sia *storicamente consapevole*»⁸.

La seconda considerazione riguarda l’espressione stessa “filosofia della musica”: nella prospettiva di Mathieu, infatti, il genitivo che compare in questa espressione funge non solo e non tanto da genitivo “oggettivo”, quanto piuttosto da genitivo “soggettivo”. In altri termini, nella prospettiva filosofica di Mathieu la musica, e più in generale l’arte, non ricopre un ruolo di interesse soltanto perché costituisce un oggetto particolare della riflessione filosofica, ma piuttosto perché è essa stessa una “messa in opera della verità”, come sosteneva Heidegger. In questo senso, come avremo modo di argomentare nel primo capitolo, Mathieu istituisce una analogia profonda tra filosofia e arte, e più in particolare tra filosofia e musica⁹.

⁸ Cfr. Alberto Caracciolo, “*Storicità*” e “*politicità*” dell’arte e della musica in particolare, in *Pensiero contemporaneo e nichilismo*, Guida editori, Napoli 1976, pp. 203-226, qui p. 203.

⁹ Su questo punto cfr. anche Alberto Caracciolo, op. cit., in particolare pp. 214-216, dove l’autore parla di un vero e proprio “pensiero musicale” (“*musikalisches Denken*”) da cui «sono venute pure alcune delle suggestioni più decisive per l’interpretazione del pensare filosofico».

CAPITOLO I

FILOSOFIA E MUSICA

1. *L'analogia tra musica e filosofia*

Il breve saggio di Mathieu intitolato “*La filosofia come musica*” inizia con due significativi riferimenti, l’uno a Platone, l’altro a Beethoven:

«Tutti ricordano il passo del *Fedone* (60 e - 61 a) in cui Socrate racconta di aver spesso ricevuto in sogno l'ingiunzione di coltivare la musica (*mousikèn poièi kai ergàzou*), ma di averlo interpretato come un'esortazione a fare ciò che già stava facendo: coltivare la filosofia: «poiché la filosofia è la musica più grande». Altrettanto noto è il detto di Beethoven, esser la musica la più sublime filosofia. Eppure anche al tempo di Platone nessuno metteva in dubbio che si trattasse di attività diverse: tanto che Socrate, per scrupolo, da ultimo si cimenta anche con la musica in senso stretto. Per parte sua Beethoven, nel 1789, si iscrisse a Bonn a un corso universitario di filosofia. Si tratterà, dunque, di un accostamento retorico?»¹⁰.

In realtà, rileva Mathieu, il significato che il termine “musica” assume in Platone è molto diverso rispetto a quello che assumerà, molti secoli dopo, in Beethoven. Il significato che in Platone riveste il termine *mousikè* designa infatti le Muse nel loro complesso; d'altronde, nell'antica Grecia la musica in senso stretto era perlopiù concepita ed eseguita secondo uno stretto legame con altre forme d'arte quali la poesia, la danza, il teatro. Solo in età alessandrina si assisterà a uno specializzarsi delle Muse nelle varie arti, e allora ad esempio Euterpe sarà collegata con la musica auletica:

«Platone allude, senza dubbio, a un rapporto particolarmente stretto della filosofia con l'*insieme delle Muse*, che la parola «musica» ricorda. Il vero dono delle muse è la *verità*, mentre le arti spesso inducono a credere che sia la finzione. [...] In un tempo in cui le Muse non si erano ancora del tutto specializzate è probabile, dunque, che l'affermazione di Platone significasse: la filosofia, obbedendo alle Muse nel loro complesso, evita quel tralignare in cui cadono le arti, quando son praticate separatamente»¹¹.

¹⁰ Vittorio Mathieu, *La filosofia come musica*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, ottobre-dicembre 1991, Vol. 83, No. 4, p. 551.

¹¹ *Ivi*, pp. 551-552. Sullo sfondo delle affermazioni di Mathieu vi è il riferimento, implicito, alla nota “condanna” platonica dell'arte, espressa in particolare nella *Repubblica*. In *Il nulla, la musica, la luce* Mathieu rileva l'ambiguità della presa di posizione platonica nei confronti della musica e dell'arte in generale: «per un verso, la musica è sviante, è corruttrice [...] e, per l'altro verso, invece, è un simbolo della verità. In qualche modo, un contatto con il mondo delle idee, con il mondo

Nel detto di Beethoven, invece, il termine “musica” è da intendere appunto già nel senso di musica “assoluta”, ovvero eminentemente nel senso di musica strumentale “pura”, capace di cogliere il senso profondo delle cose assai meglio di quanto non possa fare il linguaggio verbale:

«A monte di Beethoven si trova, da un lato, l'affermarsi di una musica assoluta nell'età moderna, dall'altro l'insieme dei tentativi settecenteschi di assegnare alla musica un *oggetto*. La scultura presenta i corpi, la poesia descrive le azioni. E la musica? I più si risolsero a dire che la musica rende i *sentimenti*. Ma la riflessione estetica del periodo romantico fece giustizia di tali tentativi e respinse il principio dell'arte come «imitazione», che in Aristotele aveva avuto ben altro significato. A questo punto il *non avere un oggetto da imitare* diviene per la musica un vantaggio, che le permette di far emergere direttamente il senso del mondo (come afferma anche Schopenhauer). E la musica soppianta la pittura, e poi la poesia, come arte romantica per eccellenza»¹².

Mathieu si chiede, a questo punto, se possa valere anche l'affermazione inversa rispetto a quella di Beethoven, ovvero se a sua volta la filosofia possa essere considerata come una musica nel senso di musica “assoluta”, ovvero priva di un oggetto da imitare. Se così fosse, cioè se anche la filosofia non dovesse riprodurre in modo imitativo un qualcosa di dato, allora, «heideggerianamente, musica e filosofia sarebbero portatrici della *alétheia*, e la musica prenderebbe il posto che in Heidegger ha la poesia, nel guardare alla verità: come la filosofia, ma da un monte contrapposto»¹³.

Se ci si domandasse quale fosse l'oggetto proprio della filosofia in effetti, rileva Mathieu, non sarebbe facile rispondere. Si potrebbe rispondere, seguendo Aristotele, che l'oggetto della filosofia è l'“essere in quanto essere”, il quale tuttavia non può evidentemente essere “imitato”; si pone allora un problema, perché «la filosofia deve pur parlare di qualcosa, con un discorso «apofantico», di cui, cioè, si possa decidere se sia vero o falso. Se la filosofia non fa questo, che cosa le rimarrà da fare?»¹⁴.

Continua Mathieu:

«già in Platone si presenta il problema d'oggi: come trovare un oggetto della filosofia? E, posto che lo si ritrovi, come riferirsi ad esso? Dopo le idee platoniche incontriamo molti oggetti a cui i filosofi si riferiscono senza poterli indicare nell'esperienza: le «forme sostanziali» degli scolastici, gli «archei» dei filosofi di Cambridge, le monadi di Leibniz, gli stessi «oggetti eterni» di Whitehead. Che scopo avrà parlare di queste cose? Non certo di descriverle o di adoperarle: la filosofia non mette alla prova i propri discorsi con *esperimenti*, capaci di adoperare i suoi oggetti»¹⁵.

dell'esperienza, quindi, in linguaggio platonico, con l'ontologia e non con l'ontica»; cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, Spirali, Milano 1996, p. 41.

¹² Vittorio Mathieu, *La filosofia come musica*, cit., p. 552.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 553.

¹⁵ *Ibidem*.

Mathieu si propone quindi di esaminare se la filosofia costruisca i suoi discorsi in modo analogo a come la musica costruisce i suoni. Seguendo Platone, il filosofo italiano stabilisce la differenza tra il discorso dialettico-filosofico e il discorso comune e scientifico; il primo infatti, a differenza del secondo, ci permette di trascendere il “dato”, sia esso un dato sensibile o un dato ideale, come nel caso del discorso ipotetico-deduttivo proprio della matematica:

«Il platonismo permette così di far posto alla filosofia anche dopo che sulle cose, di cui parla, si sia stabilita una scienza; perché questa toglie la meraviglia, la filosofia la conserva, e ci induce a meravigliarci anche di ciò che la scienza ha trovato. In altri termini, la scienza non si serve delle ipotesi come di una scala, ma solo come di un punto di partenza per muovere, ipoteticamente, sullo stesso piano. In filosofia, per contro, l'ipotesi è una scala di cui non ci si può liberare, perché è necessaria a rendere attuale il passaggio di livello. Poi, a ben vedere, ci si accorge che tutte le attività ispirate dalle Muse fanno lo stesso: ci fan passare dal piano delle cose che descrivono a un piano diverso. Lo fa il poeta, il romanziere, e anche il pittore che rappresenta oggetti, non col solo risultato di riprodurli. La filosofia, però, oltre a far ciò, lo giustifica, spiegando perché sia inevitabile farlo. Per questo, secondo Platone, il filosofo è «musicò»: l'interprete più autorevole di tutte le attività a cui presiedono le Muse»¹⁶.

L’“altro piano” a cui la filosofia, platonicamente intesa, ci permette di passare è il piano dell’“essere in quanto essere”, e non più dell’“essere” considerato solo sotto un aspetto particolare; il piano delle “idee” conduce quindi, secondo la *Repubblica*, all’idea del Bene, che è al di là di ogni determinazione di essenza (*epekeina tes ousias*).

Mathieu può così istituire una forte analogia tra musica e filosofia, fondata sul loro carattere non imitativo:

«Se la filosofia parla, ma non per «accertare come stanno le cose», perché questo è il compito della scienza, il suo carattere «musicale» diverrà molto più evidente. La filosofia prima non soccomberà più sotto l'accusa di essere «insensata», pretendendo di parlare dell'essere come di una «cosa»: la filosofia prima non parla affatto dell'essere come se fosse una cosa, ma parla delle cose *rinviando* all'essere. Analogamente alla musica, che non si serve affatto dei suoni per «imitare» qualcosa: si serve dei suoni per rinviare all'essere. Infatti la musica «pura», strumentale, si rivela sensata quando lascia cadere i tentativi di giustificarla dicendo che «riproduce i sentimenti», o, peggio, il canto degli uccelli (anche quando questo compaia, come nella Sesta di Beethoven o nelle composizioni di Messiaen). Mostrando di avere un senso senza riferirsi a nulla di particolare, la musica ci dice che il suo unico senso possibile è l'essere in quanto essere, e non l'essere sotto un aspetto particolare. È ciò che Aristotele dice, appunto, della filosofia prima. Per parte sua la filosofia, anche se non può fare a meno di parlar di «qualcosa», rinuncia a giustificarsi come quella particolare «imitazione della natura» che consiste nel «dire come stanno le cose». Lascia questo compito alla scienza, o anche all'esperienza comune. E riconosce che anche prima, quando la scienza della natura non c'era, e il compito di «dire come stanno le cose» sembrava che dovesse accollarselo la filosofia, questa, in realtà, *rinviava al di là*: delle ipotesi su «come stiano le cose» si faceva (platonicamente) *scalino*. Oggi la filosofia ha modo di informarsi *dalla scienza* su come stiano le cose: e questo è un vantaggio. Non potendo fare a meno di parlare di qualcosa, la

¹⁶ *Ivi*, p. 554.

filosofia lo fa in modo che questo riferirsi alle cose sia solo un transito verso la meta (come, per la musica, i suoni)»¹⁷.

Quest'ultima citazione ci permette di considerare ora più nel dettaglio il problema del carattere essenzialmente non imitativo della musica. Infatti, secondo Mathieu, la necessità, per il filosofo, di parlare di qualcosa è analoga alla necessità, per il musicista, di produrre o comporre suoni. È evidente infatti che il musicista non produce suoni “solo per produrli”: la cosa importante nella musica, sostiene Mathieu, non è il risuonare “fisico” del suono, bensì che il suono sia dotato di un “senso”. La domanda che bisogna quindi porsi è: che cosa “significa” un suono musicale? Ecco la risposta fornita da Mathieu:

«l'«altro», che la musica ci presenta, non è un «altro» rappresentabile: è l'«assolutamente altro». E anche quell'«essere in quanto essere», di cui parla la filosofia, è assolutamente altro da tutto ciò che è rappresentabile. Ma, appunto perché le cose di cui parla la filosofia non si possono riferire ad altre cose il discorso filosofico non può che riferirsi, in certo modo, a se stesso. E questo è il punto di analogia fondamentale con il discorso musicale, che non si riferisce ad altri oggetti d'esperienza, ma solo a se stesso. La musica non ha nessun significato esterno, significa solo «se stessa». Ma, evidentemente, il significar se stessi non è un'identità astratta come $A = A$. La musica significa se stessa in un'unità non più relazionale, come quella che legava in rapporti esterni una nota con l'altra. L'unità non relazionale di una musica è il suo senso, ogni musica riuscita lo possiede. Esso si manifesta solo attraverso i suoni, ma non è più suono. È «la stessa cosa», ma a un livello ontologico diverso, in un diverso «modo d'essere». E lo si vede dal confronto tra una musica bella e una musica brutta, che «non dice niente», cioè non ha senso»¹⁸.

L'affermazione di Mathieu secondo cui «la musica non ha nessun significato esterno, significa solo se stessa», potrebbe indurre a definire il pensiero dell'autore riguardo alla musica come una versione del “formalismo”, ovvero di quella corrente di pensiero che, inaugurata dal saggio del 1854 intitolato *Il bello musicale* di Eduard Hanslick, ha conosciuto una notevole fortuna anche nel Novecento: il “formalismo” è infatti stato sostenuto, secondo prospettive diverse, da autori come Igor Stravinskij, Gisèle Brelet, Boris de Schloezer, Susanne Langer e altri¹⁹.

Tuttavia, l'espressione “formalismo” risulta a ben vedere piuttosto generica, e se applicata al discorso di Mathieu rischia di far perdere di vista quelle che sono le istanze più caratteristiche e interessanti della posizione del filosofo italiano.

La seconda parte, seguente alla “professione di formalismo”, dell'ultima citazione riportata, ci permette così di precisare la posizione di Mathieu; vi è infatti implicita, nel discorso dell'autore, una distinzione che negli studi sul problema del significato in

¹⁷ *Ivi*, p. 555.

¹⁸ *Ivi*, p. 557.

¹⁹ Sul “formalismo” nell'estetica musicale del Novecento cfr. Enrico Fubini, op. cit., pp. 218-250; su Hanslick, cfr. *ivi*, pp. 194-204.

musica è stata proposta da vari studiosi, ovvero la distinzione tra “senso” e “significato”²⁰.

In *Il nulla, la musica, la luce*, Mathieu mette in evidenza l’ambiguità della parola “senso”²¹; essa infatti da una parte può voler dire “guardare verso”, avere l’intenzione, guardare in una certa direzione, ma dall’altra parte può anche voler dire “sentire”. Nel primo caso la parola “senso” è utilizzata come sinonimo di “significato”, cioè per indicare il riferimento oggettuale di una intenzionalità soggettiva. Nel secondo caso, invece, il termine “senso” indica quel “sentire rivelativo” che secondo Mathieu è caratteristico della musica, e che non rimanda ad un “oggetto” particolare²², bensì, come avremo modo di esaminare più avanti, all’“Essere” ovvero al “nulla” .

Come si è detto, la distinzione tra “senso” e “significato” è stata proposta anche da altri studiosi del problema del significato in musica. In particolare, Michel Imberty, in *Suoni, Emozioni, Significati*, scrive:

«Il grande sociologo H. Lefèbvre, in un testo importante del 1966, propone una distinzione diversa da quella esposta nel capitolo precedente ma che può rivelarsi qui molto feconda: per lui, in modo generale, *senso* e *significato* non dovrebbero confondersi. L’opera ha un senso ma non ha un significato, cioè non permette di definire delle relazioni tra significante e significato paragonabili a quelle del linguaggio. Si è visto che, malgrado il peso della convenzione, il segno musicale è motivato: in questo senso la musica non è un linguaggio di significati; tuttavia essa rivela all’ascoltatore qualcosa che non è riducibile all’aspetto fenomenico della forma e che è elaborato dall’ascoltatore al momento dell’ascolto. Questo è il *senso* che, quando è esplicitato dalle parole, si perde nei significati verbali i quali essendo troppo precisi e troppo letterali lo tradiscono. [...] Ma, come osserva Jankélévitch, la musica significa solo “a cose fatte”, cioè dopo il tentativo di esplicitazione e concettualizzazione. Prima di tale tentativo essa non *significa*, ma piuttosto *suggerisce*, cioè crea delle forze immaginative che provocano e orientano le associazioni verbali»²³.

Il riferimento di Imberty al pensiero sulla musica di Vladimir Jankélévitch è significativo e merita di essere approfondito, perché la posizione del filosofo francese di origini russe ci sembra assai prossima a quella di Mathieu²⁴.

²⁰ La distinzione tra “senso” e “significato” a proposito della musica è resa esplicita da Mathieu in *Il nulla, la musica, la luce*; cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., ad esempio p. 65, p. 146.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 14-15.

²² In *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 70, Mathieu fa riferimento, a tal proposito, al frammento di Eraclito in cui si afferma che l’Oracolo di Delfi “non dice, non nasconde, ma fa segno (*semainei*)”: «qui, il verbo *semainein*, significare, sta, non per significare una cosa, ma per fare un *discorso significativo*. [...] *Semainei* (originariamente: crea un significato) non si riferisce a un referente».

²³ Michel Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, CLUEB, Bologna 1986, pp. 55-56. Sul problema del significato in musica, e del rapporto tra musica e linguaggio, si vedano anche le puntuali considerazioni svolte da Jean-Jacques Nattiez in *Musica e significato*, in *Enciclopedia della Musica, Il sapere musicale II*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2002, pp. 206-238.

²⁴ Comune a Mathieu e a Jankélévitch è anche, più in generale, l’assunzione di Plotino e di Bergson quali punti di riferimento filosofici privilegiati. Mathieu, nei suoi scritti sulla musica, fa un solo riferimento a Jankélévitch, a p. 27 di *Il nulla, la musica, la luce* (cfr. *infra*, p. 19).

Nel secondo capitolo del suo libro *La musica e l'ineffabile*, Jankélévitch si propone di criticare la convinzione che la musica sia un linguaggio e che quindi, al pari del linguaggio verbale, essa rinvii a una o più “cose”:

«In effetti il pregiudizio metafisico riposa sull'idea che la musica sia un linguaggio, una sorta di lingua cifrata il cui alfabeto sarebbe costituito dalle note della scala musicale. Il linguaggio è il mezzo d'espressione umano per eccellenza, il più malleabile e il più duttile, ma non è il solo: l'uomo è sì un animale che parla, ma è anche un animale che canta»²⁵.

Il filosofo francese sottolinea come tale idea della musica come linguaggio abbia condizionato la stessa tradizione musicale, la quale ha spesso adottato metafore linguistiche che, per Jankélévitch, rischiano di condurre fuori strada in sede di elaborazione teorica; a tal riguardo, come ha giustamente evidenziato Giovanni Piana,

«occorre prestare attenzione a non confondere i piani di discorso, altrimenti le obiezioni a Jankélévitch sarebbero realmente troppo facili. Non si tratta di contestare il dato di fatto storico dell'enorme varietà di interrelazioni tra la parola e la musica, e nemmeno l'importanza, ad esempio, che i riferimenti alla retorica hanno avuto nelle pratiche compositive. Si tratta invece di cogliere le conseguenze che tutto ciò può avere nella sua proiezione sul piano della musicalità in genere, diciamo pure: sul modo di concepire l'essenza della musica. Infatti le immagini di provenienza linguistica hanno avuto tanto peso da far ritenere che esse portino sull'essenza del musicale – ed è questo il punto che viene contestato da Jankélévitch»²⁶.

In particolare, l'equiparazione tra musica e linguaggio porta spesso a ritenere che lo sviluppo musicale sia paragonabile a un “discorso”, e in quanto tale possieda le proprie “idee” costituite dai temi musicali; “idee” da svolgere, sviluppare secondo un ordine preciso, chiaro e consequenziale che l'ascoltatore deve riconoscere.

Ora, tale idea di “sviluppo” musicale è, secondo Jankélévitch, un puro “miraggio”, basato su mere metafore. Ad esempio, sostiene il filosofo francese, è arbitrario parlare di “dialogo” in rapporto a una composizione in cui si alternino due voci. Infatti è sufficiente fare riferimento alla polifonia, ovvero alla possibilità della presenza simultanea di più voci, per togliere legittimità a ogni concezione “dialogica” della musica, dal momento che il dialogo verbale presuppone invece necessariamente che le

²⁵ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, trad. it. di Enrica Lisciani Petrini, Bompiani, Milano 1998, p. 15. Riguardo alla relazione tra il linguaggio verbale e la musica, Mathieu condivide la posizione di Schopenhauer: «Schopenhauer colse perfettamente il punto: la musica parla all'inverso del linguaggio, dicendo non cose più vaghe e generiche, bensì più *specifiche e individuali*. Nel parlare verbale, infatti, allo specifico si arriva attraverso l'indicazione di referenti generici, nomi e verbi comuni, mentre nella musica si suggerisce, semmai, il generico attraverso una espressione *troppo individuale per esser detta*»; cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 201.

²⁶ Giovanni Piana, *Il tema dell'ineffabilità nella filosofia della musica di Jankélévitch*, materiali di lavoro per un corso sul tema “Linguaggio ed esperienza nella filosofia della musica” tenuto nel 1987 (Università di Milano, Insegnamento di Filosofia teoretica I), pp. 11-12; testo disponibile al seguente link: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/102-il-tema-dellineffabilita-nella-filosofia-della-musica-di-jankelevitch>.

voci si alternino, al fine di evitarne la sovrapposizione che impedirebbe la comunicabilità del “senso” del “discorso”; la musica, all’opposto, non ha un “significato” ad essa estrinseco.

Questo è anche il motivo per cui, più in generale, la musica

«è agli antipodi di qualsiasi sistema coerente. Il filosofo che riflette sul mondo aspira quantomeno alla coerenza cercando di risolvere le contraddizioni, di ridurre gli irriducibili e di comporre il male connesso alla dualità e alla pluralità. La musica invece ignora queste preoccupazioni, in quanto non ha idee da raccordare logicamente le une alle altre. L’Armonia stessa è più una simbiosi irrazionale di eterogenei che una sintesi razionale di opposti»²⁷.

Tale feconda “incoerenza” propria della musica è inoltre ciò che per Jankélévitch spiega la possibilità di amare contemporaneamente le musiche di compositori tra loro anche molto diversi: la musica infatti «non è tenuta alla coerenza ideologica»²⁸.

Un ulteriore elemento che Jankélévitch mette in risalto nella sua critica alla concezione discorsiva della musica è l’insensibilità dell’arte dei suoni nei confronti delle ripetizioni: mentre infatti in un discorso esse appaiono inutili e anzi addirittura fastidiose, in musica al contrario le ripetizioni possono acquisire un significativo valore artistico²⁹; ad esempio, la ripetizione continua di una “frase” musicale può svolgere un’azione di incantamento nei confronti dell’ascoltatore, mentre una ripetizione che avvenga dopo un intervallo temporale relativamente lungo può far sì che la “frase” musicale riesposta acquisti un nuovo valore alla luce di ciò che la ha preceduta³⁰.

Se l’idea che la musica possa esprimere idee si è rivelata un miraggio, si potrebbe comunque pensare che essa possa esprimere altro, e in particolare sentimenti e passioni, o anche che possa “descrivere paesaggi” o “raccontare eventi”: ma secondo Jankélévitch le cose non stanno così³¹.

²⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l’ineffabile*, cit., p. 17.

²⁸ *Ivi*, p. 19.

²⁹ Già Schopenhauer aveva notato come le ripetizioni e i “da capo” «nelle opere espresse dalla parola risulterebbero insopportabili, mentre in quelle musicali, al contrario, sono opportuni e gradevoli poiché, per afferrarle pienamente, le dobbiamo ascoltare due volte»; cfr. Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di Giorgio Brianese, Einaudi, Torino 2013, p. 343.

³⁰ Lo rileva anche Mathieu, in particolare in riferimento alla musica di Johann Sebastian Bach; cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 81.

³¹ Anche Mathieu sostiene che la descrizione di paesaggi e la narrazione di eventi in musica abbiano un carattere meramente “accidentale”: «Quando è riuscita, anche la musica del poema sinfonico, come la poesia dei poemi riusciti dei grandi poeti, parla, sì, di qualcosa, ma non è rivelativa per questo. È rivelativa perché questi pretesti, o argomenti, o soggetti, questi “temi” servono a fare emergere il nulla di queste cose, che indirizza la nostra attenzione verso quell’essere che non può essere un oggetto»; cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 17. E ancora: «quando è musica riuscita, questo riferimento alle cose non è inutile ma è, semplicemente, l’argomento, lo strumento, il pretesto per fare emergere il silenzio»; cfr. *ivi*, p. 18. Riguardo invece all’idea che la musica esprima sentimenti, tipica soprattutto dell’estetica musicale settecentesca, Mathieu sostiene che si tratta in realtà di un «espediente per giustificare il bisogno di dare un contenuto alla musica [...] perché il sentimento, pur aggrappandosi a enti che possono essere cose, persone, ecc., ha sempre una dimensione d’infinità, verso cui ci proietta lo stesso aggancio alla cosa o alla persona»; cfr. *ibidem*. La tesi di Mathieu è quindi che la musica propriamente parlando non “esprime” o “rispecchia” i sentimenti, ma piuttosto li “produce”, li “genera”; cfr. *ivi*, p. 42 e pp. 81-82.

Nella sua critica alla concezione “espressionistica” della musica il filosofo francese preferisce, piuttosto che muovere obiezioni di ordine puramente teorico, fare riferimento all’opera di alcuni significativi musicisti da lui prediletti, i quali, in maniere differenti, tra la seconda metà dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento hanno reagito al tardo romanticismo musicale capovolgendone alcuni paradigmi estetici.

È stato infatti soprattutto il romanticismo musicale ottocentesco, e in particolare quello tedesco secondo Jankélévitch, ad incarnare la concezione “espressionistica” della musica, legando più o meno esplicitamente l’interpretazione delle composizioni a riferimenti extra-musicali di natura sentimentale o descrittiva: si tratta della cosiddetta “musica a programma”, che ha trovato emblematiche realizzazioni, ad esempio, nelle “sinfonie a programma” o nei “poemi sinfonici” di svariati compositori, da Hector Berlioz a Richard Strauss.

L’“anti-romanticismo” ha trovato diversi modi di prendere forma: il primo ricordato da Jankélévitch è l’“impressionismo”, una particolare attitudine a neutralizzare la volontà espressiva del soggetto che si ritrova per esempio in certe composizioni “atmosferiche” di Claude Debussy; scrive a questo proposito Giovanni Piana:

«L’impressione è stata talora interpretata – si pensi a Hume – come una sorta di entità intermedia o almeno neutra rispetto alla distinzione tra soggettività e oggettività. Così del resto ne parlavano i pittori impressionisti. Mentre l’espressione nell’accezione or ora illustrata è “esibizionistica e soggettiva”, l’impressione invece, pur essendo legata alla soggettività, non intende portare alla luce la sua vita interiore, ma dissolvere la soggettività verso l’esterno, ad esempio, nell’esteriorità atmosferica di un paesaggio»³².

Una ulteriore forma di reazione all’espressionismo romantico, alternativa all’impressionismo, è ciò che si potrebbe chiamare con Jankélévitch “oggettività inespressiva”, ovvero una musica che «lascia parlare le cose stesse nella loro originaria crudezza, senza esponenti né intermediari di sorta»³³. Un esempio fornito dal filosofo francese è il modo in cui nella musica del Novecento è stato imitato il canto degli uccelli: nel *Chant du Rossignol* di Igor Stravinskij o nel *Catalogo* di Olivier Messiaen gli uccelli cantano con il proprio canto, mentre tradizionalmente esso era sempre stato riprodotto seguendo delle “convenzioni imitative” volte a trasfigurarli. Ciò che conta in questo caso evidentemente non è tanto il risultato, quanto piuttosto l’intenzione, ovvero la volontà dei musicisti “moderni” di aderire al dato naturale oggettivo con maggiore fedeltà, al fine di evitare ogni forma di elaborazione soggettiva di esso. La

³² Giovanni Piana, *Il tema dell’ineffabilità nella filosofia della musica di Jankélévitch*, cit., pp. 17-18. Sull’“impressionismo” cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 29-30.

³³ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l’ineffabile*, cit., p. 28.

stessa volontà “oggettivistica” si è manifestata anche nella tendenza, ad esempio in alcune composizioni di Béla Bartok, ad introdurre nella musica i rumori della natura.

Scrive Jankélévitch:

«L’oggettivismo acuto, che rifugge la vita patica sempre alla ricerca di un modo di esprimersi, si approssima così a quella zona amelodica, amusicale, paramusicale e premusicale che, come l’oceano, è l’universo del rumore amorfo e del brusio caotico»³⁴.

La volontà di reprimere l’espressione ha portato anche alcuni compositori, ad esempio Igor Stávkinskij, Darius Milhaud o Sergej Prokofiev, a composizioni dalle sonorità violente, ottenute tramite stridenti dissonanze e ritmi incisivi; si tratta tuttavia di una violenza non meramente distruttiva, bensì “geniale” e “fondatrice”, che «ritorna all’informe in quanto sorgente di tutte le forme» e inaugura così «una bellezza nuova e insolita»³⁵.

Oltre al “ghigno”, alla “smorfia” della violenza vi è però anche la “maschera”, emblema invece della volontà di non esprimere nulla propria di compositori quali Stávkinskij, Maurice Ravel o Erik Satie, spesso accompagnata dall’interesse a riprodurre musicalmente ciò che rimanda alla sfera del “meccanico” e dell’“artificiale” e si oppone così allo slancio patetico del romanticismo:

«Le stridenti meccaniche di Satie, gli organetti di Barberia di Séverac, i marchingegni automatici e gli orologi di Ravel, i burattini di Stávkinskij e di De Falla, il rumore delle macchine in Prokofiev rivelano tutti un’identica fobia per l’esaltazione lirica e lo slancio patetico; pianole meccaniche e uccelli automatici, ridicole marionette e automi rimontati: tutte queste musiche artificiose, con le loro sacrileghe contraffazioni, sembrano ironizzare sulla tenerezza e sul languore dell’Appassionato»³⁶.

Vi sono poi altre modalità di evitare l’“espressione”: è possibile infatti anzitutto “dire il contrario” di ciò che si dovrebbe dire, come ad esempio fa Ravel quando pone l’indicazione “*senza espressione*” sopra alla frase più patetica di una sua composizione; oppure si può “dire altro” rispetto a ciò che ci si aspetterebbe, come avviene nelle composizioni umoristiche e ironiche di Erik Satie; o ancora, è possibile “dire meno” rispetto al previsto, come avviene nelle laconiche composizioni di Federico Mompou o in quelle più austere di Manuel de Falla, le quali rappresentano così «una lezione di pudore e sobrietà per l’incontinenza musicale e l’esibizionismo affettivo»³⁷.

La musica, sostiene il filosofo francese, appare in definitiva inadatta ad “esprimere”; e tuttavia, Jankélévitch non vuole con ciò bandire l’“espressione” in quanto tale, ma

³⁴ *Ivi*, p. 33.

³⁵ *Ivi*, p. 36.

³⁶ *Ivi*, pp. 37-38.

³⁷ *Ivi*, p. 43.

piuttosto la sua degenerazione, ovvero la pretesa di “esprimere” un contenuto in modo univoco e senza ambiguità, laddove invece la musica lascia sempre ampi spazi di interpretazione che fanno sì che, ad esempio, siano possibili e sempre legittime diverse esecuzioni o diverse ricezioni di una stessa composizione.

A sostegno di tale apertura dell’opera musicale all’interpretazione, Jankélévitch riporta ancora una volta degli esempi tratti dalla concreta pratica compositiva dei suoi musicisti prediletti; anzitutto la musica appare capace di descrivere, evocare e raccontare solo a “grandi linee”, come mostrano in particolare le opere vocali, le quali risultano molto più riuscite e affascinanti se, in rapporto al testo cantato, rinunciano a imitarlo in ogni dettaglio, preferendo invece evocarne appunto “a grandi linee” le situazioni³⁸; nello stesso senso va anche interpretata la tendenza a “suggerire a cose fatte”, come ad esempio fa Claude Debussy, il quale in partitura pone i titoli dei suoi *Préludes* alla fine di ciascun brano, anziché all’inizio come vorrebbe la norma.

In definitiva, scrive Jankélévitch,

«la musica dunque è inespressiva non perché non esprima niente, ma perché non esprime questo o quel paesaggio privilegiato, questo o quello sfondo ad esclusione di tutti gli altri; è inespressiva in quanto implica innumerevoli possibilità interpretative tra le quali ci lascia una completa libertà di scelta»³⁹.

In altri termini, la musica «esprime l’inesprimibile all’infinito»; ma bisogna precisare, secondo una distinzione adoperata dallo stesso Jankélévitch, che non si tratta dell’“inesprimibile” in quanto “indicibile”, su cui non c’è nulla da dire, bensì dell’“inesprimibile” in quanto “ineffabile”, su cui c’è infinitamente da dire⁴⁰ e, nel caso della musica, da comporre e suonare:

«La musica testimonia il fatto che l’essenziale in tutte le cose è un non so che di inafferrabile e ineffabile; essa rafforza in noi la convinzione che la cosa più importante del mondo è appunto quella che non si può dire»⁴¹.

Ritornando ora in conclusione al breve saggio di Mathieu, l’autore rileva come il caso delle altre arti non sia di per sé diverso da quello della musica: anche il “senso”

³⁸ A proposito della musiche vocali e della funzione di semplice “pretesto” svolto in esse dal testo cantato, Mathieu afferma che tali musiche «si apprezzerebbero ugualmente, anche senza il testo. Uno può benissimo sentire tutto il *Boris Godunov* in russo, non capire una parola, non sapere nulla della vicenda, e apprezzarlo. Credo che lo apprezzerebbe di più se conoscesse la vicenda e conoscesse il russo, naturalmente. Ma di certi *lieder* di Schumann vagamente uno sa che sono tratti da un certo testo poetico, eppure in fondo si reggono da sé, anche musicalmente, attraverso il canto»; cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 148.

³⁹ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l’ineffabile*, cit., p. 63.

⁴⁰ “Indicibile”, per Jankélévitch, è qualcosa su cui non si può dire nulla in quanto non esperibile “in prima persona”; “indicibile” è quindi, in particolare, la morte. “Ineffabile” è invece ciò su cui vi è infinitamente da dire, in quanto nessun discorso può esaurirne il senso; è il caso dei grandi temi della filosofia, quali il tempo, l’amore, la libertà, Dio.

⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *Da qualche parte nell’incompiuto*, trad. it. di Valeria Zini, a cura di Enrica Lisciani Petriani, Einaudi, Torino 2012, p. 201.

di un'opera d'arte figurativa o letteraria «si trova solo nell'opera stessa, in una sua profonda unità»⁴²; tuttavia, poiché nelle altre arti, a differenza che nella musica “pura”, vi è anche un riferimento “esterno”, è meno facile rendersi conto che non in tale riferimento consiste il loro “senso”.

Riguardo alla musica, inoltre, vi è chiaramente un rigore formale a cui sottostare, ma che non esaurisce appunto il “senso” della musica:

«per dare un senso, i suoni non possono esser composti *ad arbitrio*: devono obbedire a leggi fisiche precise. O anche derogarne, purché sia chiaro che si tratta di deroghe in funzione espressiva (accordi imperfetti, dissonanze dichiarate). La deroga presuppone ancora la legge; anzi, la implica. [...] Ma il rigore formale non è che un *mezzo*. Il rigore formale della musica ha, però, un vantaggio: di non essere *argomentato*, ma percepito immediatamente, con l'«orecchio». Se la musica, come dice Leibniz, è «un esercizio aritmetico della mente, che non ha coscienza di contare», l'essenziale è appunto questo: che *non abbia coscienza di contare*. Questo è ciò che rende indispensabili i *suoni* ed esclude che la musica si riduca a un insieme di formule o di equazioni matematiche»⁴³.

Il rigore formale nella musica è quindi un “mezzo”, che acquisisce “senso” nella misura in cui assuma un “valore rivelativo”, come si esprime Mathieu. “Rivelativo” di che cosa, in ultima analisi?

«appunto di quell'essere che non si può configurare come una cosa, e non può esser fatto oggetto di rappresentazione. Attraverso il mezzo fisicamente sensibile dei suoni la struttura di una musica ci trasporta verso un essere non più costruito, non fatto di rapporti; e che, tuttavia, *dà senso* ai rapporti»⁴⁴.

Con Plotino, autore molto caro a Mathieu, si potrebbe dire che l'“essere” che la musica rivela è quindi l'Uno che, pur manifestandosi nella molteplicità degli enti, non si riduce ad essi⁴⁵; e quindi che «la forma [*morphé*] è traccia [*ichnos*] dell'informe»⁴⁶, cioè appunto dell'Uno. Oppure, utilizzando il lessico della “differenza ontologica” teorizzata da Heidegger, si potrebbe dire che il valore rivelativo della musica riguarda l'“Essere” (*Sein*), il quale “fa essere” gli enti, rende cioè possibile la loro esistenza, senza essere a sua volta un ente (*Seiendes*).

L'analogia tra la musica e il discorso filosofico può quindi ora essere compresa nella sua piena portata:

«Dei discorsi filosofici sembra arrischiato dire che non abbiano *alcun* significato esterno. Specialmente nella filosofia d'oggi, il filosofo si sente tenuto a parlare di cose che, in qualche modo, *si diano*, anche

⁴² Cfr. Vittorio Mathieu, *La filosofia come musica*, cit., p. 558.

⁴³ *Ivi*, pp. 558-559.

⁴⁴ *Ivi*, p. 559.

⁴⁵ Per quanto riguarda l'accostamento tra la filosofia plotiniana e la musica, cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 84-86 e pp. 102-103.

⁴⁶ Cfr. *Enneadi*, VI, VII, 33.

fuori del suo discorso. Ma appunto perciò l'esempio della musica gli si fa più prezioso: perché il filosofo non è filosofo quando *si limiti* ad enunciare verità circa cose esterne, è filosofo quando l'insieme dei suoi enunciati abbia un *sensò* che è l'essere stesso: *l'ipsum esse*, delle cose di cui parla. Questo *ipsum esse*, di nuovo, non è più la connessione di elementi in rapporto gli uni con gli altri, è un'unità *non relazionale*, che si manifesta attraverso relazioni tra le cose, ma non si riduce ad esse. Pur parlando dunque, «di cose», il discorso filosofico ci porta a un livello diverso, nello sforzo di far emergere dal discorso il *sensò profondo* delle cose. [...] La filosofia è tale quando *passa attraverso* le sue costruzioni rigorose di concetti, al modo in cui la musica passa attraverso le sue costruzioni rigorose di suoni: in cerca della percezione di un senso che non si trova al livello degli oggetti, e neppure delle costruzioni concettuali e matematiche a cui si arresta la scienza. Questo *trapassar di livello* è ciò che la musica insegna alla filosofia, e per cui la filosofia si distingue dalla scienza»⁴⁷.

2. La musica, il nulla, il silenzio, la luce

Nel libro intitolato *Il nulla, la musica, la luce*, Mathieu riprende la problematica della semantica musicale utilizzando nuove risorse terminologiche.

Nelle prime pagine del libro, infatti, Mathieu propone un accostamento tra l'arte dei suoni e il concetto di "nulla": la tesi di Mathieu è infatti che la musica "pura" faccia emergere il "nulla"⁴⁸.

Il punto di riferimento filosofico principale dell'autore è, in queste pagine, Heidegger; il filosofo tedesco infatti, soprattutto nella prolusione del 1929 intitolata *Che cos'è metafisica?*⁴⁹, aveva riproposto nell'ambito del pensiero contemporaneo l'accostamento, tipico nei secoli precedenti della cosiddetta "teologia apofatica" o "teologia negativa"⁵⁰, tra l'"Essere" e il "nulla". L'"Essere" infatti, come si è detto precedentemente, non è da confondere con gli "enti" che ad esso devono la loro esistenza; in questo senso, l'"Essere" è il "nulla", cioè è "non ente", e quindi anche "non definibile" e "non determinabile", giacché solo gli enti finiti sono determinabili e dunque definibili in relazione ad altri enti. Se quindi, come si è visto nel paragrafo precedente, la musica secondo Mathieu rivela l'"Essere", si può anche dire, come rileva l'autore, che la musica rivela il "nulla".

Può stupire, in un attento e appassionato studioso di Bergson quale era Mathieu, tale riferimento al "nulla". Il concetto di "nulla", infatti, era stato criticato da Bergson, in

⁴⁷ Vittorio Mathieu, *La filosofia come musica*, cit., pp. 557-559.

⁴⁸ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 9-21.

⁴⁹ Per quanto il riferimento di Mathieu alla prolusione del 1929 non sia esplicito, esso appare comunque inequivocabile nella misura in cui l'autore menziona in queste pagine, sulla scia evidentemente di tale scritto heideggeriano (oltre che di *Essere e Tempo*), l'"angoscia" come esperienza rivelatrice del "nulla"; cfr. *ivi*, p. 12.

⁵⁰ Per il riferimento di Mathieu alla "teologia negativa" come "antecedente teologico" del discorso heideggeriano, cfr. *ivi*, p. 14 e p. 39.

particolare in *L'evoluzione creatrice*⁵¹ e in *Il possibile e il reale*⁵², in quanto corrispondente a una pseudo-idea, ovvero a una generalizzazione indebita sul piano teorico.

Tuttavia, Mathieu stesso, pur senza far riferimento esplicito alla critica bergsoniana, fornisce la propria risposta a tale possibile perplessità del lettore. Mathieu infatti distingue tra “nulla” e “niente”: mentre al concetto di “niente” è applicabile la critica bergsoniana, in quanto concetto “derivato” da quello di “ente” attraverso la sua semplice negazione, il concetto di “nulla” indica invece l’“Essere”, ovvero il “principio” degli enti:

«Il non ente, o niente, presuppone che si pensi già, non l'essere, ma gli enti. Allora, uno cancella tutti gli enti e ottiene il niente. Invece, il *nulla* è originariamente rivelativo dell'essere, proprio a patto di non essere semplicemente il niente. Ma, senza dubbio, queste differenze linguistiche in certe lingue vengono bene, in altre non vengono. A proposito della musica si potrebbe pensare al *presque rien* di Jankélévitch... [...] Il niente – possiamo dire il non ente – viene dalla negazione dell'ente attraverso il *non*, ma poi nella coscienza filosofica si arriva a un nulla originario, che è invece il rivelarsi stesso dell'essere. Questo esplose, soprattutto, con Heidegger, che era un grande pensatore proprio per questo, anche se ci sono già dei precorriti in tanti altri. Possiamo reintrodurre quella distinzione tra ontico e ontologico che volevo lasciare da parte. L'ontico riguarda gli enti, *tà ónta*. L'ontologico riguarda il nulla degli enti, l'essere attraverso il nulla degli enti. La musica è ontologica, non è ontica, è l'arte più palesemente non ontica, méontica, e quindi è la più silenziosa di tutte, per così dire»⁵³.

Connesso al tema del “nulla” è quindi, nelle pagine di *Il nulla, la musica, la luce*, quello del silenzio, ovvero del rapporto tra musica e silenzio. Scrive Mathieu:

«Perché ho dato a questo libro il titolo *Il nulla, la musica, la luce*? Perché la musica – ancor più della poesia – è un ascoltare il silenzio. C'è qualcosa che, nella musica – quella riuscita – fa emergere, al di sotto del suono, il silenzio. Anche i temi di cui “parla” la musica – per esempio, quelli dei poemi sinfonici – servono a far emergere il nulla delle cose e indirizzano la nostra attenzione verso quell'essere del nulla che non è oggetto di osservazione o di rappresentazione. Il nulla della musica, proprio perché riesce ad astrarsi dai referenti empirici, diventa ancor più significativo. Grande è la potenza significativa di ciò che non significa nulla, perché è il nulla a far emergere l'essere delle cose. E la musica e la luce si situano proprio in questo iato insuperabile fra l'essere e il nulla»⁵⁴.

La capacità di far emergere il silenzio sarebbe propria, secondo Mathieu, soprattutto della musica che l'autore definisce “classica”, ovvero la musica da Monteverdi fino a Beethoven compreso; ad esempio, Mathieu fa riferimento alla *Sesta* sinfonia di

⁵¹ Cfr. Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, BUR Rizzoli, Milano 2016⁴, pp. 260-284.

⁵² Cfr. Henri Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, a cura di Gabriele Perrotti, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2001, pp. 81-83.

⁵³ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 27 e pp. 32-33.

⁵⁴ *Ivi*, quarta di copertina.

Beethoven, alla «descrizione sonora e musicale del silenzio che precede lo scoppio del temporale»⁵⁵.

Anche Vladimir Jankélévitch ha espresso idee simili nell'ultimo capitolo di *La musica e l'ineffabile*, intitolato *Musica e silenzio*:

«La musica si staglia *sul* silenzio – ma appunto perciò ha bisogno del silenzio stesso come la vita della morte e come il pensiero, secondo il *Sofista* di Platone, ha bisogno del non-essere. La vita, in tutto simile all'opera d'arte, è una costruzione animata e limitata, che si ritaglia nell'infinito della morte; e la musica, in tutto simile alla vita, è una costruzione melodiosa, una durata incantata, un'assai effimera avventura, un breve incontro che, circoscritto fra un inizio e una fine, si isola nell'immensità del non-essere»⁵⁶.

Il silenzio, però, non è solo ciò che vi è prima e dopo la musica; esso è anche un suo elemento costitutivo, non soltanto nel senso che la musica non tollera rumori e discorsi mentre viene eseguita, ma anche perché essa necessita di silenzi, sospiri e pause più o meno lunghe per potersi articolare. Il che risulta particolarmente evidente, secondo Jankélévitch, nelle opere di alcuni compositori vissuti a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Un esempio è la tendenza di alcuni musicisti, come Erik Satie o Federico Mompou, a comporre “pezzi brevi”: infatti Jankélévitch vede nella concisione di questi autori

«un desiderio di turbare il silenzio il meno a lungo possibile. E la reticenza va probabilmente considerata come un silenzio privilegiato. Perché il silenzio non più “tacito” o semplicemente “taciturno”, ma “reticente”, è quello che si porta repentinamente sul bordo del mistero o sulla soglia dell'ineffabile, quando sono divenute evidenti la vanità e l'impotenza delle parole»⁵⁷.

Ma il “silenzio musicale” non è solo “cessazione”: esso è anche “intensità attenuata”, ovvero «un gioco col *quasi-niente*, sulla soglia dell'inudibile»⁵⁸, come ad esempio avviene nelle composizioni di Gabriel Fauré, Claude Debussy e Isaac Albéniz, che spesso ricorrono al “*pianissimo*” in partitura.

Mathieu non sembra molto propenso a riconoscere quest'ultima tipologia di silenzio, ovvero il silenzio “inframusicale”, tipico della musica “impressionista”, e che viene invece molto valorizzato negli scritti di Jankélévitch. In particolare, secondo quest'ultimo, il silenzio è particolarmente rilevante in Debussy:

«Come l'essere si staglia sullo sfondo illimitato del non-essere, così la musica di Debussy è completamente immersa nell'oceanografia del silenzio»⁵⁹.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 25-26.

⁵⁶ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 113.

⁵⁷ *Ivi*, p. 120.

⁵⁸ *Ivi*, p. 121.

⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, trad. it. di Carlo Migliaccio, a cura di Enrica Lisciani Petrini, SE, Milano 2012, p. 108.

Infatti la musica del compositore francese non soltanto è, come del resto ogni musica, preceduta e seguita dal silenzio, ma c'è anche «tutto un silenzio inframusicalmente che pervade l'opera di Debussy», il quale non solo «arieggia il discorso con pause, sospiri e grandi vuoti, che sono un silenzio precisato e misurato, ma ne attenua persino i fortissimi»⁶⁰. Vi è quindi in Debussy un «silenzio onnipresente, creato con il gusto della sonorità rotonda, melodiosa e voluttuosa», che spesso coincide, in partitura, con l'indicazione d'esecuzione “*dolce ma sonoro*”, definita da Jankélévitch «un'intensità felpata come in sordina, qualcosa di smorzato e insieme di appassionatamente sonoro, un *forte* violentemente lirico che sussurra *pianissimo*»⁶¹.

Mathieu e Jankélévitch appaiono invece perfettamente concordi nell'attribuire alle musiche “impressioniste” in senso lato un carattere “umbratile”, caratterizzato da una certa mescolanza di luce e ombra⁶². A proposito di Fauré, ad esempio, così scrive Jankélévitch:

«Questo *charme* evasivo – di cui non bastano a dare l'idea Verlaine, Watteau e Vermeer – è propriamente fauréano, e si è tentati di chiamarlo bergamasco. Come la penombra, è fatto di un singolare miscuglio di luce e mistero»⁶³.

Una “divina inconsistenza”, quella della musica di Fauré, alla cui realizzazione contribuisce, ad esempio, il ricorso al “*forte con sordina*” (definito da Jankélévitch «uno scoppio attenuato, un'intensità resa felpata dalla sordina»); o alla modalità, che «elude lo scarto fra maggiore e minore»; o ancora agli «equivoci enarmonici», i quali producono una ambiguità tonale che incanta l'ascoltatore⁶⁴.

A proposito di Debussy, invece, Jankélévitch rileva come l'“istante” prediletto dal compositore francese sia quello del meriggio, come ad esempio nel celebre *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Infatti, come scrive Carlo Migliaccio,

«mezzogiorno rappresenta “l'istante in istanza”, il punto culminante della giornata e nello stesso tempo l'inizio della caduta. La musica di Debussy è piena di questi vertici oscillanti, che riuniscono in sé l'apogeo di una storia e nello stesso momento l'inizio del suo declino»⁶⁵.

⁶⁰ *Ivi*, p. 109.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 23: «la luce ombrosa, e quindi il colore, la luce umbratile, entra in musica in una fase successiva, postclassica, postbeethoveniana, – anzi, forse molto tarda – quando, effettivamente, la musica *si colora*: e allora può anche darsi che si adombri. Qui si tratta di una musica addirittura dell'epoca di Debussy, una musica francese, più dei debussysti che degli antidebussysti, dei Satie, nei quali, invece, credo che ci sia una reazione contro questa umbratilità della musica debussystica».

⁶³ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 95.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 95-96.

⁶⁵ Carlo Migliaccio, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 2000, p. 130.

In altri termini, a mezzogiorno ogni cosa è in piena luce, ha raggiunto la sua piena “attualità” fenomenica; da ciò deriva un sentimento panico di misteriosa, ma allo stesso tempo evidentissima onnipresenza, e quindi anche lo stupore e l’immotivata angoscia che tale onnipresenza produce nelle coscienze.

Jankélévitch fa esplicito riferimento, a questo proposito, al “crudele azzurro” di Stéphane Mallarmé e al “mortale biancore” meridiano di *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche⁶⁶; ma si potrebbe anche richiamare il “merigiare pallido e assorto” dell’omonima poesia di Eugenio Montale, contenuta in *Ossi di seppia*⁶⁷.

Il punto che qui ci interessa sottolineare, riguardante il rapporto di mescolanza tra luce e ombra in musica, è che è proprio a mezzogiorno, quando «non ci sono più ombre, non più rilievi, non più oscurità né chiaroscuri», quando «tutto è perfettamente in atto»⁶⁸; è proprio allora che le cose non possono ormai far altro che declinare, approssimarsi inesorabilmente alla «assai prossima catastrofe», alla propria “morte”. Quindi, scrive Jankélévitch, «il meriggio debussiano è [...] già inclinato verso il crepuscolo» e il suo «sole, come in Baudelaire, è un sole caduco, un sole già moribondo»⁶⁹.

Ecco che così si spiega il frequente ricorso di Debussy ad arabeschi e arpeggi discendenti, i quali evocano appunto la “decadenza”, che inevitabilmente segue all’apogeo dell’istante meridiano, e ai quali spesso il compositore francese associa il movimento discendente della neve o della pioggia⁷⁰. Una volta poi che l’arabesco abbia raggiunto «l’orizzontale assoluto, al punto che non può scendere più in basso», esso «si decompone in note balbuzienti, che sono per così dire la polvere e la sabbia della melodia»⁷¹, ovvero note ribattute, spesso pizzicate o staccate.

Le analisi di Jankélévitch riguardano, come si evince anche dalle citazioni riportate, soprattutto la musica del periodo a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, con esclusione dei musicisti di area tedesca⁷². Mathieu, invece, prende in considerazione

⁶⁶ Cfr. Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cit., p. 69.

⁶⁷ Tra l’altro, Montale rivelò in più occasioni come la musica di Debussy fosse stata per lui una importante fonte d’ispirazione; ad esempio, nell’*Intervista immaginaria* del 1946 scrive: «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un’idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c’era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*». Cfr. Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 563; sul rapporto tra la poesia montaliana e la musica di Debussy, si veda Gian-Paolo Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, in «Rivista di Studi Italiani», 2 (1983), pp. 50-74.

⁶⁸ Cfr. Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cit., p. 68.

⁶⁹ *Ivi*, p. 71.

⁷⁰ Jankélévitch parla, a questo proposito, di “geotropismo”; cfr. *ivi*, p. 76.

⁷¹ *Ivi*, p. 86.

⁷² Tale esclusione è dettata anzitutto da motivi di carattere estetico-musicale e dalle predilezioni personali del filosofo francese. Infatti, come si è accennato in precedenza, la musica tedesca, in particolare nelle sue propaggini tardo-romantiche, secondo Jankélévitch è legata ad una poetica espressionistica «troppo intimorita dal niente, troppo abitata dalla volontà del grandioso», e «volta troppo ostinatamente la schiena alla “collaborazione misteriosa del profumo dei fiori”, dei flussi dell’aria e del movimento delle foglie»; elementi, questi, che Jankélévitch invece rinviene e apprezza nei musicisti moderni francesi, slavi, russi e spagnoli (cfr. Vladimir Jankélévitch, *Da qualche parte nell’incompiuto*, cit., p. 207). Oltre a queste motivazioni propriamente estetiche, un ruolo non secondario nell’esclusione della musica tedesca da

anche questi ultimi e la musica precedente alla seconda metà dell'Ottocento; può così rilevare come, a differenza della musica "impressionista" in cui vi è mescolanza di luce e ombra, nella musica precedente si trova piuttosto, reso analogicamente tramite i suoni, il chiaro-scuro, ovvero l'alternanza di luce e ombra. L'esempio che porta Mathieu è ancora una volta beethoveniano: si tratta della *Sonata al conte di Waldstein*, che viene anche chiamata *Aurora* in quanto, passando di continuo da un modo maggiore a un modo minore, renderebbe così analogicamente il passaggio dalla luce, corrispondente al modo maggiore, all'ombra, corrispondente al modo minore; ma anche, viceversa, il passaggio dall'ombra alla luce⁷³.

parte del filosofo è stato forse ricoperto anche dal distacco, da egli maturato soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, nei confronti della cultura tedesca in generale. Infatti Jankélévitch, che era di origini ebraiche e aveva partecipato attivamente alla Resistenza, dopo i tragici fatti bellici maturò nei confronti della cultura tedesca, vista come in qualche modo complice di tali eventi, una notevole presa di distanza, testimoniata tra l'altro dalla scarsa presenza di espliciti riferimenti a filosofi o musicisti tedeschi contemporanei nei suoi scritti; nei confronti di Heidegger, l'atteggiamento di Jankélévitch fu anzi di ostilità in quanto, come è noto, il filosofo di Messkirch aveva apertamente aderito al nazismo nel 1933.

⁷³ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 23.

CAPITOLO II

LO STATUTO ONTOLOGICO DELL'OPERA D'ARTE MUSICALE

1. *L'opera musicale classica come organismo*

Nel saggio intitolato *L'opera d'arte musicale come organismo*, che costituisce la seconda parte del libro *Il nulla, la musica, la luce*, Mathieu approfondisce la questione dello statuto ontologico dell'opera d'arte musicale, già introdotta in termini generali nel precedente capitolo.

Anzitutto, Mathieu precisa che «applicato all'opera d'arte, un concetto perfettamente *chiaro* sarebbe falsante, poiché un concetto può dirsi chiaro solo quando si sia in grado di indicare un procedimento per costruirlo; e sarebbe illusorio pretendere d'indicare un procedimento per costruire l'opera d'arte»⁷⁴. Il valore estetico di un'opera d'arte infatti, rileva Mathieu, non può ridursi all'aspetto “progettuale”, obbediente a regole, che pure è necessario, ma non sufficiente per la riuscita dell'opera. Ciò vale anche per l'organismo, che Mathieu si propone di paragonare all'opera d'arte; infatti, «anche dell'organismo non sappiamo fino in fondo come nasca: conosciamo solo certe condizioni in cui nasce»⁷⁵, e non siamo in grado quindi di costruire un organismo a partire dall'inorganico. Come l'opera d'arte, quindi, anche l'organismo non è del tutto spiegabile, e quindi non è costruibile secondo un procedimento.

Tuttavia, l'intento di Mathieu non è semplicemente quello di accomunare l'organismo e l'opera d'arte solo perché entrambi non costruibili secondo un procedimento. Piuttosto, l'autore vuole distinguere le opere musicali da altri tipi di totalità non totalmente costruibili, ad esempio le macchine, in cui «il tutto non si riduce al semplice insieme delle parti: possiede in più un'unità che *noi* gli conferiamo, come quando colleghiamo insieme le parti di una leva o di una ruota»⁷⁶. Rispetto alle macchine, le opere d'arte e gli organismi «non risultano neppure da una composizione di parti *eseguibile secondo un progetto*, di cui siamo in grado d'indicare la formula»⁷⁷. In altri termini,

⁷⁴ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 153.

⁷⁵ *Ivi*, p. 154.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 154-155.

⁷⁷ *Ivi*, p. 155.

«il lavoro del musicista, quando si tratti di un artista, non dà luogo a invenzioni che si limitino a *scoprire* possibilità di certi collegamenti. Esso *fa entrare nel mondo* certe totalità – le opere d’arte in musica – la cui possibilità non preesisteva alla loro esistenza, e non sarebbe mai stata riconosciuta come “possibile” se l’esperienza storica non ce la presentasse come *esistente*: grazie, appunto, a quella composizione del musicista»⁷⁸.

La differenza tra un’invenzione meccanica (o anche matematica) e un’invenzione artistica, nota Mathieu, era già stata messa in luce da Bergson in *Il possibile e il reale*: nel caso dell’invenzione meccanica il tutto deve essere anzitutto possibile per essere reale, mentre nel caso della creazione artistica (e dell’“evoluzione creatrice” sul piano biologico) il reale precede, nell’ordine logico, il possibile. Bergson, nel suo saggio, faceva l’esempio di un’opera letteraria, l’*Amleto* di Shakespeare:

«è chiaro che uno spirito avrebbe dato realtà all’*Amleto* di Shakespeare, ove gli si fosse disegnato sotto forma di possibile: sarebbe stato, dunque, per definizione, Shakespeare stesso. È un’illusione immaginare che questo spirito fosse potuto sorgere prima di Shakespeare: il fatto è che voi non pensate a tutti i dettagli del dramma. A mano a mano che li completate, il predecessore di Shakespeare si trova a pensare tutto ciò che Shakespeare penserà, a sentire tutto ciò che egli sentirà, a sapere tutto ciò che egli saprà, a percepire, dunque, tutto ciò che egli percepirà, ad occupare di conseguenza lo stesso punto dello spazio e del tempo, ad avere lo stesso corpo e la stessa anima: è Shakespeare stesso»⁷⁹.

Il valore attribuito a un’opera d’arte, quindi, non consiste, come nel caso di invenzioni matematiche o meccaniche, nel rivelare una possibilità preesistente, indipendente dall’inventore e dal suo atto di inventare; piuttosto, consiste nel «*far essere* una possibilità che, senza quella creazione, non sarebbe esistita»⁸⁰.

La posizione di Mathieu in merito al problema dello statuto ontologico dell’opera d’arte musicale è quindi differente da quella sostenuta, ad esempio, da Peter Kivy. Quest’ultimo infatti, pur partendo da una prospettiva formalista in parte simile a quella di Mathieu, approda però a una posizione che egli stesso definisce “platonismo estremo”⁸¹, secondo la quale le opere musicali costituiscono dei “tipi” innati, e quindi il lavoro del compositore non consiste nel “creare”, ma nello “scoprire” strutture musicali analoghe alle idee platoniche. L’attività del compositore, secondo Kivy, sarebbe quindi affine a quella del matematico, che scopre verità indipendenti dalla sua “persona”; Mathieu, invece, rifiuta esplicitamente tale analogia tra invenzione musicale e scoperta scientifica:

«c’è creazione e creazione; e, in primo luogo, occorre distinguere tra l’invenzione artistica e l’invenzione scientifica, pura o applicata. Quest’ultima è rivelazione di una possibilità che preesiste, indipendente dalla persona dell’inventore e dal suo atto d’inventare (senza i quali, pure, quella possibilità sarebbe

⁷⁸ *Ivi*, p. 156.

⁷⁹ Henri Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, cit., p. 87.

⁸⁰ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 157.

⁸¹ Cfr. Peter Kivy, *Filosofia della musica. Un’introduzione*, a cura di Alessandro Bertinetto, Einaudi, Torino 2007, pp. 243-269. La posizione di Mathieu appare invece vicina al “platonismo qualificato” di Jerrold Levinson, con cui Kivy si confronta.

rimasta ignorata). In particolare nel caso del matematico, che si tratti di una possibilità *indipendente da lui* è decisivo. Egli non penserebbe d'aver prodotto nulla di accettabile fin quando non fosse riuscito a “dimostrare un teorema”: e dimostrare un teorema equivale, appunto, a rivelare una possibilità operativa indipendente. Nel caso dell'artista la possibilità a priori non esiste. Una dimostrazione della possibilità dell'*Amleto* sarebbe insieme impossibile e superflua. Così pure, di fronte a una sinfonia di Beethoven, giustamente (dal suo punto di vista) Hermite si domandava: “*Qu'est-ce que prouve cela?*”, manifestando la delusione di un inventore matematico di fronte a un'invenzione d'artista»⁸².

Per spiegare il diverso rapporto tra possibilità e realtà che si ha in una totalità costruibile e in una non costruibile, Mathieu fa riferimento anche a Kant, che così scriveva nell'*Opus postumum*:

«Gli oggetti sensibili della fisica sono di due specie: 1) tali che possono essere dati nell'esperienza; 2) tali che, se effettivamente ce ne sono, non possono però esser dati se non per mezzo dell'esperienza. Cioè, non li si potrebbe in nessun modo ammettere, neppure come possibili, se l'esperienza non mostrasse la loro realtà. E di questa specie sono i corpi organici, in contrapposto agli inorganici: essi ne differiscono per natura»⁸³.

Mathieu precisa, in riferimento a un altro passo kantiano⁸⁴, che l'“esperienza” dell'organismo, in un certo senso, non è “diretta”, ovvero non è in quanto tale sottoposta alle condizioni di possibilità dell'intuizione sensibile. In altri termini, la realtà dell'organismo precede la sua possibilità non solo perché, come si è detto, non è un dato a priori, ma anche perché non è nemmeno un dato empirico; infatti «nessun vivisettore trova la vita sotto il suo bisturi: trova solo tessuti organici in rapporto tra loro, che, per di più, finiscono col perdere l'organicità del vivente in conseguenza della vivisezione»⁸⁵. Quindi l'esperienza ci mostra direttamente solo la realtà del corpo vivente, e non la realtà della vita in quanto tale. Lo stesso vale per l'opera d'arte:

«L'opera d'arte è reale, come ogni altra cosa, perché *agisce*: è *wirklich* perché *wirkt*; ma questa sua *Wirksamkeit* non va confusa con quella di una causa naturale. E, infatti, è tradizionale in tutte le culture attribuirle a una metaforica causa “sovrannaturale”: a un Dio, a un demone, ad Apollo, all'Amore, alle Muse, e così via. Miti dichiarati, traducibili in un mito o modo di parlare concettuale: non ogni realtà che agisce nell'esperienza è realtà empirica. Non lo è l'arte, di certo, e probabilmente non lo è neppure la vita»⁸⁶.

⁸² Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 157-158.

⁸³ Immanuel Kant, *Kants gesammelte Schriften*, a cura di G. Lehmann e A. Buchenau, Accademia Prussiana delle Scienze, Berlino 1936-38, vol. XXII, p. 457, 13; la traduzione è di Vittorio Mathieu.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, vol. XXII, p. 383, 6: «La Fisica ha a proprio oggetto cose, la cui conoscenza è possibile solo mediante l'esperienza: vale a dire oggetti il cui concetto stesso contiene l'idea, o anche un'invenzione (sia pure esente da contraddizione interna), ma nessuna garanzia della propria possibilità, che può ricevere solo dall'esperienza. Il concetto di un simile oggetto sarebbe, ad esempio, quello di un corpo organico, nel regno vegetale o animale: la cui possibilità, se l'esperienza non ce ne fornisse esempi, dovrebbe essere respinta da ognuno come le fantasticherie del principe di Palagonia».

⁸⁵ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 160.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 172-173.

L'impossibilità di costruirne la realtà in base a una possibilità a priori – in quanto tale possibilità non precede la realtà, ma la segue – costituisce dunque un primo elemento comune a sostegno dell'accostamento tra l'organismo e l'opera d'arte. Tuttavia, lo scopo che si prefigge Mathieu nel suo saggio è più specifico: l'autore vuole infatti accostare l'organismo a un tipo particolare di opera d'arte, ovvero l'opera d'arte musicale del periodo storico che si può con buone ragioni definire "classico". La "classicità" nelle arti, secondo Mathieu, «dipende da un'evoluzione *interna* degli stili, come dipende da un'evoluzione interna, per un organismo, l'essere giovane o vecchio»⁸⁷. Scrive Mathieu:

«Gli stili usano certe forme, e le forme nascono, si sviluppano, maturano e invecchiano. Dopo aver raggiunto un'efficacia così piena che le esaurisce, divengono incapaci di rivelare e, alla fine, muoiono»⁸⁸.

Questo tipo di evoluzione stilistica "interna", rileva Mathieu, ha interessato anche quella particolare forma d'arte che è la musica "colta" occidentale, che il filosofo colloca cronologicamente tra la fine del sedicesimo secolo e l'inizio del Novecento.

Mathieu sottolinea come le circostanze esterne abbiano sulla "vita delle forme"⁸⁹ un'influenza sensibile ma modesta rispetto alla loro evoluzione "interna", in modo simile a quanto avviene per i corpi organici: «le vicende esteriori possono mantenerci giovani o farci invecchiare anzitempo, ma il tempo s'iscrive anzitutto e inesorabilmente, come osserva ancora Bergson, nel registro stesso della vita»⁹⁰.

Nella musica in particolare, secondo Mathieu, l'autonomia di sviluppo è ancora più elevata che nelle altre arti, in quanto nella musica l'aspetto "formale" assume un'importanza decisiva, come abbiamo avuto modo di vedere nel precedente capitolo. Ritornano quindi, in questo contesto⁹¹, le considerazioni precedentemente svolte sul problema della semantica musicale: la musica non ha alcun significato esterno, significa solo "se stessa". Questo significar "se stessi", però, non è un'identità astratta come $A = A$, bensì un'unità non relazionale. L'unità non relazionale di un'opera d'arte musicale è il suo "senso", che è proprio di ogni musica riuscita; il "senso" si manifesta solo attraverso i suoni, ma non è esso stesso suono. Il caso delle altre arti, infine, non è di per sé diverso da quello della musica: anche il "senso" di un'opera d'arte figurativa o letteraria, quando sia ben riuscita, si trova esclusivamente nell'opera stessa, nella sua profonda unità; tuttavia, poiché nelle altre arti vi è anche un riferimento "esterno" (il contenuto culturale, concettuale o pragmatico), è meno facile accorgersi che non in tale riferimento consiste il loro "senso".

⁸⁷ *Ivi*, p. 161.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Mathieu fa riferimento, a tal riguardo, all'opera *La vie des formes* (1934) di Henri Focillon.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cfr. *ivi*, pp. 162-165.

Dall'elevata autonomia di sviluppo della musica deriva, secondo Mathieu, l'impossibilità di introdurre nello studio della sua evoluzione storica categorie prese a prestito dalle fasi evolutive raggiunte contemporaneamente dalle altre arti. In particolare, Mathieu rifiuta come illegittima la qualifica di "musica barocca", spesso riferita alla musica del periodo di Johann Sebastian Bach in analogia con lo stile architettonico di quel tempo. In realtà, rileva Mathieu, in quel periodo storico, ovvero nella prima metà del Settecento, l'arte musicale non aveva ancora raggiunto la sua fase "classica", e quindi le musiche di quell'epoca andrebbero definite "preclassiche", laddove invece il "barocco" costituisce una fase evolutiva tipicamente "postclassica"⁹².

La fase "classica", rileva Mathieu, è raggiunta in musica nella seconda metà del Settecento, e in modo emblematico nell'opera di Franz Joseph Haydn⁹³; la tesi di Mathieu, come vedremo, è che il paragone con l'organismo sia particolarmente valido proprio per l'opera d'arte musicale classica.

Scriva Mathieu:

«In un sistema semichiuso la struttura articolata varia certi rapporti al proprio interno senza scomporsi. Riceve, inoltre, un'immissione, o *input*, e la trasforma in modo preordinato in una emissione, o *output*. In che senso, però, il contenuto venga immesso ed emesso da un'opera d'arte non è chiaro. L'artista immette nell'opera qualcosa di "suo" (la sua esperienza, il suo pensiero, la sua mentalità, le sue intenzioni): questi sono i "contenuti". Attraverso l'opera, i contenuti giungono al fruitore; non però con immediatezza, se l'arte ha da essere diversa da una pura comunicazione di stati d'animo; bensì attraverso la mediazione della forma. *Parola* da intendersi *fin qui* – per rispettare l'analogia coi sistemi semichiusi – come quello che oggi è popolare designare come *hard-ware*»⁹⁴.

La "forma" in musica, quindi, è costituita anzitutto dal suo "*hard-ware*", ovvero dai suoi elementi, cioè i suoni e i loro rapporti, che «si possono indicare con altrettanta precisione, se non più, dei pezzi di una macchina in rapporto tra loro»⁹⁵. Eppure, la "forma" musicale non si riduce semplicemente alla struttura di un "*hard-ware*", in quanto nell'opera d'arte musicale l'accoglimento e l'emissione del "contenuto" immesso non avviene secondo un puro e semplice "programma": «la forma specifica di quella singola opera ha fatto "suoi" i contenuti immessivi dall'artista *secondo una forma che non è un programma*, ma è paragonabile, piuttosto, alla capacità assimilatrice della forza vitale (posto che si accetti, per le ragioni metafisiche e non scientifiche che si sono dette, la validità del vitalismo)»⁹⁶. Mathieu ricorre, a questo proposito, alla distinzione tra "forma formata" e "forma formante" proposta da Luigi Pareyson in *Estetica. Teoria della formatività* del 1954⁹⁷: la "forma formata" è la

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 165-166.

⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 166-168.

⁹⁴ *Ivi*, p. 171.

⁹⁵ *Ivi*, p. 173.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 173-174.

⁹⁷ Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, pp. 75-76: «La forma è attiva prima ancora che esistente; impellente e propulsiva prima ancora che conclusiva e appagante; tutta in movimento prima di poggiare su di sé, raccolta intorno al proprio centro. Durante il processo di produzione la forma, dunque, c'è e non c'è:

struttura dell’*“hard-ware”*; la “forma formante” è invece la forma “vivente”, che permette di parlare di una “vita delle forme” e che, rileva Mathieu, è paragonabile «alla *morphé* aristotelica o all’*anima*, come “forma di un corpo organico che ha la vita in potenza”»⁹⁸. In questo senso, la “forma formante” «non è isolabile dai contenuti come l’anima non è isolabile dal corpo e, ancor meno, dai contenuti psichici»⁹⁹: la distinzione tra forma e contenuti nell’arte infatti – come nel vitalismo la distinzione tra anima, o “principio vitale”, e corpo – non mira certo a farne due realtà diverse, bensì ad affermare l’irriducibilità di alcune funzioni ad altre.

Con ciò si spiega anche, secondo Mathieu, il carattere tipicamente “sentimentale” dei contenuti della musica:

«La musica è un gioco matematico in cui, come del resto nella matematica, può entrare il mondo. Ma esso vi entra, a differenza che nella matematica, per un’assimilazione da parte della forma, che per questo *vive*, e non per l’interpretazione attraverso un modello esterno. Vi entrano, in particolare, i sentimenti, sicché per una semicroma pallida si può delirare. [...] I contenuti della musica sono tipicamente “sentimentali” per una ragione ontologica, non psicologica, e non perché chi fa e ascolta musica sia di natura particolarmente emotiva. Contro di ciò vale il detto di Schumann: “L’artista non piange, ha l’anima di fuoco”. La musica – segnatamente classica – ha un *corpo* fortemente sentimentale per una ragione esattamente opposta a una dipendenza emotiva. Lo ha in virtù della sua “indipendenza ontologica”; ossia perché il suo corpo non è un oggetto adoperabile, e non è neppure una rappresentazione di oggetti o di contenuti psichici in generale. Essa è un corpo che *quella* forma individuale (o quell’*“anima”* della composizione) *si dà*, a proprio uso esclusivo, per incarnarsi e per vivere senza legarsi a nulla di esterno. L’astrattezza stessa della forma formata, fatta di rapporti matematici, e infinitamente distante dall’individualità dell’ispirazione (o forma formante), spalanca un vuoto, una voragine al sentimento, che vi si precipita. Un sentimento che si costituisce nella misura in cui è sentita l’*identità* tra il corpo sonoro, di per sé astratto, e l’anima che lo individua»¹⁰⁰.

La “forma formante” è quindi l’«individualità dell’ispirazione», che costituisce il carattere di “insularità” proprio, secondo Mathieu, soprattutto dell’opera musicale classica. Infatti, così come l’animale «non accoglie in sé l’organico se non a patto di disorganizzarlo, per ridurlo alla *propria* organicità»¹⁰¹, così anche l’opera d’arte classica «mentre si lega costitutivamente a una cultura, si sottrae ad ogni eclettismo anche rispetto alle opere più vicine, e perfino a quelle che l’hanno per dir così generata»¹⁰². L’“insularità” consiste, in altri termini, nel fatto che l’opera d’arte o l’organismo hanno come “fine” unicamente sé stessi; ovvero nel fatto che entrambi

non c’è, perché come formata esisterà solo a processo concluso; c’è, perché come formante già agisce a processo iniziato. Né la forma formante è qualcosa di diverso dalla forma formata, perché la sua presenza nel processo non è come la presenza del fine in un’azione che vuol raggiungere uno scopo: se il valore di tale azione risiede nella sua adeguazione al fine prestabilito, invece il valore della forma consiste nella sua adeguazione con sé stessa. E, infatti, la formazione riesce quando riesce, né c’è altro criterio per valutarne l’esito che la riuscita, e solo a opera compiuta si vede come il processo fosse orientato dal suo stesso risultato di là da venire».

⁹⁸ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 174. Mathieu ricorre anche al concetto greco (e in particolare eracliteo) di *logos* per indicare la “forma formante”; cfr. *ivi*, pp. 189-190.

⁹⁹ *Ivi*, p. 174.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 176-177.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 179.

¹⁰² *Ibidem*.

costituiscono, in termini aristotelici, una *entelechia*, la quale possiede una “finalità interna”¹⁰³ in senso kantiano, e non uno scopo a cui sarebbe predisposta artificialmente:

«Dire che l’opera d’arte in genere ha un’entelechia è come dire che ha un’anima o un *sensu*. Per questo l’opera benché si leghi all’esterno con molti vincoli è fatta essere ciò che è solo da sé stessa. Come opera d’arte riuscita non ha cause e non ha fini, e non serve che a sé stessa»¹⁰⁴.

Qualora poi ci si domandasse che cosa fa di un io un io, di un animale un individuo e di un quartetto di Haydn un’opera d’arte, Mathieu afferma che sarebbe impossibile rispondere, poiché è impossibile indicare un procedimento per giungere a tali unità a partire dalla molteplicità degli elementi; infatti, per costruire un organismo «non dovremmo cominciare da *nessuna* parte, bensì dal tutto, ed è quanto, precisamente, non possiamo fare»¹⁰⁵. Lo stesso vale per l’opera d’arte; infatti pur essendo, diversamente dall’organismo, senza alcun dubbio composta da qualcuno, nonostante ciò un’opera d’arte è riuscita quando, per così dire, “si fa da sé”:

«Questo modo di esprimersi ipostatizza palesemente il *sé* dell’opera d’arte, come qualcosa di esistente da cui (e non dalle “circostanze”) l’opera nasce. Il *sé* va presupposto al corpo dell’opera d’arte formata, l’unico che incontriamo nell’esperienza; e a questo modo di esprimerci totalmente mitico non ricorremmo, se non vi fossimo costretti dalla necessità di escludere che l’azione del “comporre” sia sufficiente, oltre che necessaria, perché l’opera d’arte esista. Il fatto è che il comportarsi empirico, sia dell’opera d’arte, sia degli organismi, *dopo* che sono venuti al mondo, ci obbliga a presupporre una loro provenienza, per dir così, *dal di fuori del mondo*. E l’espressione di un fatto del genere non può che essere mitica, come la provenienza dal mondo intellegibile necessaria, secondo il platonismo, a capire il sensibile. Per l’organismo il venire *al* mondo, in senso forte, significa che l’organismo non è solo il *risultato* della composizione di elementi preesistenti, e per l’opera d’arte vale esattamente lo stesso, anche quando, come opera musicale, essa si chiama “composizione” per eccellenza»¹⁰⁶.

L’insieme articolato della composizione musicale esprime quindi, in forma complessa, la semplicità indivisibile che è la sua origine, ovvero ciò che comunemente si chiama “ispirazione”: «allora l’artista, e in particolare il musicista, funge soltanto da veicolo all’entrare nel mondo di quell’esigenza e del suo costituirsi come oggetto sensibile, definibile, comunicabile»¹⁰⁷.

In questo senso, l’opera d’arte, e specialmente quella musicale, è un organismo, in quanto è l’equivalente complesso di una unità indivisibile. Tuttavia, come si è detto, Mathieu si propone di istituire anche una analogia più specifica e pregnante, ovvero quella tra l’organismo e l’opera d’arte musicale classica.

A questo proposito, Mathieu fa riferimento alla scoperta della struttura del DNA: «il maggior progresso della conoscenza della vita, negli ultimi cinquant’anni, è stata la

¹⁰³ Cfr. *ivi*, pp. 179-180.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 180.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 181.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 182.

decifrazione del codice attraverso cui il vivente trasmette messaggi»¹⁰⁸. Si tratta, rileva Mathieu, di una forma di comunicazione che avviene tramite la trasmissione di segnali in codice, proprio come accade nella comunicazione con il linguaggio. Mathieu sostiene quindi che qualcosa di analogo avvenga anche nel caso dell'opera musicale classica:

«L'analogia col vivente, valida per qualsiasi opera d'arte, è particolarmente stringente per l'opera musicale classica perché in essa ci appare con nitidezza il *codice convenzionale*, secondo cui un messaggio si trasmette, e la *serie degli elementi*, o suoni, che si succedono secondo il codice, e da cui il messaggio è costituito. Al tempo stesso codice e messaggio appaiono perfettamente *naturali*: il primo nessuno lo ha stipulato, il secondo è capito anche da chi non ha imparato il codice, come una cellula obbedisce ai messaggi genetici senza sapere nulla del DNA. La musica, infatti, parla a tutti. Ciò distingue la musica classica, ad esempio, dalla musica seriale, in cui il codice è *stipulato esplicitamente*, e il messaggio parla poco o punto a chi non conosce il codice»¹⁰⁹.

Inoltre, nota Mathieu, «il messaggio, per dir così, genetico della musica classica ha la capacità di formarsi un corpo assumendo e assimilando ogni genere di contenuti, che obbediscono strettamente al codice, ma non ne sono la pura e semplice derivazione»¹¹⁰; in modo analogo, il naso o gli occhi di un corpo vivente si formano assoggettando al suo codice genetico i cibi assorbiti, ma non ricavando unicamente dal messaggio la propria realtà vivente.

Infine, «nessun messaggio dice quel che dice se non a condizione di essere, in tutti i sensi, *finito*»¹¹¹. La conclusione come condizione necessaria del significare si traduce, nella musica classica, in un «chiudersi della forma formata su sé stessa, come condizione della sua rispondenza all'ispirazione unitaria»¹¹². Tipica della classicità, infatti, è la «*finitezza come condizione di definitezza e di significanza*»¹¹³; analogamente, la definitezza è caratteristica anche dell'organismo animale. Come avremo modo di vedere, la crisi della classicità musicale nel tardo Beethoven e in Schubert, secondo Mathieu, consisterà proprio nella «incapacità dell'infinito di delimitarsi»¹¹⁴.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 184-185. Sulla posizione di Mathieu nei confronti della musica seriale torneremo nel quarto capitolo. Cfr. anche *ivi*, pp. 139-140: «da musica che chiamo classica – alla Rameau, per esempio –, appunto perché naturale, può essere colta e, in un certo senso, *deve* essere colta ignorando la sua struttura. L'ingenuo fruisce della musica ignorando tutto di come è fatta, delle leggi che la regolano, delle leggi dell'armonia, delle leggi del contrappunto; ignora tutto e gusta la musica. Invece, per esempio, la musica seriale probabilmente può essere gustata come una riuscita artistica solo da chi ne conosce anche la tecnica».

¹¹⁰ *Ivi*, p. 185.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ivi*, p. 186.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 187.

2. Musica e tempo

La necessità interna che lega insieme le parti di un'opera musicale classica determina il modo di stare insieme di tali parti, analogo allo stare insieme degli organi vitali di un corpo vivente:

«Come gli organi del corpo sono uno fuori dell'altro nello spazio, così le parti di un'opera musicale classica sono una fuori dell'altra *nel tempo*. Ma non s'intenderebbe l'organismo se si pensasse che fegato e cervello siano *solo* fuori l'uno dell'altro e *in rapporto* tra loro. Allo stesso modo non s'intenderebbe l'opera musicale se l'esser fuori delle sue parti nel tempo non venisse, al tempo stesso, *negato*. L'organismo è *tutto insieme* e non solo collegato nello spazio; e l'opera è tutta insieme, *contemporanea* e non solo connessa nel tempo. Appunto per questo è conchiusa. [...] Nella musica, senza dubbio, qualcosa segue ad altro, logicamente e cronologicamente, in un ordine irreversibile. Ma la musica è classica quando quest'ordine si sviluppa tutto da un'unità semplice, in cui la molteplicità esiste insieme senza confusione, ma anche senza relazioni esterne. Dunque il “venir dopo” nel tempo è solo accidentale, dovuto al mezzo in cui l'opera si sviluppa, così come l'esser fuori del fegato rispetto al cervello è dovuto al mezzo in cui si sviluppa l'organismo, lo spazio»¹¹⁵.

Notiamo come anche Claude Lévi-Strauss abbia espresso una idea analoga, sostenendo che l'opera musicale ha bisogno del tempo solo «per infliggergli una smentita»:

«Al di sotto dei suoni e dei ritmi, la musica opera su un terreno grezzo, che è il tempo fisiologico dell'uditore; tempo irrimediabilmente diacronico in quanto irreversibile, e di cui la musica stessa tramuta però il segmento che fu dedicato ad ascoltarla in una totalità sincronica e in sé conchiusa. L'audizione dell'opera musicale, in forza dell'organizzazione interna di quest'ultima, ha quindi immobilizzato il tempo che passa; come un panno sollevato dal vento, l'ha ripreso e ripiegato. Cosicché ascoltando la musica e mentre l'ascoltiamo, noi accediamo a una specie di immortalità»¹¹⁶.

Tuttavia, a differenza di Lévi-Strauss, Mathieu non ritiene che la “negazione” del tempo sia caratteristica dell'opera musicale in generale, bensì di un tipo particolare di opera musicale, ovvero l'opera musicale classica. In questo senso, la posizione del filosofo italiano è condivisa da Michel Imberty il quale, rifacendosi alle analisi sulla temporalità musicale di Gisèle Brelet, scrive:

¹¹⁵ *Ivi*, p. 188.

¹¹⁶ Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, trad. it. di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1966, pp. 32-33. Cfr. anche Boris de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Gallimard, Paris 1947, p. 31: «Il compositore produce nel tempo una cosa che, in quanto ha un senso, è intemporale. Organizzare musicalmente il tempo significa trascenderlo». Jeanne Hersch, che parla dell'opera d'arte musicale come di una «miniatura di eternità», scrive: «La musica si svolge e si avvolge in un unico movimento. Non sappiamo come, ma essa è *contemporaneamente successiva e simultanea*. Le note e i ritmi si susseguono e si dissolvono, si susseguono dissolvendosi, ma al tempo stesso non si dissolvono, ognuno implica i precedenti e i successivi, e deve loro un senso»; cfr. Jeanne Hersch, *Tempo e Musica*, trad. it. di Roberta Guccinelli, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2009, p. 76.

«Il tempo musicale classico è dunque un tempo che non evolve, la forma classica è un universo circolare e pieno, senza smagliature e senza divenire: “L’opera classica si apre con una affermazione: nell’istante della sua nascita esiste già, e diventerà solo ciò che è già”, scrive G. Brelet (1949)»¹¹⁷.

Come si evince anche dai generi degli esempi musicali menzionati da Mathieu nel suo saggio (quartetti, sinfonie e concerti solistici, soprattutto di Haydn e Beethoven), l’autore, parlando di “opera musicale classica”, si riferisce in particolare a quelle opere la cui forma è strutturata seguendo la “forma sonata” classica, e quindi, più nello specifico, ai movimenti di tali opere strutturati secondo la tipica forma bitematica e tripartita. Il riferimento alla “forma sonata” diviene evidente, anche se non esplicito, quando Mathieu tratta del “tema” e dello “sviluppo”, che sono caratteristici appunto di tale forma musicale. Lo “sviluppo”, afferma Mathieu, «è sviluppo di un germe vitale che, a sua volta, è già sviluppo del principio semplice della vita (di quel “tutto” che precede le parti, ed è paragonabile a un sé non cosciente)»¹¹⁸. Il “germe vitale”, quindi, è rinvenibile nel “tema”; ma il “tema”, rileva Mathieu, è a sua volta già un qualcosa di articolato e sviluppato, dunque l’organicità della musica classica ha «un’origine più profonda del tema stesso»¹¹⁹:

«Ma che vuol dire questa metafora del messaggio genetico capace di generare? Vuol dire che la costruzione del corpo sonoro è guidata *non astrattamente* (come sarebbe da una regola esterna), bensì intrinsecamente, da un’entelechia, in cui il sé inarticolato del principio guida il “costruirsi da sé” dell’organismo articolato. È, non dico *lo stesso* fenomeno, ma un fenomeno analogo a quello per cui gli acidi nucleici guidano, senza determinarlo, il costruirsi da sé degli organismi, le cui cellule non sono certo in grado di leggerne il codice e, tuttavia, lo *interpretano*, visto che gli obbediscono»¹²⁰.

Quindi, in definitiva, «il messaggio genetico è un collimatore che permette di traguardare il corpo organizzato a partire da un’ispirazione naturale, che *inventa* la mosca, l’elefante, o la *Quinta sinfonia*, non ricostruite secondo una regola astratta»¹²¹; per questo motivo «cromosomi tanto poco diversi e apparentemente ripetitivi generano organismi tanto originali e differenziati»¹²².

Secondo Mathieu, un momento di passaggio fondamentale verso la classicità musicale è rappresentato dall’opera di Johann Sebastian Bach¹²³; in Bach, infatti, il “tema” diventa «motivo generatore di un organismo potenzialmente classico, pur restando elemento di una struttura preclassica»: «nella costruzione ancora

¹¹⁷ Michel Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, trad. it. di Donatella Zazzi, a cura di Mario Baroni, Ricordi, Milano 1990, p. 208. Per la critica di Imberty alla tesi di Lévi-Strauss, cfr. *ivi*, p. 196: «Se accetto, a livello di principio, l’affermazione di Lévi-Strauss, credo che il suo errore stia nell’aver creduto, o lasciato credere, che ogni opera musicale presuppone questo stesso modo di risoluzione delle difficoltà, questo stesso tentativo di aggirare la sofferenza attraverso la costruzione simmetrica di un tempo simbolicamente dominato. Questa simmetria del tempo musicale è stata essenzialmente quella dell’arte classica [...]».

¹¹⁸ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 191.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 192.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 195-196.

¹²¹ *Ivi*, p. 196.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Cfr. *ivi*, pp. 197-200.

architettonica, a gradini o terrazze sonore, comincia a delinearci un'organicità funzionale, in cui un *ripetersi*, solo apparentemente uguale, media il passaggio tra l'unità del *logos* e la molteplicità del corpo»¹²⁴.

Una volta raggiunta la fase classica nella seconda metà del Settecento, poi, la classicità comincia ad esaurirsi; si assiste quindi all'avvento del romanticismo, che è «l'ulteriore inevitabile passo nell'evoluzione della vita delle forme, dovuto all'impossibilità che la forma classica, come forma organica, si fissi in un ideale per sempre»¹²⁵. Mentre l'opera musicale classica rappresenta «un caso privilegiato di distinzione e di unione tra anima e corpo, o tra forma e contenuti»¹²⁶, nell'opera musicale romantica, invece, alla distinzione subentra la fusione, al punto che sarebbe «impossibile o almeno sfocato il paragonare l'opera romantica con un organismo»¹²⁷:

«Nel romanticismo il principio unificatore – che classicamente organizzava da sé, in una forma chiusa, il proprio materiale – non si perde, anzi, in certo senso viene sul proscenio. L'arte romantica si presenta, infatti, come teofania. Il corpo per forza rimane, e continua a essere strutturato in forme di origine classica, ma aspira a farsi *trasparenza dello spirito*, non più dominio di un'entelechia. Mentre l'entelechia sul piano empirico non compare mai, per definizione, lo spirito romantico si presenta *attraverso il corpo* in una sorta d'immediatezza, come realtà percepita e non solo argomentata. [...] Ma se l'anima è il sentirsi dello spirito infinito, il corpo, che lo lascia trasparire, non è più un corpo *organico*, come il corpo di un animale, la cui entelechia è principio di un'organizzazione chiusa. Ne viene che l'opera musicale romantica manifesta una tipica *incapacità di conchiudersi*; o anche, semplicemente, di *finire*»¹²⁸.

L'incapacità di conchiudersi, rileva Mathieu, si manifesta già nelle opere del tardo Beethoven; anche se, secondo il filosofo italiano, pur sollevando i problemi del romanticismo musicale, Beethoven appartiene ancora alla classicità:

«I quartetti della terza maniera, salvo pochi Adagi, *attaccano l'organicità della musica classica* in un senso *opposto* a quello dei romantici, perché, in luogo di rendere immediata la presenza dell'anima nel corpo *isolano* dal corpo un suo *principio schematico* e tematico, e lo trattano analiticamente. Portano all'estremo il procedimento del primo tempo della *Quinta sinfonia* (tra tutti i movimenti di sinfonia il più vicino all'ultima maniera). Il problema posto ai romantici dalla potenza michelangiolesca della seconda maniera – conservare al corpo musicale un'autoespressività giunta ormai al parossismo – è risolto dalla terza maniera beethoveniana enucleando da quel corpo un programma o un “messaggio genetico”, sviluppato, poi, quasi artificialmente»¹²⁹.

L'incapacità di conchiudersi diviene poi un carattere costitutivo, e a volte consapevolmente perseguito (per esempio attraverso cadenze sospese), nella musica romantica da Schubert a Wagner. Le composizioni di Schubert, infatti,

¹²⁴ *Ivi*, p. 199.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 202-203.

¹²⁶ *Ivi*, p. 174.

¹²⁷ *Ivi*, p. 175.

¹²⁸ *Ivi*, p. 203.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 193-194.

«non terminano mai in modo netto e definitivo. Prendono spesso dimensioni elefantache, persino presso uno Schubert giovanissimo. Oppure sono molto brevi; ma, in questo caso, sono *sezioni* di codesta storia interminabile, tagli nel tempo-argomento: “momenti musicali”. L’ingresso del tempo-argomento o tempo-storia nella musica segna l’appartenenza di Schubert al *romanticismo*, nel senso formale della parola, e lo si coglie soprattutto nelle sinfonie, perché i *Lieder*, nonostante i loro temi letterari, sono molto più classici quanto alla forma»¹³⁰.

La musica romantica, come mette in luce Mathieu, è quindi, diversamente dalla musica classica, arte “temporale”, e dunque non è più paragonabile a un organismo, bensì a una “storia”¹³¹:

«In opposizione al *temporalizzarsi romantico* s’intende meglio come fosse organismo la musica classica. L’organismo musicale si articola nel tempo, come il biologico nello spazio, ma non è spazio-temporale, perché il molteplice in esso non è che la traduzione di una *identità*. Per contro la musica romantica *si stende* nel tempo, non come in un semplice mezzo per articularvi le forme, bensì come in una sua naturale materia. Bergson la direbbe “durata”. La musica romantica *dura* e, come tutto ciò che dura, non contiene in sé una ragione intrinseca per terminare. Non più organismo, ma *storia*; che, come ogni storia, può dichiararsi conclusa solo provvisoriamente e in virtù di una convenzione»¹³².

Secondo Mathieu, il romanticismo musicale segue nel suo sviluppo storico due tendenze fondamentali, una “neoclassica” e l’altra “barocca”. La tendenza “neoclassica” è rappresentata, ad esempio, da Rossini, il quale adopera «forme classiche lasciandole esteriormente tali, ma ottenendone un risultato inaspettato e quindi non banale (nessuno può dire che la musica di Rossini sia banale) attraverso procedimenti particolari, tipici del postclassicismo»¹³³, con effetti spesso comici e parodistici. La tendenza “barocca”, invece, trova il proprio rappresentante principale in Brahms, nella cui musica «l’unità dell’insieme, almeno alla fine, è come se fosse *naturale e artificiale a un tempo*»¹³⁴; e ciò è tipico appunto della poetica barocca della “meraviglia”, che nasce non spontaneamente, ma dall’artificio:

«La meraviglia barocca *riesce* a patto di non dare nel falso. E quello è senza dubbio il caso di Brahms, dove troviamo, a cose fatte, *naturale* arrivare a quel punto per quella via, ma non saremmo mai in grado di prendere quella via prima che Brahms vi ci conduca. Come nella *storia* è facile dire che “era inevitabile” che andasse a finire così, ma prima dell’evento, nessuno sarebbe riuscito a prevedere come finisse, lo stesso in Brahms. Nessun Cuvier, quindi, da un osso di una sinfonia di Brahms saprebbe ricostruire lo scheletro intero, mentre il semplice osso di una *ouverture* di Rossini, nella sua neoclassicità, ci dà quanto meno, una siffatta impressione»¹³⁵.

¹³⁰ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali, Milano 1983, p. 125.

¹³¹ A proposito della “storicità” della musica romantica, e in particolare di quella di Wagner, Imberty scrive: «la forma romantica non comincia e non si conclude, e la storicità si perde nel divenire irreversibile e continuo, nell’uniformità degli avvenimenti di un perpetuo mutamento. Da ciò derivano quei giochi tematici di eco e di rimando senza fine che, nella musica di Wagner, sostituiscono l’ordine e la simmetria tonale»; cfr. Michel Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, cit., pp. 217 sgg.

¹³² Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 204.

¹³³ *Ivi*, p. 114.

¹³⁴ *Ivi*, p. 207.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 208-209. Sul piano della tecnica compositiva, l’unità “complessa” e “problematica” della musica di Brahms è ottenuta soprattutto tramite la “variazione motivica” o “variazione evolutiva” (*entwickelnde Variation*), con cui Brahms

Al carattere “storico” della musica di Brahms – e più in generale della musica romantica – è connesso, secondo Mathieu, il suo aspetto “nostalgico”: «nel tempo, non si torna mai effettivamente al punto di partenza, quindi ogni ritorno è sempre anche un non ritorno, e dà il suo senso nostalgico alla musica romantica, anche quando questa esulta»¹³⁶; la musica di Brahms anche quando esulta, come nel finale della *Seconda* sinfonia, «lo fa sempre con una certa tristezza»¹³⁷. Similmente Imberty parla, a proposito della musica di Brahms, di un «tempo del *lutto* e della *melanconia*», che «integra nell’orizzonte esistenziale dell’uomo la presenza sotterranea della morte»¹³⁸.

In definitiva, conclude Mathieu, nel romanticismo il “tema” non è più, come nel periodo classico, messaggio genetico di un organismo, bensì

«tema di un racconto, o di una descrizione, o di una tesi, o di una espansione lirica, o di un viaggio, o di un *Leitmotiv*, o di un diffondersi dello spirito sulle acque, e così via. In ogni caso non è più *logos* come germe vitale che si sviluppa da sé in una forma conclusa. Appunto perciò la musica diviene in certo modo *più importante*, e mai fu così importante per la nostra vita come nel periodo romantico che, per certi versi, ancora non è finito. Ma importante appunto *perché impura*. Quando era pura, ed era un miracolo, veniva ascoltata senza troppa attenzione tra una portata e l’altra di un pranzo, o durante una pausa della conversazione»¹³⁹.

In conclusione di questo paragrafo sulla temporalità musicale, rileviamo come sia assente, negli scritti di Mathieu, una attenta considerazione delle innovazioni apportate nella “forma” musicale dopo Brahms¹⁴⁰; e in particolare nella musica di Debussy, interpretabile come un momento di svolta che, per molti aspetti, inaugura un nuovo modo di concepire la “forma” che conoscerà importanti sviluppi nel Novecento¹⁴¹.

«perseguiva un edificio musicale la cui coesione fosse garantita, sia pure nella varietà della conformazione, dalla ricchezza delle relazioni»; cfr. Christian Martin Schmidt, *Brahms*, EDT, Torino 1990, pp. 79-87.

¹³⁶ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 120.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Michel Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, cit., p. 217. Cfr. anche *ivi*, p. 180: «*Tragico*: questo clima è quello di tutta l’opera di Brahms, e non soltanto quello dell’*Ouverture op. 81*, che porta questo nome. Ma il tragico implica questa coscienza e questa accettazione solo finale della morte, al di là o oltre i limiti dell’opera». In altri termini, in Brahms il tempo è «non più dominato, ma solo accettato nella sua ambivalenza», e così «permette alla morte di apparire come uno specchio capovolto della nascita»: «il tentativo di aggirare la morte e la felice risoluzione dei conflitti e delle contraddizioni si colorano di malinconia sorridente e di serena rassegnazione»; cfr. *ivi*, p. 196. Sull’importanza nel romanticismo, anche musicale, della morte intesa heideggerianamente come «qualcosa che caratterizza l’esserci in tutta la sua dimensione», cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 125-126.

¹³⁹ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 209.

¹⁴⁰ Mathieu si limita ad accennare all’avvento, nella musica del periodo storico a cavallo tra Ottocento e Novecento, di forme sempre più “aperte”, paragonabili a una sorta di “prosa musicale”: «la formula “prosa musicale” è stata effettivamente usata dai critici, o dagli stessi musicisti, per indicare questa diversità della musica tardo-romantica che può valere per Wagner. Ma può valere, soprattutto, per certi musicisti francesi, anche non wagneriani, anche antiwagneristi, o può valere per i debussysti; per gli impressionisti, ma anche per gli antimpressionisti. Insomma, a un certo punto, buona parte dei musicisti europei si mettono a scrivere in prosa, anziché in poesia»; cfr. *ivi*, pp. 122-123.

¹⁴¹ Cfr. a questo proposito Pierre Boulez, *Note di apprendistato*, a cura di Paule Thévenin, trad. it. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1968, p. 241: «Soltanto Debussy, in realtà, si può avvicinare a Webern, in una simile tendenza rivolta a distruggere l’organizzazione formale preesistente all’opera, in uno stesso ricorso alla bellezza del suono per sé stesso, in una stessa ellittica polverizzazione del linguaggio»; cfr. anche Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Einaudi, Torino 1969, pp. 21 sgg.

Le innovazioni formali della musica di Debussy si traducono in una nuova concezione della temporalità musicale. Come mette in luce Vladimir Jankélévitch, infatti, un carattere essenziale della musica di Debussy è l'“istantaneismo”:

«Ogni “immagine” debussiana è come una vista istantanea e statica sulla “presenza totale”; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo, e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi»¹⁴².

Similmente Imberty, che riprende e sviluppa originalmente l'esegesi debussiana di Jankélévitch, scrive:

«In Debussy [...] abbiamo un tempo discontinuo, in cui le parti non assumono il loro senso da ciò che immediatamente le circonda, ma dal potere di evocazione di reminiscenze più o meno lontane, che immobilizzano o spezzano il flusso che si frantuma nell'istante»¹⁴³.

Sul piano della tecnica musicale, l'“istantaneismo” è ottenuto da Debussy attraverso la «decomposizione del tempo oratorio, ossia il tempo del discorso»¹⁴⁴, proprio della sintassi musicale tradizionale, il cui elemento cardine era la tendenza allo “sviluppo” dei temi. Debussy, in altri termini, inaugura una nuova concezione della forma musicale, fatta di «episodi ed eventi sconnessi di una storia che è rapsodia di piccoli fatti»¹⁴⁵, come avviene nel preludio intitolato significativamente *La sérénade interrompue*.

In questo senso assume particolare rilievo, ad esempio, l'introduzione di accordi giustapposti: in tal modo infatti, Debussy pone la basi per il superamento della logica tonale, basata sulla modulazione e quindi di tipo “orizzontale”, per affermare invece un pensiero musicale di tipo “verticale”, in cui ogni suono (o aggregazione di suoni, nel caso degli accordi) abbia il suo valore in sé stesso e nella relazione non predeterminata con gli altri, e non più nel riferimento vincolante a una “tonalità”:

«La realtà musicale [in Debussy] non risiede nella concatenazione discorsiva delle note, bensì attorno ai suoni e tra gli accordi, nelle vibrazioni morenti e misteriose dell'armonia. Debussy insomma si affida meno alle modulazioni che all'attrazione magica delle presenze, alla radioattività degli accordi, alle risonanze armoniche. Si tratta anzitutto di strisce di accordi perfetti giustapposti senza relazione di transizione e appartenenti a diverse tonalità eterogenee, che agiscono l'una sull'altra a distanza e si attirano l'un l'altra attraverso il vuoto: non c'è continuità, ma piuttosto “influenza” nel senso astrologico del termine»¹⁴⁶.

¹⁴² Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cit., pp. 31-32.

¹⁴³ Michel Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, cit., p. 134.

¹⁴⁴ Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cit., p. 38.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 38-39.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 89.

È evidente, a questo riguardo, l'affinità della poetica musicale di Debussy con il pensiero filosofico di Jankélévitch¹⁴⁷; come infatti per quest'ultimo il darsi di ogni cosa nella sua singolarità è misteriosamente gratuito e non è riconducibile a un "fondamento" sostanziale, così in Debussy ogni suono è significativo di per sé stesso, senza più bisogno di essere riferito a un suono "fondamentale", ovvero la "tonica". Secondo Jankélévitch, quindi, nella musica del compositore francese si rivela il "mistero", laddove per "mistero" bisogna intendere non qualcosa di analogo al "segreto", ovvero ciò che è al momento non noto ma che, almeno in linea di principio, si può "svelare"; bensì qualcosa che è intrinsecamente refrattario a qualsiasi affermazione definitiva che la "logica" possa fornire, e può quindi essere oggetto solo di allusione, non di definizione. In altri termini, il "mistero" di cui Jankélévitch parla a proposito di Debussy è il mistero dell'esistenza stessa¹⁴⁸, ovvero del fatto inesplicabile per cui qualcosa – ogni cosa, anche quella apparentemente più scontata – esiste: un fatto assolutamente gratuito in quanto, conformemente al pensiero filosofico di Jankélévitch, non motivato da alcun "fondamento" ontico.

Emblematica della visione della realtà che il filosofo francese rinviene nella musica di Debussy è la figura di Mélisande, protagonista del capolavoro operistico *Pelléas et Mélisande*, tratto dall'omonimo dramma teatrale di Maurice Maeterlinck. Mélisande infatti è una fragile e insicura fanciulla, trovata in una foresta da Golaud, nipote del re Arkèl, della quale non si conosce la provenienza e che è destinata a morire prematuramente. È quindi una "creatura misteriosa", così come misteriosa a ben vedere è, secondo Jankélévitch, ogni esistenza in quanto fugace apparizione, un "quasi-niente" che, simile a un'isola circondata dall'oceano del nulla, sorge dal non-essere per tornare, infine, ad esso¹⁴⁹.

Ma non è solo l'esistenza umana ad essere misteriosa, bensì quella di ogni cosa; ecco quindi che in Debussy vi è anche il mistero degli oggetti naturali, ad esempio in opere strumentali come i *Préludes*, le *Images*, i *Nocturnes* e le *Estampes*:

¹⁴⁷ L'opera in cui Jankélévitch esprime nel modo più compiuto e articolato la propria proposta teoretica è certamente *Philosophie première* (1954); cfr. Vladimir Jankélévitch, *Filosofia prima. Introduzione a una filosofia del "quasi"*, a cura di Lucio Saviani, trad. it. di Francesco Fogliotti, Moretti&Vitali, Bergamo 2020.

¹⁴⁸ Scrive Jankélévitch: «Debussy possiede innato il sensorio extralucido grazie al quale l'alone di irrazionale, che circonda la presenza della persona e l'esistenza delle cose fisiche, gli diviene percettibile»; cfr. Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cit., p. 17.

¹⁴⁹ Cfr. a questo proposito Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 134-135: «il miracolo della creazione è che, in questo tornare allo zero, il viaggio che è stato percorso, non solo non è insignificante, ma, addirittura, rimane tutto significativo. Proprio quando torna lo zero, tutto acquista il suo pieno significato. Di fronte alla morte, anche i particolari più insignificanti della nostra vita cominciano, per la prima volta, ad acquistare significato. [...] Ad ogni modo, per salvarci dal nichilismo e dalla disperazione, non c'è nulla di così efficace come la musica, che mostra che effettivamente si torna: si parte dallo zero, si ritorna allo zero. Ma non per questo si rimane condannati all'indifferenza, all'insignificanza. [...] Tra tutte le arti, la musica è la più rivelativa perché è l'unica in cui questo partire dallo zero e tornare allo zero sia esplicito, evidenziato».

«Dopo il mistero di Psyché, ecco dunque il mistero di Physis, quello che, senza figura né metafora, si libera immediatamente dalla lettera delle cose naturali. Perché è il fatto stesso di esserci che è misterioso; è l'esistenza in generale che è bizzarra, oscura, inesplicabile e, nella sua stessa stranezza, poetica. I *Préludes* sono il linguaggio del mistero ontologico, che è un mistero di gratuità, ossia di co-presenza, di multi-presenza e di onni-presenza. Da una parte lo staticismo, il presentismo, l'istantaneismo; dall'altra l'oggettivismo: questi sono gli indici segnaletici di tale misterologia»¹⁵⁰.

L'“oggettivismo”, come si è detto nel capitolo precedente, è un carattere proprio anche delle musiche di altri compositori “moderni” e rappresenta secondo Jankélévitch una forma di reazione all'espressionismo romantico; ma in Debussy esso assume un valore poetico del tutto peculiare:

«Gli oggetti privilegiati del mistero sono in lui [Debussy] le cose più leggere e incantevoli: profumi nell'aria della sera, colorazioni fugaci, miraggi più volatili e inconsistenti del velo di Iride. Tutte queste imponderabili apparenze esistono, a guisa dell'essere-nullo, di un'esistenza istantanea e di una presenza-quasi-assente»¹⁵¹.

E ancora:

«La poesia del mistero ontico non è, in Debussy, una riflessione soggettiva su questo mistero: la musica parla direttamente, cioè senza mediazione simbolica, la lingua degli uccelli e delle sorgenti. [...] E così, mentre il “male del secolo” implica l'isolamento dell'ego nel suo riserbo, nella sua eccezionalità, nella sua incomparabile affermazione di sé, l'uomo debussiano, smettendo di privilegiare sé stesso, resta in comunione panteistica con l'insieme delle creature e degli eventi ordinari; non si perde negli abissi del soliloquio o della meditazione introspettiva; ma egli è, di volta in volta, pesce d'oro, elefante di feltro e capo dei pulcinella, danzatrice delfica e danzatrice con le nacchere, pagoda in Cina, albero di limoni a Capri e piccola nuvola nel cielo»¹⁵².

Fondamentale in Debussy è anche, secondo Jankélévitch, la poetica dello spazio e della lontananza:

«Nessuna musica al mondo, tranne forse quella dei due più grandi geni nazionali dell'Europa liberata, Musorgskij e Albéniz, riesce a darci una simile impressione d'immensità, di spazio e di *plein air*. È il principio della prospettiva e dell'ubiquità cosmica che distribuisce in tal modo creature, meteore e minerali nella simultaneità della loro coesistenza. [...] Nello spazio debussiano i rumori si avvicinano, si allontanano, vanno dalla presenza all'assenza prima di spegnersi definitivamente nel silenzio originario»¹⁵³.

Il rifiuto della logica “sviluppanza” tradizionale, infine, conferisce inoltre alla musica di Debussy un senso di “stagnanza”¹⁵⁴ e “staticità”, ottenuto per esempio

¹⁵⁰ Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cit., p. 31.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 49-50.

¹⁵² *Ivi*, pp. 63-64.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 53-54.

¹⁵⁴ “Stagnante” è in Debussy anche l'acqua, per esempio nel *Pelléas et Mélisande* (atto III, scena 2) o nel preludio *Voiles*.

attraverso la tecnica del “pedale”, ovvero un suono tenuto a lungo, al quale si sovrappongono via via altre note. Anche quando il ritmo è incalzante, spesso si tratta in realtà di un “turbinio sul posto”, un movimento che non va da nessuna parte, come avviene nel terzo pezzo delle *Images* per pianoforte, intitolato *Mouvement*, o nel preludio *Feux d'artifice*.

CAPITOLO III

L'INTERPRETAZIONE MUSICALE

1. *Necessità dell'interpretazione musicale*

Al problema dello statuto ontologico dell'opera musicale, esaminato nel precedente capitolo, è strettamente legato quello dell'interpretazione musicale, affrontato da Mathieu nel *Saggio sull'interpretazione musicale*, ultima parte del libro *La voce, la musica, il demoniaco*¹⁵⁵.

Anzitutto, Mathieu chiarisce, sulla scorta delle considerazioni svolte nel precedente capitolo, perché l'interpretazione musicale sia necessaria, ovvero perché non sia sufficiente una esecuzione affidata a una macchina che semplicemente riproduca i suoni indicati in partitura. In altri termini, Mathieu si chiede perché il compositore non

¹⁵⁵ Cfr. Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 113-180. È opportuno qui ricordare che il problema dell'interpretazione musicale ha appassionato in Italia, dagli anni trenta fino al dopoguerra, un buon numero di studiosi di estetica musicale appartenenti all'ambito della critica di impostazione idealistica (soprattutto crociana, ma anche gentiliana). Enrico Fubini ha ben inquadrato tale interesse per il problema dell'interpretazione musicale, cogliendone anche i limiti intrinseci: «l'interpretazione della musica veniva intesa quasi come una categoria dello spirito e il grande dilemma era di stabilire se interpretare musica significasse compiere un'operazione creativa o se fosse invece un passivo adeguamento alla creazione altrui. Ogni tentativo di sfuggire a questa alternativa si è sempre rivelato vano sforzo: infatti coloro che hanno avvertito l'astrattezza e soprattutto l'insufficienza dell'impostazione del problema in termini di passività o creatività non sono riusciti a uscire da questo cerchio magico e si sono limitati a dosare opportunamente i due termini opposti, spinti tuttavia da un maggior senso della realtà e dal desiderio di concretezza. [...] Se l'idealismo ha avuto l'indubbio merito di attrarre per la prima volta l'attenzione del critico su di un problema di natura prettamente filosofica ed estetica, riportando al centro dell'interesse la personalità creatrice, ha avuto però anche l'indubbio demerito di condurre in un vicolo cieco»; cfr. Enrico Fubini, *Temporalità e storicità nell'interpretazione musicale*, in *Musica e filosofia. Problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, a cura di Alberto Caracciolo, il Mulino, Bologna 1973, pp. 47-64, qui pp. 48-49. L'idea che l'interpretazione musicale consista nell'adeguarsi alla creazione del compositore venne sostenuta da Alfredo Parente; la tesi opposta, secondo cui l'interpretazione musicale è essa stessa un'operazione creativa, venne invece difesa da Salvatore Pugliatti; posizioni per così dire "intermedie" vennero proposte, tra gli altri, da Massimo Mila (cfr. *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1956, in particolare pp. 157-181) e da Giorgio Graziosi (cfr. *L'interpretazione musicale*, Einaudi, Torino 1967, in particolare pp. 47-67). Fubini ha anche messo in luce il fatto che «una delle fondazioni filosofiche più interessanti per un diverso concetto d'interpretazione dell'opera d'arte in generale, ma con evidenti riflessi per quanto riguarda l'interpretazione musicale, si trova nello studio del Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, dove il concetto d'interpretazione è strettamente legato alla sua intera concezione d'opera d'arte come forma, la quale non vive altro che nelle infinite interpretazioni che se ne danno. Sparisce così la contrapposizione tra libertà e fedeltà; la legge che ha presieduto alla formazione di un'opera diventa lo "stimolo" di un processo interpretativo inesauribile, che si fonda sull'infinità della forma senza che ne venga compromessa la definitezza e compiutezza»; cfr. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 261. L'ispirazione pareysoniana dell'estetica musicale di Mathieu, anche per quanto riguarda il problema dell'interpretazione, ci sembra evidente ed è confermata da riferimenti espliciti, come si è visto nel precedente capitolo. Alle posizioni di Parente, Pugliatti, Pareyson e Mathieu fa riferimento anche Luigi Attademo in *Per una storia dell'interpretazione musicale*, in *Musica e interpretazione. Soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, a cura di Luigi Attademo, Trauben, Torino 2002, pp. 67-86, in particolare pp. 72-77.

possa essere interprete di sé stesso, ovvero quale necessità vi sia di un «artista che si aggiunge all'altro per interpretarlo»¹⁵⁶. Il musicista, infatti, «se anche suona lui stesso la sua musica, sarà interprete di sé solo quando si duplichi (cosa che non sempre fa con successo)»¹⁵⁷. Perfino nel caso dell'«improvvisazione», secondo Mathieu, vi è un tale «duplicarsi», ovvero una non coincidenza tra la sensibilità del compositore e quella dell'interprete; anche se, nel caso dell'«improvvisazione», non c'è scarto temporale tra composizione ed esecuzione.

Il caso più paradossale, rileva Mathieu, rimane comunque quello dell'opera musicale «scritta». La scrittura musicale permette infatti di indicare con notevole precisione i parametri sonori, al punto che si potrebbe pensare di affidare l'esecuzione a una macchina in grado di leggerli e di riprodurli con una precisione di cui nessun interprete umano sarebbe capace. Perché dunque affidare l'esecuzione a un interprete anziché a una macchina? Mathieu propone, per rispondere a questa domanda, una sorta di «analisi dimensionale»¹⁵⁸ dell'attività del compositore. Costui, per un certo verso, compone «mettendo insieme» elementi, cioè i suoni, che gli sono già dati in quanto pure possibilità, a prescindere dal loro «risuonare» empirico; tuttavia l'attività del compositore, se mette capo a un prodotto artistico riuscito ed apprezzabile, non si riduce certo a tale «accostamento» di suoni, ma richiede invece la creazione di qualcosa che abbia un «senso»:

«la *materia* della composizione è possibile, sì, fin dal principio dei tempi, ma non il suo *sensu*, che ha bisogno di essere «apprezzato». Il senso non è il risultato dell'accostamento: ne è piuttosto la ragione. E anche supponendo che la cosa vada nel senso opposto, e che il senso *sorga* dalla composizione, occorre che, per riconoscerlo, ci sia un *interprete*: poiché il senso non esiste prima di essere riconosciuto. Il senso è *indivisibile*, dunque non è il risultato di un processo di composizione. L'indivisibile non lo si può comporre, né si può costruire una macchina per riconoscerlo. [...] Del resto, non si può uscire dalla composizione in direzione del senso: ci si può soltanto dirigere *verso* la composizione, a partire dal senso. E questo la macchina non può farlo: perciò è incapace di interpretare»¹⁵⁹.

In altri termini, «la macchina è capace di distinguere qualsiasi diversità, salvo quella che interessa l'artista e l'uomo di gusto: la differenza tra una forma che *rivela* e una forma che *non rivela un senso*»¹⁶⁰; per fare ciò è necessaria invece la «sensibilità», ovvero il «gusto», che la macchina non possiede¹⁶¹.

Mathieu distingue quindi due «movimenti» che il compositore è obbligato a seguire allo stesso tempo: uno «orizzontale», in cui le parti si compongono tra loro; e un altro «verticale», con cui l'insieme è sottoposto a un «giudizio di coerenza e di valore»¹⁶²:

¹⁵⁶ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 116.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 117 sgg.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 119.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Sull'importanza della «sensibilità» per una buona interpretazione musicale cfr. *ivi*, pp. 167-168.

¹⁶² *Ivi*, p. 121.

«l'uno è un movimento *tecnico* che si può progettare, e in cui la “scienza musicale” (come la chiamava Beethoven) ha una parte decisiva; l'altro è un movimento che *non si può progettare*, perché si sviluppa in una dimensione perpendicolare a quella della tecnica. Questo secondo movimento impegna, piuttosto, quella che si chiama la *personalità* dell'artista. La persona, infatti, unifica le due dimensioni, della tecnica e del senso. Per questo una macchina compositrice, anche se compone perfettamente, non compone *musica*: per la musica occorre un allievo delle Muse»¹⁶³.

La differenza tra questi due “movimenti” si può comprendere anche alla luce delle considerazioni svolte nel precedente capitolo riguardo alla dimensione temporale della musica. L'unità della musica infatti, come si è detto, è “fuori del tempo”, e quindi per la musica, in genere, il tempo è solo «il mezzo fisico necessario per espandersi»¹⁶⁴; la musica romantica, in cui invece «il tempo *fa parte* del contenuto»¹⁶⁵ ed è quindi «tempo-argomento» e non solo «tempo-mezzo», costituisce l'eccezione che conferma la regola: «la regola è la *musica-organismo*, le cui parti sono tutte contemporanee, nonostante che debbano essere esposte l'una dopo l'altra»¹⁶⁶. Nella “musica-organismo” il “senso” unitario della composizione è “fuori del tempo” e costituisce la dimensione “verticale”; la dimensione “orizzontale” è invece costituita dal “corpo” musicale, che si esplica nel tempo.

Inoltre il “senso” unitario della musica, rileva Mathieu, non solo non è “cronologico”, “storico”: non è nemmeno “logico”, come quello di una dimostrazione matematica, bensì “ontologico”. Infatti l'unità logica

«pur essendo intemporale, non sposta per questo la cosa che è unificata *nell'eternità*. Essa è chiamata da Leibniz “verità eterna”, non toccata dal tempo, ma non è un'unità eterna, perché lega passaggi essenzialmente distinti, l'uno fuori dell'altro. In altre parole: l'unità logica è l'unità di un rapporto, un'unità *relazionale* [...] L'unità della composizione musicale è *anche* questo, in forza delle regole tecniche che la guidano; ma se la musica è “bella” (arrischiamo questa parola) ovvero se ha un senso, la sua unità non è *essenzialmente* questo: i rapporti secondo regole non sono un mezzo che, di per sé, ci dica qualcosa»¹⁶⁷.

Il senso “ontologico” forma «un'unità dell'*essere* stesso dei momenti successivi», in cui essi «sono tutti insieme, “nell'eternità”»; ovvero «una unità al livello dell'essere, e non al livello delle *relazioni*»¹⁶⁸: infatti «l'eternità dell'essere (o *unità dell'essere*, fuori del tempo) non è la semplice “necessità eterna” delle relazioni»¹⁶⁹.

È proprio tale unità non relazionale dell'opera musicale¹⁷⁰ che, secondo Mathieu, rende indispensabile la “personalità” dell'interprete:

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 124.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 125.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 126-127.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 127.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ L'idea che l'opera musicale abbia una propria identità e unità è sostenuta, da una prospettiva fenomenologica, anche da Roman Ingarden in *L'opera musicale e il problema della sua identità*; tuttavia, Ingarden non sembra disposto ad assegnare all'opera d'arte musicale un carattere di “eternità”, come fa invece Mathieu, e attribuisce piuttosto all'opera

«Se non vi fossero che relazioni, che legano tra loro elementi esterni gli uni agli altri, una macchina servirebbe meglio: renderebbe la musica con adeguatezza perfetta, così come può perfettamente eseguire tutti i passaggi di una dimostrazione. [...] L'esecuzione musicale non può fare a meno dell'interprete umano, perché la sua unità *non è un'unità relazionale* pura e semplice. [...] Nel caso della musica il legame ontologico si trova *al di là dei rapporti*, che la macchina afferra. Ciò consegue alla *riuscita* stessa del compositore: è questa quella che rende necessario l'intervento di un secondo artista. Il musicista, infatti, non ha composto rapporti puri e semplici: ha *trasposto* l'insieme dell'opera a un livello più alto, dove essa non offre più presa alla nostra azione, alla nostra oggettivazione, alle nostre macchine. La personalità del compositore ha fatto ciò sotto il controllo della sensibilità, più che della tecnica; e un'altra personalità d'artista, quella dell'interprete, è necessaria a provocare con un'altra sensibilità uno spostamento *simmetrico ed inverso* dell'insieme della composizione, dal livello non relazionale a quello delle relazioni»¹⁷¹.

Una volta raggiunto il livello relazionale, la tecnica dell'interprete deve diventare “meccanica”: infatti «nessun interprete, neppure un direttore d'orchestra, potrebbe fare a meno di un lungo lavoro preparatorio per montare, nel proprio corpo, *meccanismi* che rispondano a tecniche precise»¹⁷²; tuttavia, il livello relazionale deve essere congiunto con quello non relazionale del “senso” unitario della musica, sul quale la tecnica non ha presa. Tale congiunzione è assicurata dalla “personalità” dell'interprete:

«L'interprete dunque, è un artista, la cui personalità si aggiunge a quella del compositore senza sovrapporsi ad essa, anche se accidentalmente le due persone coincidono: poiché i due movimenti vanno in senso opposto, il primo dalle relazioni all'essere, il secondo dall'essere all'insieme delle relazioni. Questi due movimenti sono entrambi *verticali* rispetto alla rete dei legami tecnici, mentre questa rete abbraccia movimenti *orizzontali*, che lasciano invariata la distanza dal centro della personalità. Il movimento del creatore, per un verso, e quello dell'interprete per l'altro collegano il *centro* con l'insieme delle relazioni»¹⁷³.

2. Unità dell'interpretazione musicale

L'interprete quindi riporta nel tempo l'unità sovratemporale dell'opera musicale, muovendo dal suo “senso” unitario; tale “senso” è ciò che, nel precedente capitolo, abbiamo chiamato anche “forma formante” o “anima”, e a cui nel *Saggio sull'interpretazione musicale* Mathieu si riferisce anche tramite il concetto di *logos*¹⁷⁴.

musicale una struttura “quasi-temporale”, simile a quella di una serie matematica. Cfr. Roman Ingarden, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. it. di Antonino Fiorenza, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1989, in particolare pp. 91-93.

¹⁷¹ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 127-128.

¹⁷² *Ivi*, p. 128.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Cfr. *ivi* pp. 135-137: «Occorre giungere a trovar la ragione nella musica stessa: una “ragione” che diviene “discorso” e che i Greci chiamavano, con una sola parola: *logos*. Ogni musica ha *il suo proprio logos*, cioè una ragione che diviene parola; una discorso che dà la “regola”, il “numero”, il “ritmo”: tutti equivalenti della parola *logos*. La musica è un “comando senza ragione apparente”, perché non trae la sua ragione da nulla: precisamente per questo s'impone a noi come un imperativo categorico. [...] Il *logos*, dunque, non deve *mai* essere cercato al di fuori. Ma se, al contrario, lo si cerca dentro, può darsi che tutte le parti risultino legate tra loro da una logica stringente, perché tutte dipendono da quel

In altri termini, l'interprete risulta convincente non quando semplicemente concatena un suono con l'altro, ma quando fa uscire l'insieme relazionale dei suoni partendo dal "senso" unitario e non relazionale della composizione:

«L'interpretazione dell'interpretazione potrebbe dar luogo alla seguente formula (che, sebbene assuma l'apparenza di una prescrizione, si presenta, in realtà, come *impraticabile*, anzi, contraddittoria); *andare dal senso ai segni, dal tutto alle parti, dall'invisibile al visibile, dall'inafferrabile all'afferrabile*; e non viceversa. Occorre collocarsi *dove non c'è più luogo*, cominciare da ciò che non ha parti, collocare al primo posto ciò che esclude ogni ordine di successione»¹⁷⁵.

Se il punto di partenza dell'interpretazione lo si cerca "fuori" dalla musica stessa, ovvero "fuori" dal suo "senso" unitario, «si è perduti»¹⁷⁶. Da questo punto di vista, coloro che si appoggiano sui "sentimenti" degli ascoltatori e coloro che, all'opposto, cercano di fare della musica un puro sistema ipotetico-deduttivo, commettono lo stesso errore: «credere che persuadere consista nel seguire la freccia che simbolizza la *relazione*, nel farci passare da un "se" a un "allora", nel trasformare i dati su un piano *orizzontale*»¹⁷⁷:

«Come procedere, allora? È vero che l'interprete non deve appoggiarsi su un'emozione; ma neppure deve temere che essa venga, al seguito. L'emozione non è il punto di partenza, ma può accompagnare l'arrivo. Se il movimento è "estetico", questo significa che non ha un punto di partenza nell'esperienza, e che *giunge* ad essa, a partire da un punto dove il tutto dell'opera vive una vita non-sensibile. Tuttavia questo *ridiviene* sensibile, per il fatto stesso d'essere interpretato. Ed ecco che l'incarnarsi del non sensibile ci commuove e ci sorprende. L'emozione, semplice conseguenza, non produce il miracolo: ma sopprimerla non serve, e significherebbe ancora restare sul *piano* dell'esperienza sopprimendone, semplicemente, il contenuto»¹⁷⁸.

In definitiva, quindi, la "comprensione" che offre l'interprete non è «un movimento che parta dall'"inizio" per arrivare alla "fine" *del pezzo*: è un movimento *verso l'insieme articolato* delle parti, muovendo da un tutto che non ha parti»¹⁷⁹, ovvero un movimento "verticale" e non "orizzontale".

L'interprete, dunque, appare persuasivo grazie a una "coerenza" complessiva, e non semplicemente perché produce con molto scrupolo suoni ben regolati; anzi, come rileva Mathieu, talvolta in un interprete convincente lo scrupolo sembra quasi assente, nella misura in cui costui si prende certe libertà rispetto al testo musicale. Tali libertà interpretative non sono richieste, bensì tollerate dal testo, che rimane comunque sé stesso, senza esserne sfigurato nell'insieme: «il valore resta *nonostante* quelle piccole

tutto autosignificante che non si aggancia a nulla. Il *logos precede la logica*: e la musica, in virtù della necessità interna, e della totale inutilità esterna del suo discorso, c'insegna questa verità meglio di qualsiasi altra attività umana. Essa, dunque, ci mostra il logos nella sua essenza».

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 130.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 131.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 132.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 132-133.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 133.

libertà, non a causa di esse»¹⁸⁰. Secondo Mathieu, quindi, non comprende il vero problema dell'interpretazione musicale chi afferma che, per esempio, la sonata op. 111 di Beethoven non esiste come opera specifica e che c'è soltanto una sonata op. 111 di Benedetti Michelangeli, una di Serkin, una di Schnabel e così via:

«Nulla è più falso di questo espediente, che torna continuamente a troncare la questione. Senza dubbio c'è un piano su cui esso è inconfutabile: ma non è il piano che costituisce il problema. La falsità di quella tesi estrema è talmente spinta, e coincide talmente con la sua estrema verità, che essa, quanto meno, ha un vantaggio: ci obbliga a domandarci *dove e in che modo la sonata 111 sia identica a se stessa*. Codesto luogo non si trova sul piano fisico, dove i suoni si concatenano e si susseguono, secondo rapporti assolutamente esatti. Esso si trova altrove, in un luogo a cui tutto quell'armamentario ci rinvia: *il luogo del senso*. La sonata è identica a se stessa perché *ha un senso* [...]»¹⁸¹.

Non bisogna quindi, sostiene Mathieu, concepire l'identità come qualcosa di "statico", ma come qualcosa di sempre "dinamico"; ciò vale in generale, anche, per esempio, per quanto riguarda l'identità personale: io "sono" «perché ho *la capacità di identificare il diverso*», «perché identifico, e non perché si constati che non sono cambiato»¹⁸²:

«L'identità di una sonata ha esattamente la stessa natura. Essa non consiste nel rendere impercettibili le differenze fra questa o quella esecuzione, bensì nell'identificare dinamicamente una stessa cosa, *attraverso* queste differenze. Nell'identificare tutti i particolari al *senso* della sonata, al senso di ciascuna parte, di ciascuna frase, di ciascun motivo»¹⁸³.

In altre parole, «o l'insieme dei rapporti formali (altezza, durata, forza, ecc.) della sonata ha la forza di identificare qualcosa, o la sonata non esiste: è una successione di rumori, il cadavere di una sonata»¹⁸⁴. Di conseguenza, per quanto riguarda l'interpretazione, essa

«è "vera", semplicemente, quando fornisce il veicolo con cui il senso della composizione esercita la sua forza identificatrice. Questa identifica al senso dell'opera, non soltanto i numerosi elementi che concorrono a formarla, ma anche le forme, abbastanza diverse, sotto le quali gli elementi si presentano, secondo il tempo, l'intensità, i legami, il ritmo, il chiaroscuro, l'accento, gli attacchi, i contrasti, ecc.»¹⁸⁵

L'interpretazione musicale, secondo Mathieu, è anzitutto un problema di "incarnazione":

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 139.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 141. Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., p. 267: «certo, è pericolosissimo affermare, ad esempio, che non esiste la *Quinta* di Beethoven, ma solo di volta in volta la *Quinta* di Toscanini, la *Quinta* di Furtwängler, e così via. [...] Eppure c'è un senso, uno solo, in cui quest'affermazione corrisponde alla realtà dei fatti, ed è che l'opera ha il suo vero e naturale modo di vivere nelle molteplici esecuzioni; ma ciò accade precisamente perché l'opera stessa le suscita, le esige e le regola, e vive in esse solo in quanto vi permane una, identica, inalterabile».

¹⁸² Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 142.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 144.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 145.

«L'opera riprende anzitutto la complessità matematica della notazione musicale; ma, al di là del corpo intelligibile, essa assume anche una carne *sensibile*, i suoni. Ciò comporta una caduta nell'*accidentale*, dunque in una dispersione maggiore di quella del "corpo intelligibile" scritto sul rigo. Infatti, la "carne" comprende, oltre ai rapporti matematici, le sensazioni e gli stati d'animo; e, su tutta questa materia, l'essere della composizione deve esercitare, tramite l'interprete, la sua forza d'identificazione. Questo processo si può chiamare "incarnazione"»¹⁸⁶.

L'interprete, in definitiva, deve affidarsi alla "grazia", ovvero «situarsi *anzitutto* nel senso, per ritornare soltanto in seguito alle articolazioni»¹⁸⁷; nel prossimo paragrafo esamineremo più nel dettaglio che cosa ciò significhi per il buon interprete.

3. *La buona interpretazione*

Per poter "far capire" la musica a chi lo ascolta, il buon interprete deve ovviamente anzitutto "averla capita" egli stesso. Che cosa significa "capire" la musica?

«Il problema ammette soltanto la seguente soluzione: la composizione stessa consente una verifica *al suo interno*, essendo "autosignificante", anche senza riferirsi a qualcosa di esterno. "Capire" il discorso musicale significherà, allora, diventare padroni di questa capacità interiore di verifica o di "autosignificanza". [...] Non c'era intenzione nel compositore, non c'era niente da dire; ma da che l'interprete ha *capito*, c'è una cosa precisa, e bisogna dirla. Anche in questo momento, l'interprete non può indicare la sua intenzione con mezzi esterni al discorso: essa c'è, ma non è percepita. Controlla tutto ciò che è percepito, i suoni concreti, ma non può essere controllata essa stessa»¹⁸⁸.

Ciò che l'interprete "vuol dire" non è qualcosa di esterno all'insieme dei suoni, bensì il loro "senso" unitario, che non è un "dato", un "significato" particolare.

Per poter capire e quindi far capire il "senso" della composizione musicale, l'interprete deve avere ciò che, tramite una metafora che attinge alla dimensione religiosa, si potrebbe definire "fede". Mathieu fa riferimento, a questo proposito, a una citazione di Sant'Agostino ripresa da Isaia: "Voi non capirete, se non avrete creduto"¹⁸⁹; scrive Mathieu:

«Giungere alla comprensione senza la fede, con la speranza di risalire dai segni all'originario, sarebbe insensato: dobbiamo *discendere* dall'originario alla comprensione dei segni, e questa è l'unica via per "capire". [...] "Voi non capirete, se la cosa da capire non vi sarà stata data". Formulata così, la frase di Sant'Agostino diviene meno paradossale. Ora, la fede è necessaria esattamente *per dare* la cosa da capire. Solo la grazia è capace di offrire questa cosa, e la fede è l'atto di coglierla»¹⁹⁰.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 146-147.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 147.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 149.

¹⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 151.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 153-154.

Il “senso” della musica, che si offre “gratuitamente”, se viene colto dall’interprete conferisce unità e identità all’interpretazione, che altrimenti risulterebbe “slegata”:

«Sì: il senso *lega*, e dà al discorso un’unità che nessuna astuzia tecnica potrebbe procurargli. Fa parlare “correntemente” l’interprete, dà un *ritmo interiore* a chi è capace di entrare in comunicazione con lui. Il senso *unifica* il tempo, perché non è *nel* tempo (né nella battuta del metronomo, né nel tempo concreto) ma ne costituisce l’unità indivisibile. È il senso, quello che dà l’impressione (completamente falsa, del resto) di spontaneità e di facilità alle esecuzioni dei grandi interpreti. Tutto si concatena, tutto si svolge da sé, tutto sembra uscire dalla stessa matrice, che produce senza sforzo. Niente di artificiale collega ciò che segue a ciò che precede. [...] L’origine puntuale conferisce al discorso quella coerenza dinamica che nessun legame esterno potrebbe dargli: un moto unificatore, che deriva dall’Uno. Ecco ciò che diviene “automatico” nell’esecuzione. L’*autokineton*»¹⁹¹.

A ciò si collega anche il “paradosso di Diderot”¹⁹², secondo cui «la vera spontaneità, la vera naturalezza si ottengono attraverso una estrema artificialità dell’esecuzione (o della dizione, nel caso dell’attore)»¹⁹³:

«Altrimenti, dice Diderot, per bene che vada, un attore sarebbe grande una volta, quando si sente trascinato dal testo che sta recitando, ma non potrebbe recitarlo tutte le sere. Al contrario, non soltanto lo s’impara a memoria, ma ogni volta lo si recita, e questo avviene, magari, per anni. Certi attori che ripetono la stessa parte per anni: come mai non diventano meccanici? Questo è il paradosso di Diderot; e, nella musica e nelle esecuzioni musicali, è fortissimo, perché il repertorio di un esecutore è ristretto. Egli deve averlo provato e riprovato, lo esegue continuamente, lo registra. E, tuttavia, ogni volta, riesce a essere un *evento*, qualcosa che avviene»¹⁹⁴.

Dal carattere di “evento”, o meglio ancora di “avvento”¹⁹⁵, proprio dell’interpretazione musicale, deriva anche la superiorità della musica ascoltata direttamente dallo strumento rispetto alla musica registrata:

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 158-159. Dal carattere “intemporale” del “senso” dell’opera musicale deriva ciò che Mathieu chiama “slancio”: «lo slancio, nella musica, deriva dalla relazione che il suono ha con il suo *essere intemporale*. Grazie all’interprete, questo essere torna a occupare il tempo, da cui il genio del compositore l’aveva espulso. Allora, in rapporto al tempo che gli si offre, il senso della musica mostra una sorta di *voracità*: lo divora. Il tempo è il suo spazio, e il senso se ne impadronisce “con slancio”»; cfr. *ivi*, pp. 169-172. Dalla fonte “intemporale” dell’interpretazione deriva anche un effetto di “rilievo”: «infatti l’esecuzione che, in quanto insieme di semplici sensazioni, dovrebbe restare tutta su uno stesso piano, grazie all’interpretazione “prende rilievo”, si svolge su più piani; acquista, per così dire, una terza dimensione. [...] Come lo *slancio* della vera interpretazione è il dispiegarsi nel tempo del punto intemporale, così il suo *rilievo* è un riferirsi del corpo alla sua anima puntuale»; cfr. *ivi*, pp. 172-176.

¹⁹² Il riferimento è allo scritto di Diderot intitolato *Paradosso sull’attore*.

¹⁹³ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 99.

¹⁹⁴ *Ibidem*. Cfr. anche Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 161-166.

¹⁹⁵ Mathieu parla, a questo proposito, di “parusia”: «l’interpretazione consiste nel mettere l’intemporale in rapporto col tempo e il puntuale con l’estensione. Un tale legame non è contenuto fin dall’inizio nei rapporti matematici “in sé”: è un processo dinamico, che avviene grazie all’interprete, il quale traduce il “senso” eterno in un corpo sonoro. Dunque, è un *evento* o, piuttosto, un *avvento*: l’arrivo di un signore che vive molto lontano, fuori del tempo. Nelle grandi monarchie ellenistiche, l’arrivo in una città, o in un villaggio, del monarca divinizzato, che, come tale, abitava fuori da ogni luogo visibile, rappresentava un evento storico molto raro, festeggiato, e carico di significato mistico. Si chiamava “parusia” (come, in seguito, la “parusia” di Cristo). Ora nella musica, grazie ai buoni interpreti, *la parusia del senso diviene abituale*, e può ripetersi quasi all’infinito. I meccanismi psicofisici dell’esecutore forniscono il mezzo per *trasportare* il monarca verso i suoi sudditi»; cfr. Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 176.

«La registrazione è la registrazione di un evento, senza dubbio, però, in primo luogo, può essere un evento già manipolato: si accrescono i pianissimi, diminuiscono i fortissimi; oppure si cancella una parte dell'esecuzione, che non era stata fatta bene, e se ne inserisce un'altra. A parte questo, però, è sempre un evento *registrato*, quindi non più vivo, né tale che raccolga il fatto del momento. Quando, invece, si ascolta direttamente l'esecutore, potrebbe capitare di tutto: potrebbe capitare che costui muoia fulminato, che s'impappini nel suonare, che sbagli, oppure che inventi, quella sera, una nuova interpretazione di quel pezzo che aveva ripetuto già mille volte: la milleunesima volta, inventa»¹⁹⁶.

Infine, quando a dirigere l'interpretazione è il "senso" dell'opera, allora subentra l'"entusiasmo". Mathieu fa riferimento allo *Ione*, dialogo in cui Platone rimproverava ai rapsodi, interpreti di Omero, la tendenza a lasciarsi "magnetizzare" dal testo, invece di comprenderlo e padroneggiarlo; Platone biasimava anche il fatto che i rapsodi si limitassero a trasmettere quell'"onda magnetica" a chi li ascoltava, quasi per contagio. Secondo Mathieu, «che il rapsodo non fosse "padrone" di ciò che diceva, non prova che la sua fosse una sorta di follia, bensì che egli affidava la guida dell'interpretazione allo spirito del testo, anziché dirigerla a suo arbitrio»¹⁹⁷:

«in questo senso, l'interpretazione autentica è una *glossolalia*, ma una glossolalia *tecnica*. L'interprete, come intermediario, non è un "posseduto" (tranne che per ipotiposi) dallo "spirito dell'opera", ma è uno *spossessato*: spossessato della facoltà di dirigere le cose a suo piacimento, poiché non è lui il padrone del senso. Non parla per dir cose sue, e nemmeno parla (nel caso privilegiato della musica, lo si vede meglio che a proposito dei testi letterari) "in nome" dell'autore. Lascia, piuttosto, *parlare la cosa*. Non ha, più dell'autore, la possibilità di dire qualcosa per convenzione; nonostante ciò, dà voce alla cosa, liberandone il *senso senza significato*»¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 99-100. Cfr. anche Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 178-180. Un riferimento inevitabile, a proposito della perdita dell'"aura" dell'opera d'arte conseguente alla sua riproduzione tecnica (ovvero, nel caso dell'opera musicale, alla sua registrazione), è il celebre saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2014.

¹⁹⁷ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 160.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

CAPITOLO IV

LA MUSICA E IL DEMONIACO

1. Da Orfeo a Don Giovanni

Il carattere “storicamente consapevole” della riflessione di Mathieu sulla musica, di cui si è detto nell’introduzione¹⁹⁹, emerge in particolare nel saggio *Il demoniaco nella musica*, che costituisce la prima parte del libro intitolato *La voce, la musica, il demoniaco*²⁰⁰.

Il saggio inizia con una significativa interpretazione del mito di Orfeo ed Euridice. Che cosa impedisce ad Orfeo di resistere ancora un po’ a guardare Euridice, fino a quando non sarà risalito dal regno dei morti? In altri termini, qual è la colpa di Orfeo? Secondo Mathieu, la sua colpa consiste nel «compiere il suo atto *prima che Euridice abbia raggiunto la superficie della terra*; dunque, prima che sia stata colpita dai raggi del sole, cioè da una luce che dà naturalmente la vita»²⁰¹. Nel mito di Orfeo è quindi già possibile intravedere la tentazione “demoniaca” di creare a proprio arbitrio la natura, nonostante che nell’orizzonte pagano dei greci, come rileva Mathieu, il concetto di tentazione sia ancora ignoto, essendo proprio piuttosto della tradizione biblica.

Il regno dei morti si configura quindi, già in Aristotele, come costituito da materiali prevalentemente inorganici come le rocce; per questo motivo Monteverdi, nel suo *Orfeo*, riserverà i timbri metallici dei tromboncini alla strumentazione degli episodi infraterrestri²⁰².

¹⁹⁹ Cfr. *infra*, p. 6.

²⁰⁰ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali, Milano 1983, pp. 7-64. In un saggio che costituisce una prima versione di quello appena menzionato, Mathieu precisa il significato del termine “demoniaco”, distinguendo tra “demoniaco” e “demonico”: «Demoniaco significa: “attinente alla credenza nei demoni”, con una particolare accentuazione, però, degli aspetti malvagi di queste entità: concepite, nel periodo postomerico, come esseri intermedi tra gli dèi e gli uomini (mentre nel linguaggio omerico il demone è ancora una divinità). Questa accentuazione negativa dà luogo ad una specializzazione di significato tra il sostantivo *daimon* e l’aggettivo sostantivato neutro *daimonion*: in italiano, “demone” e “demonio”; il primo non necessariamente malvagio (anzi, in origine rappresentato, perlopiù, con caratteri positivi), il secondo caratterizzato da una particolare malignità morale. La stessa diversità di significato conservano i due aggettivi derivati “demonico” e “demoniaco” [...]; cfr. Vittorio Mathieu, Anna Macchi Giubertoni, Emanuele Samek Lodovici, *Il demoniaco nella musica*, Giappichelli, Torino 1976, p. 1. Sulla distinzione e sulla problematica relazione tra il “demonico” pagano e il “demoniaco” cristiano, cfr. Silvano Zucal, *L’Angelo nel pensiero contemporaneo*, Morcelliana, Brescia 2012, in particolare pp. 47-68 e pp. 239-313; cfr. anche Massimo Cacciari, *L’Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992³, in particolare pp. 39-70 e pp. 91-130.

²⁰¹ Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 10.

²⁰² Cfr. *ivi*, p. 11.

Il problema del demoniaco nella musica era del resto emerso nel mondo greco antico anche a proposito della concezione pitagorica dei suoni, intesi come riflesso sensibile dei rapporti numerici che costituiscono la realtà naturale. È infatti possibile «che il rapporto tra due entità *reali*, esprimibili entrambe mediante numeri, come il lato e la diagonale di un quadrato, non sia più un rapporto esprimibile con un numero: cioè non sia più un rapporto, e quindi, dal punto di vista dei pitagorici, *non sia più reale*»²⁰³.

Quindi «la realtà stessa, in questa esperienza intellettuale sconvolgente, mostra in sé il proprio nulla»²⁰⁴. Per un pitagorico infatti, non ha senso parlare di numeri che siano al contempo “reali” e “irrazionali”, e un numero che non si possa porre nella forma di un rapporto non è un numero, e ciò che non è numero non è reale. L’“irrazionale” mostra quindi che l’irrealtà è insita nella realtà stessa e la minaccia; una realtà che per i pitagorici, nella sua forma sensibile, è suono. In questo senso, nota Mathieu,

«ne viene che la musica si apre a una doppia e ambigua possibilità: essa può *allontanare* la visione dell’insidenza del nulla o, al contrario, *rivelarla*. E la musica fa sempre in qualche modo entrambe le cose a un tempo, pur potendo tendere più verso l’una o più verso l’altra. E il “tendere verso l’altra” è, precisamente, ciò che produce nella musica quel brivido che, in una visione ormai ellenistico-moderna, sarà considerato come *demoniaco*. Demoniaci non è l’irrazionalità pura – che non esiste – demoniaca è una *razionalità che fa emergere in sé l’irrazionale*, e quindi il nulla, perché il nulla appare insito nel reale e lo minaccia dal suo interno»²⁰⁵.

Quindi la musica, proprio perché non presuppone nulla e significa solo sé stessa, può insinuare in noi la tentazione di essere i padroni della natura, di poter costruire una natura a nostro arbitrio.

Mathieu fa poi riferimento alla teoria musicale greca. Il sistema scalare si basava sul tetracordo diatonico: quattro suoni compresi entro un intervallo di quarta giusta e disposti a intervalli di tono o semitono in direzione discendente. In base alla posizione del semitono vi erano tre tipi principali di tetracordo: dorico, frigio, lidio. Accanto al genere diatonico vi erano poi i generi cromatico ed enarmonico: nel primo il tetracordo era diviso in un intervallo di terza minore e due semitoni, nel secondo in un intervallo di terza maggiore e due quarti di tono. Mathieu mette in luce quindi come «col semplice

²⁰³ *Ivi*, p. 13.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 14; la concezione del “demoniaco” di Mathieu, come si può riscontrare in questo passo citato, è significativamente analoga a quella che si evince dal saggio di Paul Tillich *Il demoniaco. Contributo a un’interpretazione del senso della storia*. Nell’*Introduzione* all’edizione italiana di quest’opera, infatti, Luca Crescenzi mette in luce come per Tillich «il demoniaco non è pura negazione né pura distruzione, ma negazione creativa, distruzione formatrice. È l’elemento distruttivo che è sempre, inevitabilmente presente in ogni creazione dello spirito umano; il fondamento negativo che crea le condizioni per la creazione, restando però sempre presente in essa come elemento corrosivo e potenzialmente devastatore»; cfr. Paul Tillich *Il demoniaco. Contributo a un’interpretazione del senso della storia*, trad. it. di Luca Crescenzi, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 18. A p. 19, Crescenzi nota come fu la lettura del saggio di Tillich a suggerire a Thomas Mann la concezione del demoniaco che attraversa il *Doctor Faustus*; romanzo che, come vedremo, ricopre un ruolo fondamentale nella riflessione di Mathieu sul demoniaco musicale.

variare della *posizione* del mezzo tono, collocato al primo, al secondo o al terzo posto nel tetracordo, la musica assuma un aspetto sempre più orientale, sempre meno austero, sempre più effeminato, lussurioso e corruttore»²⁰⁶; in base a ciò si spiega lo stretto legame istituito dai greci tra i vari “modi” musicali e l’etica, quale emerge in particolare in Platone, ma anche in Aristosseno e nella tradizione pitagorica. Si chiede quindi Mathieu: «che cosa avrebbe detto un pitagorico, se avesse scoperto che un giorno – per la sola comodità di trasportare da un tono all’altro qualsiasi melodia su uno strumento a tastiera – quell’intervallo di mezzo tono *da cui dipendeva tutta l’etica* sarebbe stato collocato *non importa dove*, ed eguagliato dappertutto a un valore (assolutamente “inesistente”), come radice dodicesima di 2 (=1,05946...)?»²⁰⁷. Il riferimento di Mathieu è qui all’avvento, nell’età moderna, del temperamento equabile, e alla conseguente cancellazione della differenza di principio tra scala naturale e scala temperata, corrispondente alla cancellazione “demoniaca” della differenza tra ciò che è “naturale” e ciò che è invece “artificiale”.

Secondo Mathieu, Plotino è il filosofo antico che maggiormente ha contribuito alla riflessione sul “demoniaco”, inteso come negazione della “natura”, in particolare in relazione al concetto di “armonia”. Per Plotino l’armonia è «*equivalente dell’Uno nel molteplice*: la presenza – in un mezzo disperso e disunito come lo spazio, in cui le cose sensibili prendono per noi consistenza – di una *unità* che non può mostrarsi a noi direttamente, nella sua semplicità assoluta»²⁰⁸; così, anche l’unità musicale non è perfetta, perché le sue parti devono unirsi nella dispersione del molteplice. Tale “armonia”, inoltre, per Plotino non è “volontaria”, cioè non è frutto di un progetto deliberato, di un artificio, ma è invece automatica, “naturale”, per il fatto stesso di essere unità caduta nel molteplice. Plotino chiama “provvidenza” tale relazione tra l’unità e le cose; la musica può quindi essere considerata, in quest’ottica, un caso particolare di “provvidenza”, di organizzazione unitaria e “secondo natura” del molteplice, e il suo fine interno è quello di «farci sentire la *nostalgia dell’Uno*, che essa ci offre come attuale e come lontano a un tempo»²⁰⁹. Ma la musica può anche divenire un’attrazione verso l’abisso del nulla che disunisce, qualora l’elemento singolo si isoli, cessando di armonizzarsi e cadendo nel «“Tartaro” della dissonanza»²¹⁰. Mathieu puntualizza come tale tentazione “demoniaca” sia in Plotino più metafisica che etica, e che nulla ha a che fare con un tentatore personale quale è il diavolo, come invece

²⁰⁶ Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 15.

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 17.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 18.

²¹⁰ *Ibidem*; per quanto riguarda l’immagine plotiniana del “Tartaro” come luogo della “dissonanza”, cfr. *Enneadi*, XVII, 161-162.

avviene nella tradizione biblico-cristiana, nella quale viene accentuata l'importanza etica delle intenzioni e quindi anche delle persone²¹¹.

La conseguenza principale del carattere solo secondariamente personale del demoniaco nella musica è che

«il demoniaco va cercato molto più nella *forma* che nei contenuti. La musica, anzi, è il suo luogo privilegiato appunto perché non ha contenuti: non offre la *storia* di una tentazione – che tocca ai libri, e in particolare ai libri sacri, raccontare – bensì la sua metafisica»²¹².

Il fatto che il “demoniaco” fosse per i greci un principio metafisico sovraperonale, permette anche di comprendere come il demoniaco musicale moderno, successivo alla Controriforma, abbia potuto innestarsi sulla tradizione classica dell’“Erebo”: quest’ultimo, infatti, «poco o nulla aveva a che fare col diavolo, e molto con la *notte* che impregna di nulla le cose»²¹³.

La fusione tra demoniaco classico e demoniaco moderno è sancita definitivamente, secondo Mathieu, dall’*Orfeo ed Euridice* di Gluck, e in particolare dalla *Danza degli spiriti infernali*, aggiunta all’opera originaria del 1762 per la rappresentazione parigina del 1774. In quest’opera, e in particolare nel brano appena menzionato, Gluck utilizza vari mezzi musicali attraverso i quali è possibile rivelare il demoniaco, manifestando l’inorganico: i timbri metallici, già usati nell’*Orfeo* di Monteverdi; il moto perpetuo; le modulazioni improvvisate verso toni lontani.

Nell’*Orfeo ed Euridice* di Gluck si assiste alla «fusione del Tartaro con l’inferno e, quindi, di Orfeo con Don Giovanni»²¹⁴; infatti, la *Danza degli spiriti infernali* è tratta, con poche varianti, dal finale di un balletto composto da Gluck nel 1760, e intitolato appunto al personaggio di Don Giovanni. Mathieu rileva inoltre come la fusione di Orfeo con Don Giovanni avvenga al di fuori di qualsiasi giustificazione letteraria, e quindi esclusivamente negli aspetti tecnici e formali della musica:

«Letterariamente, infatti, tra Orfeo e Don Giovanni non c’è rapporto, e sarebbe impossibile ogni passaggio. Ma musicalmente non è così: perché il modo in cui l’inferno inghiotte Don Giovanni può divenire il modo in cui il Tartaro accoglie Orfeo. Il fondamento di tale fusione è puramente formale, e ciò la rende infinitamente più interessante di quel che sarebbe una (impossibile) traduzione di contenuti»²¹⁵.

Si spiega così il carattere fondamentalmente metafisico e non personale del demoniaco, che anche Kierkegaard notò a proposito del *Don Giovanni* di Mozart.

²¹¹ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 19.

²¹² *Ivi*, p. 20.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ivi*, p. 21.

²¹⁵ *Ivi*, p. 22.

Tuttavia, Mathieu non condivide alcuni aspetti essenziali dell'interpretazione del *Don Giovanni* mozartiano fornita dal filosofo danese. In particolare, la concezione di Kierkegaard secondo Mathieu si rivela inadeguata perché riconduce Don Giovanni al livello esistenziale, e in particolare allo stadio "estetico", in riferimento alla dottrina dei "tre stadi dell'esistenza"²¹⁶; invece, secondo il filosofo italiano, la tragedia di Don Giovanni non è di ordine esistenziale, bensì di ordine metafisico, legata cioè alla sensazione di una «*totale mancanza di fondamento della natura*»²¹⁷.

Secondo Mathieu inoltre, il "catalogo" di Leporello, in cui sono raccolti i nomi delle donne sedotte da Don Giovanni, sarebbe «una parodia involontaria e feroce del numero, cioè dell'essenza pitagorica della realtà», e mostrerebbe quanto sia cerebrale la brama di Don Giovanni: «cerebralità come caricatura di una *intellettualità* del suo temperamento, cioè di una degenerazione tutta moderna di quello che, per il classico, era l'intelletto»²¹⁸.

Mathieu intende quindi sottolineare il carattere essenzialmente "intellettuale" della tentazione demoniaca, anche se con ciò non è esclusa la scossa sensuale da essa derivante, ma solo l'interpretazione semplicistica della musica in quanto eccitante, afrodisiaca, languida e perciò sviante; infatti «la musica non tenta con le passioni naturali, tenta con la speranza di risalire a un nulla originario antecedente alla stessa natura, e, quindi, di rifare *ab imis* la natura»²¹⁹.

Una importanza decisiva assume, nel demoniaco musicale, il "ritmo":

«Nella musica l'astratto e il concreto coincidono. L'impulso può essere scatenato dal puro e semplice numero: dal ritmo, numero per eccellenza del movimento, rapporto puro estratto dal contenuto sensibile, centro intellettuale della realtà; che tuttavia, pitagoricamente, è tutta la realtà. Se la dissonanza serve a ricordarci il nulla, grazie al suo non-rapporto, il ritmo ci fa sentire capaci di fare noi la realtà col nulla: nulla in forma di rapporto. Battiamo il tempo, e scandiamo il nulla: ciò basta a riempire il senso. Il ritmo è lo strumento tutto intellettuale della sensualità»²²⁰.

In particolare, una forma tipica del demoniaco in musica è, come si è già accennato a proposito della *Danza degli spiriti infernali* di Gluck, il moto perpetuo, nel quale l'arco melodico è "a raggio corto" e rinasce automaticamente e di continuo da sé. Il *perpetuum mobile* è quindi come un cerchio in cui riusciamo a ricongiungere la fine con il principio e perciò ci dà l'illusione di essere padroni della vita, e quindi di poter

²¹⁶ Nella Prefazione al libro di Pierangelo Sequeri *Eccetto Mozart. Una passione teologica*, Mathieu scrive: «In vino veritas di Kierkegaard, prima parte di *Aut-aut*, è un capolavoro letterario sull'amore, degno di stare accanto al Convito platonico. Ma è utile a capire Kierkegaard più che Mozart»; cfr. Pierangelo Sequeri, *Eccetto Mozart. Una passione teologica*, Edizioni Glossa, Milano 2006, p. XII.

²¹⁷ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 23-24.

²¹⁸ *Ivi*, p. 25.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ivi*, p. 26.

ricostruire noi stessi la vita; in altri termini, «la vita naturale non è un nostro prodotto, il moto perpetuo sì: un prodotto intellettuale della nostra astrazione, che diventerebbe un surrogato della vita se riuscissimo a tradurlo in realtà»²²¹. La “tentazione” che si manifesta nel moto perpetuo è quindi quella dell’“autosufficienza”, ovvero la tentazione di fare a meno della natura e anzi di fare noi stessi la natura.

Lo strumento musicale tipicamente associato al moto perpetuo è il violino, la cui invenzione in alcune leggende è appunto attribuita al diavolo; in particolare con il romanticismo il violino diviene il «tipico strumento dell’infinito: di un cattivo infinito, messo a nostra disposizione da un patto col diavolo»²²².

In definitiva, scrive Mathieu,

«la vera tentazione, dunque, è ancora quella: “eritis sicut dei”. Non più, però, nella veste del racconto biblico, a cui ormai non si crede, bensì come forma del moto perpetuo, in cui il tempo musicale è divenuto *tempo meccanico*, astratto. Un tempo, insomma, di cui siamo in grado di divenire i padroni. E, infatti, se il tempo della meccanica non fosse un’astrazione, esso ci permetterebbe di fare a meno della natura. Niente avrebbe bisogno di “nascere”: basterebbe una formula. La vita sarebbe un’apparenza del moto; e la formula del moto la indicherebbero noi»²²³.

Il moto perpetuo, rileva Mathieu, è presente anche nel *Don Giovanni* di Mozart, in particolare nella cabaletta “*Fin ch’han dal vino calda la testa*”. Tuttavia, il demoniaco di Don Giovanni «pesca più nel profondo» e «alla fine, emergendo dal di dentro, lo ingoierà, con tutti i mezzi tecnici (e in particolare armonici) che la musica mette a disposizione»; in tal senso, «la fine sovrumana di Don Giovanni mostra che egli apparteneva già a un altro mondo: a un mondo infranaturale»²²⁴.

2. Il romanticismo e il demoniaco

Dopo il *Don Giovanni* di Mozart, il demoniaco musicale trova modo di esprimersi nella letteratura romantica, in autori come Tieck, Wackenroder, Jean Paul Richter, Hoffmann, nelle cui opere viene riproposta in forma concettuale «quella stessa tentazione metafisica che la musica porta in sé fisicamente, come costruzione di un mondo di suoni apparentemente arbitrario»²²⁵. In altri termini, la letteratura romantica

²²¹ *Ivi*, p. 27.

²²² *Ivi*, pp. 27-28.

²²³ *Ivi*, p. 28.

²²⁴ Cfr. *ivi*, p. 29.

²²⁵ *Ivi*, p. 30.

aiuta la musica a prender coscienza di un contenuto di ordine filosofico, ovvero la tentazione di fare a meno della natura.

Infatti, rileva Mathieu, dal punto di vista dei “contenuti”, «come “imitatrice” della natura la musica sarebbe solo un’arte mal riuscita»²²⁶; piuttosto, la musica può rivendicare a sé la manifestazione del principio metafisico da cui scaturisce la stessa natura, come avviene in Schopenhauer, il quale vede nella musica la rivelazione della Volontà²²⁷. In questo senso, una funzione decisiva viene assunta dall’aspetto “formale” della musica, assai più che dai suoi “contenuti”; infatti, «la forma musicale mostra di obbedire a rigorose leggi numeriche, le stesse che guidano la natura, sicché, quanto alla forma, la musica può ben dirsi “imitatrice della natura” se non matrice di essa»²²⁸.

Il problema, però, consiste a questo punto nello stabilire se della natura, che la forma musicale imita, noi possiamo considerarci “padroni”, dal momento che si tratta di una natura formale e numerica, e quindi accessibile al nostro intelletto. Fino alla metà dell’Ottocento, nota Mathieu, ciò era escluso, poiché «la scala “naturale” esisteva, anche se, anzi, appunto perché la temperata era ammessa come una “licenza”», e «l’armonia naturale era un canone, seppure con eccezioni sempre più ardite»²²⁹.

Tuttavia la letteratura, diversamente dalla scienza e dall’arte musicale, già all’epoca del primo romanticismo osa invece affermare, sulle tracce della filosofia, che «*la natura è fatta dall’Io*: non dall’io singolo, ma da quell’“Io puro” che è identico in tutti, e che si trova all’origine, e degli “io” singoli e della natura»²³⁰. Il filosofo di riferimento è evidentemente Fichte, il cui idealismo etico viene però rovesciato dai romantici in un idealismo immoralistico, che «si propone [...] di mostrare come la determinazione intellettuale del mondo vada di pari passo con la *distruzione dell’io*, esattamente all’opposto di come pensava Fichte»²³¹. In particolare, il rovesciamento della dottrina di Fichte avviene nel *William Lovell*, romanzo epistolare scritto da Tieck tra il 1793 e il 1796, e nella *Clavis fichtiana* di Jean Paul Richter, che fu un autore di riferimento di Schumann, il musicista in cui la scissione tra naturalità e artificialità divenne, come nota Mathieu, dramma vissuto²³².

Il tema del demoniaco assume poi particolare rilevanza in Hoffmann, anche in relazione alla musica, da lui definita «la più romantica di tutte le arti, perché ha per

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Cfr. in particolare il paragrafo 52 del capolavoro del filosofo tedesco (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 333-348), dedicato alla metafisica della musica.

²²⁸ Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 30-31.

²²⁹ *Ivi*, p. 31.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ivi*, p. 99; la citazione è tratta dal saggio intitolato *La dissoluzione della realtà nel romanticismo*, che costituisce la seconda parte di *La voce, la musica, il demoniaco*.

²³² Cfr. *ivi*, pp. 32-33.

oggetto l'infinito»²³³. Mathieu ricorda a tal proposito la comparsa spettrale del cavaliere Gluck nell'omonimo racconto, ma anche *Don Giovanni*, racconto del 1812. Nell'opera principale di Hoffmann invece, gli *Elisir del diavolo* (1815-16), la musica sembra assente, essendo l'artista maledetto un pittore e l'arte della tentazione l'oratoria. Tuttavia, secondo Mathieu ciò non significa che il demoniaco ha abbandonato la musica; piuttosto, «Hoffmann ha individuato così bene il problema del demoniaco, da essere costretto a svolgerlo a proposito di altro: perché la musica del suo tempo *non permetteva ancora* di pensarlo nei termini in cui lo penserà Thomas Mann»²³⁴. In particolare, scrive Mathieu,

«l'elaboratissima costruzione degli *Elisir del diavolo* mira a mostrare che i medesimi avvenimenti si lasciano spiegare (o, meglio, *non* si lasciano spiegare) attraverso tre tipi di spiegazione diversi e incomunicabili: a) come costruzione interamente artificiale, secondo un *progetto*; b) come manifestazione di *impulsi oscuri* e incontrollabili (pazzia inclusa); c) come opera del *caso*»²³⁵.

Ciascuna di queste tre tipologie di spiegazione, continua Mathieu, può essere concepita come autosufficiente, ma non riesce mai ad eliminare le altre due, e in ogni caso si fonda su un assunto arbitrario. Quindi le tre ipotesi «sono tutte false, se assolutizzate, e tutte vere con ironia, sebbene non si sappia mai fino a che punto»²³⁶.

L'ironia di secondo grado, esercitata in parte già da Hoffmann negli *Elisir del diavolo*, e che consiste nell'ironizzare anche su sé stessi, sulle proprie opere d'arte, è in effetti il carattere proprio della seconda generazione romantica; essa è la generazione della Restaurazione «in tutti i sensi, compreso quello di un classicismo romantizzato»²³⁷, nel quale l'"anacronismo" derivante dall'utilizzo di elementi classici è reso accettabile appunto dall'esercizio dell'ironia di secondo grado. La via "ironica" nella musica si esprime, secondo Mathieu, in Rossini, in Offenbach, e arriva fino a Satie e Stravinskij. Per quanto riguarda Rossini, basti pensare al carattere ironico e modernamente antiromantico dei suoi ultimi lavori cameristici, in particolare dei *Péchés de vieillesse* e, più in generale, alla sua sostanziale estraneità alla poetica romantica. L'ironia emerge poi anche nelle opere di Offenbach, in particolare *I racconti di Hoffmann* del 1881 e *Orfeo all'inferno* del 1858; in quest'ultima operetta ritorna il moto perpetuo, attraverso il moto vorticoso del *can-can*, ed è presente anche la satira politica²³⁸.

²³³ E. T. A. Hoffmann, *La musica strumentale di Beethoven*, in *Poeta e compositore: scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Discanto, Fiesole 1985, pp. 3 sgg.

²³⁴ Vittorio Mathieu, *Il demoniaco nella musica*, in *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 34.

²³⁵ *Ivi*, p. 35.

²³⁶ *Ivi*, p. 37.

²³⁷ *Ivi*, p. 38.

²³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 39-41. Ci sembra opportuno ricordare, a tal proposito, che Nietzsche apprezzò la musica di Offenbach, definito dal filosofo tedesco «satiro pieno di spirito e spavaldo quant'altri mai che come musicista si attiene alla grande

3. Il “*Doctor Faustus*” di Mann e la musica del Novecento

Nella trattazione del rapporto tra romanticismo e demoniaco, Mathieu non si sofferma su quello che a prima vista potrebbe apparire il caso più emblematico, ovvero il *Faust* goethiano, a cui sono ispirate un ampio numero di opere musicali ottocentesche e novecentesche; ciò è dovuto al fatto che, come scrive Mathieu, Goethe «aveva sensibilità per il *demonico*, non per il demoniaco», e, «sebbene tentazioni demoniache affiorino in Faust, soprattutto di fronte allo Spirito della Terra, il suo patto col diavolo è, piuttosto, un’allegoria di ciò che lo salverà»²³⁹. Tuttavia, il *Faust* di Goethe non può essere del tutto tralasciato, soprattutto perché fornisce lo spunto al *Doctor Faustus* (1947) di Thomas Mann per introdurre non solo il diavolo nel racconto, ma anche tutta una serie di rinvii nascosti, tra i quali particolarmente rilevante è la tentazione di «*oltrepassare le colonne d’Ercole tra natura inorganica e natura organica*»²⁴⁰. Nella seconda parte del *Faust*, infatti, il discepolo Wagner forma *in vitro* l’*homunculus*; tuttavia, rileva Mathieu, «Goethe non sospetta, se non molto vagamente, che ciò possa avere un legame col peccato originale, perché al peccato originale non crede», e quindi più che un atto di superbia, egli vede nell’azione di Wagner «l’eresia riduzionistica contro la varietà dei fenomeni organici naturali»²⁴¹.

Per il musicista Adrian Leverkühn, il protagonista del *Doctor Faustus*, l’indistinzione tra l’organico e l’inorganico rappresenta invece la tentazione fondamentale, e gli viene suggerita, fin dall’infanzia, dagli esperimenti e dalle osservazioni del padre, naturalista dilettante²⁴²:

«La musica sarà allora, per Leverkühn, il mezzo fondamentale a disposizione dell’uomo per superare la barriera della natura e, quindi, per non riconoscersi legato a una natura fatta da Dio: il mezzo per formare artificialmente ciò che la natura sembra riservare a sé, per “far cristallizzare” ciò di cui essa, secondo la tradizione, provocava l’organizzarsi. [...] Noi non dobbiamo più presupporre. *Orfeo non ha più bisogno di essere risalito alla superficie della Terra*, per guardare Euridice. Il passaggio dall’inorganico all’organico non dipende che da noi, non meno che il suo contrario»²⁴³.

La stessa ambiguità riscontrata a proposito della distinzione tra l’organico e l’inorganico, la si ritrova nel *Doctor Faustus* attribuita alla musica, che costituisce anzi

tradizione e, per chi non ha soltanto orecchi, è una vera liberazione rispetto ai musicisti sentimentali e in fondo *degenerati* del romanticismo tedesco». In un altro frammento la musica di Offenbach è interpretata da Nietzsche in chiave esplicitamente anti-wagneriana: «Wagner è pesante, goffo: nulla gli è più estraneo dei momenti di spavalda perfezione come quelli che Offenbach, questo pagliaccio, raggiunge cinque, sei volte quasi in ciascuna delle sue *bouffonneries*». Cfr. Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza*, a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobau, Bompiani, Milano 2016⁹, p. 451.

²³⁹ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 42.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 42-43.

²⁴² Cfr. Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. it. di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2017, pp. 14-28.

²⁴³ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 43.

«l'ambiguità elevata a sistema». Leverkühn, a tal proposito, è affascinato dal circolo delle toniche, derivato da un temperamento artificiale della scala naturale:

«“Sai cosa penso?” domandò. “Che la musica è l'ambiguità elevata a sistema. – Prendi una nota qualsiasi. La puoi intendere in un modo o in un altro, la puoi considerare aumentata dal basso o diminuita dall'alto e se sei furbo puoi valerti di quel doppio senso a tuo piacimento.”»²⁴⁴.

L'ambiguità, come mette in luce Mathieu, costituisce una forma di tentazione «perché, nella natura come nell'arte, permette di superare quell'apparente barriera tra il naturale e l'artificiale che blocca la nostra attività demiurgica e fa di noi i semplici gnomi di una natura sovrana, ridotti a servirla e a sfruttarla al tempo stesso»²⁴⁵.

La prima forma in cui la tentazione si presenta a Leverkühn è quella della “parola”: il protagonista del romanzo infatti si iscrive al seminario di Halle per diventare pastore protestante, ovvero “predicatore” della parola. Tuttavia, come sottolinea Mathieu, si tratta di una forma di tentazione ancora inadeguata, perché la “parola”, «come parola dell'oratore, crea bensì la *coscienza*, ma presuppone ancora la *natura*, e non può identificarsi con l'originario *fiat* divino»²⁴⁶.

Il demoniaco si esprime compiutamente non nella “parola”, ma nel “numero”, che «non presuppone la natura, bensì *la precede*», e quindi «può essere inteso, pitagoricamente, come la chiave della realtà»²⁴⁷. Nel seminario di Halle, infatti, insegna il pitagorico Nonnenmacher, che fa notare come il numero sia «principio dell'origine e del sussistere del mondo»²⁴⁸.

La musica, poi, è «numero divenuto sensibile, realizzato; e, perciò, *realtà* interamente a nostra disposizione»; «realtà naturale e nostra formula creativa al tempo stesso»²⁴⁹, e quindi ambiguità tra l'artificiale e il naturale. Leverkühn incarna questa ambiguità quando, dopo aver lasciato il seminario, «consacrerà la propria esistenza a un'ascesi artistica, a una vita *casta*, umile, priva di possessi, tutta dedicata al servizio della costruzione sonora; e, al tempo stesso, supremamente peccaminosa, nella pretesa di dominare come creatore *ex nihilo* la costruzione stessa»²⁵⁰, rispondente unicamente alla rigorosissima legge impostale dal suo artefice.

Il *Doctor Faustus* di Mann rappresenta quindi, secondo Mathieu, la trattazione più importante del Novecento sul demoniaco musicale. In particolare, nel romanzo di Mann emerge pienamente il carattere essenzialmente “intellettuale” della tentazione

²⁴⁴ Cfr. Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, cit., pp. 66-67.

²⁴⁵ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 44.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 47.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, cit., p. 135.

²⁴⁹ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 47.

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 48-49.

demoniaca in musica, di cui già si è detto a proposito del *Don Giovanni* mozartiano. Ciò che il diavolo offre a Leverkühn nel paese di Palestrina, infatti, «non sono godimenti sensuali, e neppure l'ebbrezza dionisiaca, ma un *surrogato di questi surrogati* della genialità»²⁵¹; in altri termini, «l'inganno che egli tende a Leverkühn non è di fargli credere di poter divenire un genio romantico gratificato dall'ispirazione, ma di poter divenire un genio *non* romantico, affrancato dalle illusioni del romanticismo»²⁵². Per spiegare l'inganno teso dal diavolo a Leverkühn, Mathieu fa riferimento alla famosa opera di Adorno e Horkheimer del 1947, *Dialettica dell'illuminismo*:

«Leverkühn cade, così, nel cerchio che Adorno e Horkheimer chiameranno “dialettica dell'illuminismo”, per cui “il mito trapassa in illuminismo e la natura in pura oggettività”. Ci si crede liberi dall'ebbrezza romantica, nell'atto in cui si cade in un romanticismo alla seconda potenza. Allora “la divisione tra Dio e uomo appare irrilevante”, perché, “come signori della natura, Dio creatore e spirito ordinatore si assomigliano. La somiglianza dell'uomo con Dio consiste nella sovranità sull'esistente”»²⁵³.

La tentazione di Leverkühn, come fa notare Mathieu, consiste appunto in tale sovranità sull'esistente, ovvero nel superamento della distinzione tra “creazione naturale” e “ordinamento intellettuale”; e in quanto tale si rivela essere, in base alla dialettica messa in luce da Adorno e Horkheimer, «una forma più sottile della stessa *Schwärmerei* romantica»²⁵⁴.

Come è noto, Mann identificò il metodo compositivo di Leverkühn con la dodecafonia di Arnold Schönberg, provocando con ciò la protesta di quest'ultimo. Secondo Mathieu, il motivo di tale identificazione è piuttosto chiaro. Infatti «la dodecafonia presuppone la distruzione di ogni struttura naturale della musica e la sua sostituzione con una natura fatta da noi e dotata di una necessità arbitraria: natura artificiale»; con la dodecafonia si ottiene «un campo sgombro per costruire una natura artificiale rigidissima, molto più rigorosa della pitagorica: ma rigida, appunto, perché ne siamo i signori»²⁵⁵. Si tratta di un «nichilismo intellettuale», che «pretende di non sottendere più un'armonia naturale, ma di crearla»²⁵⁶, e che ha un corrispettivo storico nell'atteggiamento tecnico e manipolatore dell'uomo contemporaneo, reso possibile

²⁵¹ *Ivi*, p. 51. A questo proposito, appare evidente come la tentazione di Leverkühn si differenzi da quella “dionisiaca” di Gustav Aschenbach, protagonista di *La morte a Venezia* (1913), racconto tutto incentrato sulla dialettica tra “apollineo” e “dionisiaco” di ascendenza nietzschiana.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 52.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 53.

²⁵⁶ *Ibidem*.

dai progressi della moderna scienza matematica della natura, nella quale «il genitivo significa che la natura è *fatta* dalla scienza, non riconosciuta da essa»²⁵⁷.

La volontà di svolgere tale dissoluzione intellettuale della realtà, secondo Mathieu, accomuna la dodecafonia al “surrealismo”, che in musica, rileva il filosofo italiano, trova in certo qual modo una espressione nella musica di Erik Satie e del “Gruppo dei Sei”. Tuttavia, vi è anche una profonda differenza tra queste due tendenze della musica moderna: Satie, come anche in modo diverso Stravinskij, presenta un «intento distruttivo e combattivo, che gli permette di vedere la propria stessa demoniacità con ironia e, perciò, di costruire»; Leverkühn, se non Schönberg stesso, presenta invece un intento costruttivo, ovvero la «presunzione di ritrovare al di là della crisi, una vera natura»²⁵⁸:

«Codesta demiurgicità, che rinasce dalla negazione della natura, è automaticamente, e pretende di essere, una demiurgicità che *nega la necessità della grazia*. L’atteggiamento di Lehverkühn, perciò, se non di Schönberg, è una sorta di pelagianesimo estetico: la presunzione di produrre noi la natura per farne il *veicolo della salvezza*, in luogo di attendere l’ispirazione come una grazia, e di accettare con umiltà quello che ci viene dato»²⁵⁹.

Quella “restaurativa” di Stravinskij e quella “progressiva” di Schönberg, sono anche le due tendenze principali della musica moderna individuate da Adorno nella sua celebre *Filosofia della musica moderna* del 1949. Scrive a questo proposito Mathieu in *Il nulla, la musica, la luce*:

«Adorno diceva che la prima è una soluzione, per dir così, mercantile, mentre la seconda è, sì, negativa rispetto a tutta la tradizione, ma è una soluzione, almeno nelle intenzioni, certamente più pura, più genuina. Thomas Mann è di opinione completamente diversa, perché questa rinascita, questa nuova originarietà o verginità, presuppone semplicemente la negazione della natura. Invece, in Stravinskij la natura è estremamente ironizzata, estremamente rielaborata, ma c’è ancora: devo non prenderla sul serio per accettarla, però l’accetto»²⁶⁰.

La posizione di Mathieu nei confronti della dodecafonia è, come si è visto, critica; in questo senso, l’interpretazione che il filosofo italiano fornisce del metodo compositivo schönbergiano è assai più vicina a quella di Thomas Mann che non a quella di Adorno, che vedeva invece nella dodecafonia l’unico linguaggio musicale in grado di sottrarre l’arte dei suoni alla mercificazione imperante dell’“industria culturale”²⁶¹.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 45.

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 55.

²⁶⁰ Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., p. 128.

²⁶¹ Come è noto, molte delle teorie musicali espresse nel *Doctor Faustus* provengono dalle riflessioni di Adorno, che era vicino di casa di Mann a Los Angeles, e del quale lo scrittore tedesco ebbe modo di leggere il manoscritto del saggio su

Tuttavia, Mathieu è consapevole del fatto che la poetica musicale di Schönberg si discosta notevolmente dalla sua interpretazione del metodo dodecafonico e da quella di Mann; afferma Mathieu: «se noi leggiamo gli articoli di poetica musicale di Schönberg, troviamo una teoria estremamente tradizionale, a mio parere, che non risponde a un certo rivoluzionarismo instauratosi nella sua musica»²⁶².

Effettivamente, come scrive Enrico Fubini,

«certo il nuovo linguaggio dodecafonico, per la sua stessa strutturazione interna, metteva a nudo uno dei problemi estetici più drammatici dell'operare artistico, in particolare del nostro tempo: l'antinomia tra la libertà e la necessità, tra l'espressione e le leggi del materiale sonoro, tra la comunicazione e l'oggettività impersonale del numero. Schönberg aveva operato una scelta netta in questa alternativa, in particolare negli ultimi anni della sua vita, scegliendo per l'espressione, senza compromessi e sottolineando più volte come per lui la dodecaфония non fosse altro che un metodo, da seguire senza fanatismi, da tradire quando fosse necessario, seguendo solamente l'impulso interiore verso l'espressione e la comunicazione»²⁶³.

In questo senso, come rileva ancora Fubini, l'interpretazione della dodecaфония di Mann (e quindi, aggiungiamo noi, anche l'interpretazione di Mathieu) sembra corrispondere, più che a quella di Schönberg, a quella che sarà espressa, a partire dagli anni Cinquanta, dagli esponenti della scuola di Darmstadt, in particolare Boulez e Stockhausen, i quali opteranno per una concezione oggettiva e impersonale della dodecaфония, in esplicita polemica con la concezione espressiva e soggettivistica di Schönberg: in tal senso, scrive Fubini, «Adrian Leverkühn indubbiamente non incarna Schönberg ma piuttosto il nuovo modello di musicista della seconda metà del nostro secolo»²⁶⁴.

Schönberg che avrebbe poi costituito la prima parte di *Filosofia della musica moderna*. Mann dichiarò di aver riscontrato delle affinità con le proprie idee leggendo il saggio; tuttavia, nonostante le affinità, la sua interpretazione complessiva della dodecaфония è assai diversa da quella di Adorno, come rilevava già Luigi Rognoni nel suo saggio introduttivo all'edizione italiana dell'opera del filosofo tedesco (cfr. Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 2002, pp. XXXII-XXXIV), e come sostiene anche Mathieu. A ben vedere, sia Mann che Adorno propongono una interpretazione "oggettiva" e "vincolante" della dodecaфония (cfr. a tal proposito in particolare Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 52-72), per fornirne però poi una lettura in chiave di filosofia della storia molto diversa, se non proprio opposta, come sostiene anche Mathieu nell'ultimo passo citato. Non sorprende quindi che Schönberg non si sia riconosciuto né nell'interpretazione manniana né in quella adorniana, proprio perché entrambe condividono tale carattere "oggettivo" e "razionalistico", che Schönberg invece rifiuta in nome di una costante ricerca di libera espressività. Sul rapporto tra Schönberg e Mann, cfr. Arnold Schönberg, Thomas Mann, *A proposito del Doctor Faustus: lettere 1930-1951*, trad. it. di Fernanda Mancini e Gabrio Taglietti, Archinto, Milano 2008; in merito alla critica, mossa anche sul piano personale oltre che estetico, di Schönberg ad Adorno, cfr. Arnold Schönberg, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, trad. it. di Pietro Cavallotti, Francesco Finocchiaro, Anna Maria Morazzoni, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 615-618 e pp. 683-687.

²⁶² Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 57-58.

²⁶³ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 335. Sulla poetica musicale di Schönberg, cfr. Franco Ballardini, *Swedenborg e il falegname: poetica, teoria e filosofia della musica in Arnold Schönberg*, Mucchi, Modena 1988.

²⁶⁴ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 336.

Del resto, già Thomas Mann, in *La genesi del Doctor Faustus*, aveva chiaramente distinto l'interpretazione della dodecafonia fornita nel suo romanzo da quella propria del suo vero teorizzatore Arnold Schönberg; così scriveva Mann: «l'idea di Schönberg e la mia versione ad hoc di quell'idea sono fra loro talmente distanti che, a prescindere dall'ineleganza, la menzione del suo nome nel testo mi sarebbe apparsa quasi offensiva»²⁶⁵.

Ritornando ora al saggio di Mathieu, la conclusione dell'autore riguardo al significato storico della dodecafonia, quantomeno per come esso emerge dal *Doctor Faustus* di Mann, è perentoria:

«Nella musica, dunque, più che in ogni altra sede c'è modo di mostrare quella *hybris* che pretende di fare a meno della natura, risalendo alle matrici dell'ordine, e alterandole a piacimento. [...] Per questo il destino della musica diviene *emblematico* sia rispetto alla distruzione atomica, sia rispetto allo Stato totalitario. A questo punto, però, il demoniaco è divenuto *aspecifico*; può riguardare qualsiasi cosa. [...] Per questo sembra aver ragione chi afferma che, nel Novecento, la musica finisce. [...] Lo stesso demoniaco, quindi, scompare in quel nulla che esso ha fatto emergere, e che è rimasto solo: non più "eventuale", non più sotteso a un forte senso della realtà, quindi neppure più demoniaco. Solo un'acuta riflessione intellettuale, come quella di Mann, può tornare a farcelo percepire, ma come ormai aspecifico e amusicale»²⁶⁶.

4. La musica e la "grazia"

Nell'ultimo capitolo del suo saggio sul demoniaco nella musica, significativamente intitolato "*In cerca di salvezza*", Mathieu cerca di tirare le somme di quanto già detto e di proporre, per così dire, la *pars construens* della sua riflessione sull'argomento.

In particolare, Mathieu propone un accostamento tra la musica e la "grazia", termine che in questo contesto è utilizzato dall'autore per indicare «la dimensione della natura in cui il prodursi non dipende da noi»²⁶⁷, ovvero ciò che appunto Leverkühn, nella sua demoniacità, non è disposto a riconoscere:

«Per far l'esempio più semplice: quando io nasco, nessuno dubita che certe molecole si ricombinino, e così certi geni, che già c'erano prima. In questo ricombinarsi, però vengo al mondo *io*; e io non c'ero. La natura in generale non è diversa: per un verso essa non fa altro che ricombinarsi, ma per l'altro fa venire al mondo nuove specie, nuovi individui, e la vita stessa, che un tempo non c'era. Codesta visione bidimensionale dà fastidio. Perché? Perché, mentre nella dimensione in cui, semplicemente, tutto si ricombina, non avviene nulla che, almeno in linea di principio, non possiamo fare anche noi, del venire

²⁶⁵ Thomas Mann, *Doctor Faustus: la vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico; La genesi del Doctor Faustus: romanzo di un romanzo*, trad. it. di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2016, p. 773.

²⁶⁶ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., pp. 57-58.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 61.

al mondo non siamo noi i padroni. [...] Questo ci disturba, e perciò spesso preferiamo pensare che non sia così, anche a costo di degradare a pura fantasia il “venire al mondo”. [...] *se c’è una natura, in essa avviene qualcosa che non dipende interamente da noi*, e che va propiziata, per dir così, con “preghiere”: siano queste un combinarsi di atomi, di geni, di suoni o di parole»²⁶⁸.

La concezione della natura che emerge dalle parole di Mathieu ci sembra possa trovare un riferimento filosofico nel pensiero di Henri Bergson. In *L’evoluzione creatrice*, in particolare, Bergson si era confrontato con le scienze biologiche, criticando le concezioni meccanicistiche della vita e proponendone una di tipo evolutivo basata sul concetto di *elan vital* (“slancio vitale”). Mentre gli altri esseri viventi, secondo Bergson, sono caratterizzati dall’“istinto”, ovvero da modalità di reazione automatiche a eventi che accadono nel proprio ambiente naturale, l’uomo è dotato dell’“intelletto”, ovvero della capacità di trascendere il proprio *habitat* grazie alla capacità di calcolo e previsione (la stessa capacità che mette capo al tempo misurabile di cui Bergson parlava nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*). Tuttavia l’intelligenza, se non controllata e inconsapevole dei suoi limiti, rischia di ingabbiare l’uomo e minacciarne la vita; l’“intuizione” rappresenta quindi per il filosofo francese la possibilità di cogliere la realtà nel suo “slancio vitale”, superando così i limiti della ragione calcolante.

Lo “slancio vitale” è appunto il principio spirituale operante in tutta la realtà, coglibile tramite l’“intuizione” e non attraverso l’“intelletto”; esso coincide con la realtà stessa nella sua essenza diveniente. La “materia”, oggetto dei calcoli e delle misurazioni dell’“intelletto” scientifico, rappresenta invece l’estinguersi dello “slancio vitale” e allo stesso tempo ciò che, limitandolo, ne rende possibile la manifestazione nelle innumerevoli forme di vita presenti in natura, secondo una dinamica che con Bergson stesso potremmo definire di “organo-ostacolo”: la “materia” è infatti allo stesso tempo l’organo e l’ostacolo dello “slancio vitale”, anzi propriamente parlando non è qualcosa d’altro rispetto ad esso, bensì il suo limite intrinseco, il risultato del suo esaurirsi.

Mathieu rileva quindi come la “grazia”, lo “slancio vitale” presente nella natura trovi una significativa corrispondenza nell’ambito artistico:

«Con l’arte, l’analogia è perfetta. Non c’è artista che non ricombini e “componga”. Ma non ci sarebbe arte se, in questo ricombinare, qualcosa non venisse al mondo. Anche l’arte, perciò, come la natura, ha una dimensione che conviene chiamare “grazia”: ammessa, a volte, sotto il nome di “ispirazione”, o sotto altre metafore del genere»²⁶⁹.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 61-62.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 62.

L'accostamento tra l'arte e la "grazia" è stato proposto anche da un altro filosofo già più volte menzionato, Vladimir Jankélévitch, anch'egli come Mathieu influenzato da Bergson e da Plotino.

Per Jankélévitch il "principio" della realtà non è una "sostanza", un "ente", bensì un "far essere senza essere", uno slancio efferente che si esplica nel tempo, per riferirsi al quale il filosofo adotta un termine chiave di tutta la sua riflessione: "*charme*", in cui riecheggia il sostantivo greco "*charis*"²⁷⁰, solitamente tradotto con "grazia", e che mette in luce dunque la "gratuità" del reale, il suo essere "senza perché" (come la rosa del celebre distico di Angelus Silesius, che Jankélévitch cita a più riprese). Uno "*charme*" che è "ineffabile", non predicabile, in quanto, come si è detto, pur essendo il "principio" degli "enti", non è a sua volta una "cosa", un "ente" particolare, localizzabile nello spazio e nel tempo e quindi determinabile concettualmente; in questo senso, il filosofo utilizza espressioni particolari per riferirsi al "principio" non localizzabile e sfuggibile della realtà, ad esempio «Non-so-che» e «Quasi-niente»²⁷¹.
Scrivono Jankélévitch:

«molti nomi si poterono dare a quest'innominato innominabile, molte definizioni si poterono proporre per questo "qualcos'altro" che non è propriamente come le altre cose perché in generale non è né una cosa né qualcosa»²⁷².

²⁷⁰ Per chiarire il significato di tale termine greco, che Jankélévitch riprende da Plotino, riportiamo la spiegazione che ne fornisce Enrica Lisciani Petrini: «Plotino utilizza questo lemma in vari punti delle *Enneadi*. Qui ci interessa un punto in particolare, citato (in vari scritti) da Jankélévitch: una piccola cellula quasi nascosta, ma emblematica, che Jankélévitch preleva dandole un inaspettato e decisivo risalto. Plotino, infatti, allorché vuol spiegare la qualità specifica, inconfondibile, di un volto bello, dice: «un viso può essere sì bello, ma incapace di commuovere perché su di esso non s'effonde la grazia della bellezza [*charis epiteousa to kallei*]. Si deve riconoscere che [...] la bellezza non consiste tanto nella simmetria, quanto invece nello splendore che brilla nella simmetria». [...] Cosa vuol dire Plotino? Questo: non una totalità, le cui parti siano messe meccanicamente o astrattamente insieme secondo criteri pre-stabiliti di proporzione e simmetria, è bella; *ma* un tutto le cui parti siano strette fra loro da qualcosa di inafferrabile, da una *charis epiteousa* appunto, da una grazia diffusa, che si irradia fra le varie parti creando fra loro, scrive ancora Jankélévitch, una sorta di «campo magnetico irradiante», ovvero facendo subire loro «una specie di contagio magico», di «operazione incantatrice» (*Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, pp. 95, 93 e 98; it. pp. 81, 78 e 83). Contagio magico, operazione incantatrice. Perché queste parole? Ecco, qui si allude a un altro significato di *charis*, che, per sotterranee derivazioni e interpolazioni semantiche, dal mondo greco arriva fino al *carmen* latino, nonché al "carne" italiano e allo *charme* francese. *Carmen*, infatti, è un'altra lontana traduzione di *charis* – interpolato con *cānēre* – che significa *cantare*, ma anche *incantare*, *formulare vaticini*. E *carmen*, non a caso, ha due significati principali: quello di "componimento poetico", "poesia", "canto" – da cui derivano appunto l'italiano "carne" e il francese *charme* (si pensi agli *Charmes* di Valéry) –; ma *carmen* ha anche il significato di "rito incantatorio", "incantesimo". Dunque – ecco il punto che ci interessa – *carmen* indica, in entrambi i significati, *qualcosa che sfugge alla ragione, qualcosa di inafferrabile* e che seduce, incanta (si pensi alla *Carmen* di Bizet: mai nome fu più indovinato per esprimere un eros seducente che sfugge alla ragione)». Cfr. Enrica Lisciani Petrini, *La "grazia" del reale. Alcune considerazioni a partire da Jankélévitch*, pp. 368-369, saggio disponibile al seguente link: <http://www.spaziofilosofico.it/wp-content/uploads/2016/07/Lisciani-Petrini.pdf>.

²⁷¹ Da cui il titolo di una delle sue più importanti opere: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Editions du Seuil, Paris 1980, seconda edizione ampliata (la prima edizione apparve presso PUF nel 1957); trad. it. di Carlo Alberto Bonadies, *Il non-so-che e il quasi-niente*, a cura di Enrica Lisciani Petrini, Einaudi, Torino 2011.

²⁷² *Ivi*, p. 6.

Si comprende quindi facilmente perché Jankélévitch faccia spesso riferimento al neoplatonismo, e in particolare al pensiero di Plotino, oggetto della tesi con cui ottenne nel 1924 il Diploma di Studi Superiori. Della prospettiva neoplatonica, infatti, il filosofo francese condivide la convinzione, caratteristica della cosiddetta “teologia negativa”, che il “principio” della realtà non sia esauribile in parole o concetti, ma sia invece “ineffabile”.

Alla tematica dell’ineffabilità del reale si collega anche l’interesse di Jankélévitch per la tarda filosofia di Schelling, argomento della sua tesi di dottorato. Da Schelling il filosofo francese ricava in particolare la distinzione tra il “*Quid*” o la “quiddità” (in Schelling “*das Was*”, “il che cosa”) e il “*Quod*” o la “quoddità” (in Schelling “*das Dass*”, “il Che”). Mentre il primo termine indica l’essenza concettualizzabile e quindi esprimibile di una cosa, il secondo sta a significare l’esistenza stessa della cosa, il “fatto che” essa sia, fatto assolutamente gratuito e senza fondamento, in quanto non riconducibile ad una causa “ontica”. In altri termini, si tratta della consapevolezza che quando definiamo concettualmente una cosa, in realtà la definiamo necessariamente in funzione di ciò che essa non è, ovvero in relazione ad altro da sé; mentre resta preclusa all’analisi concettuale la singolarità unica e irripetibile di quella stessa cosa, per indicare la quale Jankélévitch conia dal latino le espressioni “semelfattività” e “ipseità”. Anche Bergson, del resto, affermava di sperimentare ad ogni istante «la creazione continua d’imprevedibile novità che sembra realizzarsi nell’universo», e definiva l’intuizione come «la *simpatia* mediante la quale ci si trasporta all’interno di un oggetto per coincidere con ciò che esso ha di unico e, conseguentemente, d’inesprimibile»²⁷³.

Legata a tale prospettiva filosofica è la concezione dell’arte che Jankélévitch espone nei suoi scritti; l’arte è infatti un atto creativo che, dando vita a un’opera, replica nel suo ambito lo slancio efferente, gratuito e quindi “libero”, proprio della realtà nel suo complesso. Gratuita è l’opera d’arte perché non è legata a fini particolari ad essa estrinseci, ma deriva piuttosto dall’“ispirazione” dell’artista, che costituisce qualcosa di “immotivato” e in un certo senso “miracoloso”.

Scrivendo opportunamente, a questo proposito, Enrica Lisciani Petrini:

«Il discorso sulla “grazia”, infatti, consente di guardare all’opera d’arte proprio cogliendone appieno lo statuto – “meontologico” per dir così – singolare, irripetibile e incausato. Il suo originare – per dirla con Klee, Rilke e Schönberg – da una “necessità interiore”. Espressione che non ha nulla a che vedere, come spesso invece si crede, con l’intimità psicologica dell’artista; ma sta a indicare invece la “grazia”, la circolazione dinamica interna a degli elementi (linee, colori, cerchi ecc.; oppure suoni; ovvero parole ecc.), che ogni volta fa sorgere, da essi, una “forma” nuova. Un’opera d’arte appunto. Sicché questa è l’esito di una “formazione”, di una “*Gestaltung*” come diceva Klee, che ogni volta “fa essere” una figura

²⁷³ Henri Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, cit., p. 77, p. 138.

di mondo nuova, unica e irripetibile. Una “formazione”, una dinamica, determinante eppur inafferrabile»²⁷⁴.

Inafferrabile è la dinamica artistica proprio perché inafferrabile è lo “*charme*”, il carattere gratuito proprio di ogni cosa, di cui l’opera d’arte, e in modo particolare quella musicale, è secondo Jankélévitch e Mathieu una testimonianza emblematica.

Ritornando ora in conclusione al saggio di Mathieu, nelle ultime pagine l’autore rileva come l’alternativa tra “natura” e “storia”, anche a proposito del divenire dell’arte musicale, sia in realtà fittizia:

«Appunto perché la grazia entra, tanto nella natura, quanto nell’arte, natura e arte esistono solo come *storia*. La storia infatti, è “quell’aspetto del tempo per cui qualcosa viene al mondo”. Quando, perciò, ci si domanda se una forma artistica, o un genere, o un’arte (quale può essere la musica tonale) sia “naturale” o sia “storica”, è chiaro che si deve rispondere: “entrambe le cose”. A meno che si voglia escludere la grazia, nel qual caso si dovrebbe rispondere: *né* l’uno *né* l’altro. Insomma, appunto perché la natura implica la grazia, tutto ciò che nasce è storico; ma ciò non significa che non sia naturale, o che sia puramente artificiale, anche se si fa attraverso l’operare umano. Così la musica tonale, e, all’interno di essa, qualsiasi genere o singola composizione, che il compositore “metta insieme”, *non basta* che sia messa insieme perché, in questa composizione, qualcosa venga al mondo: occorre che la novità *nasca*. In tal senso una scala, o un’armonia, possono essere “naturali”, senza per questo escludere che ve ne siano altre, naturali anch’esse. E che questa naturalità sia “storica” non significa che dipenda dall’arbitrio, o da un ricombinarsi – volontario o casuale – di ciò che già c’era»²⁷⁵.

L’obiettivo polemico di Mathieu sono, in questo contesto, le interpretazioni sociologiche della natura della musica, che porterebbero secondo l’autore a misconoscere la “grazia”, indispensabile per il “venire al mondo” di una invenzione musicale. Scrive a questo proposito Mathieu:

«Che la musica, quale la conosciamo, sia una formazione storica la quale, in altre circostanze, poteva non esserci o esser diversa, è chiaro. Tutto sta a vedere se codesta affermazione sia convertibile: se quelle circostanze, che c’erano, abbiano *generato*, di per sé, i prodotti della musica tonale. Questo sarebbe palesemente falso *se una musica esiste*, distinta da un puro e semplice accostarsi di suoni. Il tentativo di ignorarlo, non è altro che il tentativo di passar sopra alle differenze: e, in primo luogo, alla differenza tra le composizioni *riuscite*, in cui l’artista è veicolo della grazia, e le altre, molto più frequenti, in cui non viene al mondo nulla. [...] Le interpretazioni sociologiche della natura della musica, quando corrono in aiuto dell’usurpazione della grazia da parte dell’arbitrio, spiegano tutto, del fatto musicale, salvo ciò che interessa: il suo *nascere*. Per questo si presentano come negazioni della natura; e, ovviamente, della grazia insieme»²⁷⁶.

La critica di Mathieu è rivolta ad un autore in particolare, ovvero Theodor Wiesengrund Adorno, che ha studiato la musica da una prospettiva appunto

²⁷⁴ Enrica Lisciani Petrini, *La “grazia” del reale. Alcune considerazioni a partire da Jankélévitch*, cit., p. 374.

²⁷⁵ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 62.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 63.

sociologica. In realtà, come sottolinea Enrico Fubini a proposito di Adorno, «il suo pensiero interessa la sociologia della musica, anche se sarebbe estremamente riduttivo affermare che i suoi studi sono sociologici: infatti la sociologia non è che uno degli sbocchi della sua filosofia della musica»²⁷⁷. Inoltre, il rapporto tra musica e società in Adorno è ben più complesso di quanto possa sembrare leggendo le ultime pagine del saggio di Mathieu²⁷⁸, il quale, del resto, non si propone evidentemente di rispecchiare tale complessità del pensiero adorniano sulla musica, bensì di individuare uno specifico obiettivo critico. Questo obiettivo critico è costituito appunto dalla negazione della “natura” e della “grazia”, che secondo Mathieu è propria delle teorie sociologiche della musica, qualora esse pretendano di individuare in fattori sociologici l’“essenza”, per dir così, delle opere d’arte musicali. Una negazione della “natura” che non porterebbe quindi, secondo Mathieu, a una rivendicazione della “storia”, bensì al «nihilismo, cui un delirio di onnipotenza ci costringe»²⁷⁹.

²⁷⁷ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 299.

²⁷⁸ Scrive ancora Fubini: «Adorno, accusato spesso di subordinare i valori dell’arte a quelli sociali ed economici, in realtà è ben lungi dal concepire l’arte e la musica come passivo rispecchiamento di uno stato di fatto»; cfr. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 306.

²⁷⁹ Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, cit., p. 64.

CONCLUSIONE

In conclusione, vorremmo ora proporre una chiave di lettura complessiva della filosofia della musica di Mathieu, ricollegandoci in particolare a quanto scritto nell'ultimo paragrafo del precedente capitolo.

Come si è detto, oltre a Bergson un altro punto di riferimento filosofico fondamentale di Mathieu è Plotino²⁸⁰. Secondo Mathieu il pensiero plotiniano, tra l'altro, è particolarmente rilevante proprio per la filosofia della musica:

«Certe configurazioni, o certe relazioni matematiche, musicalmente percepite, traducono direttamente l'Uno plotiniano nel molteplice; in quanto mettono in rapporto organico il molteplice con se stesso, traducono l'Uno. [...] Certe figure pure, certe relazioni pure, matematicamente pure, traducono nel molteplice, articolato e connesso, l'unità: ma come mai altre lo traducono meno bene, o, addirittura, non lo traducono del tutto? Non credo che si possa dare il segreto di questo. [...] Nell'ispirazione, c'è questa traduzione dell'Uno nel molteplice. Anche noi siamo una traduzione dell'Uno nel molteplice; secondo Plotino, noi “viviamo” in quanto, pur essendoci dispersi nello spazio, conserviamo ancora un'originaria unità. Al contrario degli enti artificiali, dove c'è prima il molteplice, e poi il loro assemblaggio, da noi c'è prima l'unità; che si disperde, ma continua a rimanere unita pur disperdendosi e, allora, vive. Anche la musica, allo stesso modo, vive. Non sappiamo come dall'uno nasca la vita, e non sappiamo come ne nasca la musica: però, certamente, il fenomeno della musica è straordinariamente interessante, per questa capacità di collegare l'essere più concreto con la pura astrazione. Capacità – tanto maggiore, quanto più l'astrazione è forte – di saltare i gradi intermedi dell'organicità e di tradurre l'unità, non più in un corposo organismo vivente, ma in una struttura pura»²⁸¹.

Alla luce di ciò si spiega, secondo Mathieu, anche la “tristezza” che la bellezza musicale veicola nell'ascoltatore:

«Tutte le cose molto belle, non dico che facciano piangere, ma rendono tristi. Ogni bellezza è triste. In base a Plotino, ciò si può spiegare perfettamente. La bellezza ci pone davanti agli occhi – in senso metaforico, o agli orecchi, non importa – l'Uno nella sua forma originaria, ma trasferita nel molteplice. Cioè, suscita in noi la *nostalgia*: la nostalgia del ritorno verso quella che Plotino chiama “la nostra cara patria”. Di solito, non ci ricordiamo di questo nostro discendere dall'essere e, in un certo senso, dal nulla. Di discendere dal *Noûs* non c'eravamo più accorti; ma quando ce lo richiamano la visione bella e, soprattutto, la musica bella, allora ce ne ricordiamo e proviamo nostalgia. Questa tristezza della bellezza è dovuta al desiderio di *ritornare* a quel punto da cui ci siamo staccati, nel senso che siamo

²⁸⁰ Cfr. Vittorio Mathieu, *Trattato di ontologia. Essere e spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 15: «Il mio *Opus maius* fu interrotto quando lessi le *Enneadi* di Plotino e scopersi che, a modo suo, Plotino aveva già detto tutto. Mi diedi perciò ad altri argomenti: *La speranza nella rivoluzione, Filosofia del denaro, Perché punire* e simili». A p. 22 Mathieu sottolinea l'affinità tra il pensiero di Bergson e quello di Plotino: «a un certo punto Bergson si accorse che stava ripetendo Plotino, e cominciò a farne oggetto di corsi universitari»; su tale affinità, in riferimento anche all'opera *Bergson et Plotin* di Mossé-Bastide, cfr. Vittorio Mathieu, *Bergson. Il profondo e la sua espressione*, Guida Editori, Napoli 1971, pp. 426-427. Cfr. inoltre Vittorio Mathieu, *Perché leggere Plotino. Valori, scopi e limiti della scienza*, Rusconi, Milano 1992.

²⁸¹ Cfr. Vittorio Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, cit., pp. 85-86.

caduti nella molteplicità. Quando questa molteplicità *rende* l'Uno, lo traduce, allora, noi vorremmo tornare, ma non lo possiamo del tutto, alla nostra origine»²⁸².

Ci sembra quindi di poter dire, in conclusione, che l'opera d'arte, e in particolare l'opera d'arte musicale, nella prospettiva teorica di Mathieu sia accostabile all'"icona"²⁸³. È caratteristico dell'"icona", infatti, il fatto di essere una rappresentazione che, nel momento stesso in cui rappresenta, sottrae alla visibilità il rappresentato²⁸⁴. L'"icona", in altri termini, esibisce in sé "qualcosa" che non è di per sé direttamente esperibile, ma a cui si può piuttosto fare "allusione"²⁸⁵; questo "qualcosa" è appunto l'"Uno" plotiniano, il "principio" di ogni ente.

L'opera musicale, grazie al suo "senso" unitario e intemporale, secondo Mathieu può quindi permetterci di "alludere" all'"Uno", ovvero all'"eterno". Tale "eternità", infine, non deve essere concepita come qualcosa di astrattamente "altro" rispetto alla temporalità, né tantomeno semplicemente come un tempo indefinitamente protratto; essa è piuttosto quella "eternità di vita" di cui parlava Bergson²⁸⁶, ovvero quel livello profondo del reale in cui la "durata" è infinitamente contratta e raccolta in sé stessa: nell'"eternità" dell' "Uno", il tempo è concentrato nell'"istante".

Sicché, riprendendo e modificando la definizione di Stendhal secondo cui la bellezza è una "promessa di felicità", si potrebbe forse dire che la musica è una "promessa di eternità"²⁸⁷.

²⁸² *Ivi*, pp. 102-103. Cfr. anche Vittorio Mathieu, *Le figure fondamentali dell'interpretazione filosofica della musica*, in *Musica e filosofia*, a cura di Alberto Caracciolo, cit., pp. 11-24, in particolare p. 20: «la gioia della musica, è la gioia della riuscita di un tale passaggio tra l'Uno e il molteplice; e la tristezza della musica – corrispondentemente – è la nostalgia dell'Uno: la tristezza del distacco dall'Uno originario, verso un vuoto dove siamo costretti a "comporre" con fatica qualcosa che ci ricordi l'Uno, non senza il rischio di non riuscirci. [...] La tristezza, così caratteristica della musica, anche della più gioiosa, è la *tristezza stessa della nascita*, ossia dell'uscire allo scoperto».

²⁸³ L'accostamento tra l'opera musicale e l'"icona" è stato proposto, in riferimento alla riflessione di Vladimir Jankélévitch sulla musica e a quella di Pavel Florenskij sull'"icona", anche da Silvia Vizzardelli: «in fondo l'opera d'arte per Jankélévitch, come l'icona per Florenskij, è sempre o più grande di se stessa quando riesce a spalancare le porte al trascendente, o è meno di se stessa quando resta mera tavola dipinta o mera combinazione di forme sensibili»; cfr. Silvia Vizzardelli, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003, pp. 13-16, qui p. 15.

²⁸⁴ Il tema dell'"icona" è stato sviluppato in chiave propriamente teoretica da Jean-Luc Marion in *L'idolo e la distanza: cinque studi*, trad. it. di Adriano Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1979, pp. 203-250. Nelle opere successive di Marion, l'"icona" è concepita come un particolare tipo di "fenomeno saturo", ovvero un fenomeno che «l'eccesso di intuizione sottrae alla costituzione oggettiva» operata dal soggetto (cfr. Jean-Luc Marion, *Il visibile e il rivelato*, trad. it. di Carla Canullo, Jaca Book, Milano 2007, p. 65). Sull'ascolto musicale come "fenomeno saturo" cfr. *ivi*, pp. 146-147.

²⁸⁵ Sul ruolo dell'"allusione" nella filosofia, cfr. Vittorio Mathieu, *Il pensiero allusivo*, in *L'uomo animale ermeneutico*, Giappichelli Editore, Torino 2000, pp. 41-52; cfr. anche Vittorio Mathieu, *Il gioco e l'allusione*, in *Orfeo e il suo canto. Scritti 1950-1993*, Silvio Zamorani editore, Torino 1996, pp. 141-142.

²⁸⁶ Cfr. Henri Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, cit., p. 133, p. 159. Sull'"eternità di vita" bergsoniana cfr. Vittorio Mathieu, *Bergson. Il profondo e la sua espressione*, cit., pp. 124 sgg. e pp. 366-370.

²⁸⁷ Cfr. Vladimir Jankélévitch, *Da qualche parte nell'incompiuto*, cit., pp. 213-214: «la musica è nel tempo, ma non è meno vero che rende insensibile la miseria dello scorrere del tempo: l'uomo risvegliato, appagato, rapito dall'incanto musicale, non sente più la noia della temporalità vuota. È una resurrezione! La musica trasporta e trattiene il musicista in una sorta di eterno presente in cui la morte non conta più; o meglio, è un modo di vivere l'invivibile dell'eternità».

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- *Bergson. Il profondo e la sua espressione*, Guida Editori, Napoli 1971
- *Il demoniaco nella musica*, Giappichelli, Torino 1976
- *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali, Milano 1983
- *La filosofia come musica*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, ottobre-dicembre 1991, Vol. 83, No. 4, pp. 551-559
- *Perché leggere Plotino. Valori, scopi e limiti della scienza*, Rusconi, Milano 1992
- *Orfeo e il suo canto. Scritti 1950-1993*, Silvio Zamorani editore, Torino 1996
- *Il nulla, la musica, la luce*, Spirali, Milano 1996
- *L'uomo animale ermeneutico*, Giappichelli, Torino 2000
- *Trattato di ontologia. Essere e spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2019

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- *Trascendenza, trascendentale, esperienza. Studi in onore di Vittorio Mathieu*, a cura di G. Derossi, M. M. Olivetti, A. Poma, G. Riconda, CEDAM, Padova 1995

ALTRE OPERE CITATE

- ADORNO, THEODOR, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 2002
- ATTADEMO, LUIGI (a cura di), *Musica e interpretazione. Soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, Trauben, Torino 2002
- BALLARDINI, FRANCO, *Swedenborg e il falegname: poetica, teoria e filosofia della musica in Arnold Schönberg*, Mucchi, Modena 1988
- BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2014
- BERGSON, HENRI, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, a cura di Gabriele Perrotti, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2001
- BERGSON, HENRI, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, BUR Rizzoli, Milano 2016⁴
- BIASIN, GIAN-PAOLO, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, in «Rivista di Studi Italiani», 2 (1983), pp. 50-74
- BORTOLOTTI, MARIO, *Fase seconda*, Einaudi, Torino 1969
- BOULEZ, PIERRE, *Note di apprendistato*, a cura di Paule Thévenin, trad. it. di Luigi Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1968
- CACCIARI, MASSIMO, *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992³
- CARACCILO, ALBERTO (a cura di), *Musica e filosofia. Problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, il Mulino, Bologna 1973
- CARACCILO, ALBERTO, *Pensiero contemporaneo e nichilismo*, Guida editori, Napoli 1976
- DE SCHLOEZER, BORIS, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Gallimard, Paris 1947
- FUBINI, ENRICO, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001⁴
- GRAZIOSI, GIORGIO, *L'interpretazione musicale*, Einaudi, Torino 1967
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Feltrinelli, Milano 1978
- HEIDEGGER, MARTIN, *Sentieri interrotti*, trad. it di Pietro Chiodi, "La Nuova Italia" Editrice, Firenze 1968
- HERSCH, JEANNE, *Tempo e Musica*, trad. it. di Roberta Guccinelli, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2009
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Poeta e compositore: scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Discanto, Fiesole 1985

- IMBERTY, MICHEL, *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, CLUEB, Bologna 1986
- IMBERTY, MICHEL, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, trad. it. di Donatella Zazzi, a cura di Mario Baroni, Ricordi, Milano 1990
- INGARDEN, ROMAN, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. it. di Antonino Fiorenza, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1989
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *La musica e l'ineffabile*, trad. it. di Enrica Lisciani Petrini, Bompiani, Milano 1998
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Il non-so-che e il quasi-niente*, trad. it. di Carlo Alberto Bonadies, a cura di Enrica Lisciani Petrini, Einaudi, Torino 2011
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Da qualche parte nell'incompiuto*, trad. it. di Valeria Zini, a cura di Enrica Lisciani Petrini, Einaudi, Torino 2012
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Debussy e il mistero*, trad. it. di Carlo Migliaccio, a cura di Enrica Lisciani Petrini, SE, Milano 2012
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Filosofia prima. Introduzione a una filosofia del "quasi"*, trad. it. di Francesco Fogliotti, a cura di Lucio Saviani, Moretti&Vitali, Bergamo 2020
- KANT, IMMANUEL, *Kants gesammelte Schriften*, a cura di G. Lehmann e A. Buchenau, Accademia Prussiana delle Scienze, Berlino 1936-38, vol. XXII
- KIVY, PETER, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, a cura di Alessandro Bertinetto, Einaudi, Torino 2007
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Il crudo e il cotto*, trad. it. di Andrea Bonomi, il Saggiatore, Milano 1966
- LISCIANI PETRINI, ENRICA, *La "grazia" del reale. Alcune considerazioni a partire da Jankélévitch*, saggio disponibile al seguente link: <http://www.spaziofilosofico.it/wp-content/uploads/2016/07/Lisciani-Petrini.pdf>
- MANN, THOMAS, *Doctor Faustus: la vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico; La genesi del Doctor Faustus: romanzo di un romanzo*, trad. it. di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2016
- MANN, THOMAS, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. it. di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2017
- MARION, JEAN-LUC, *L'idolo e la distanza: cinque studi*, trad. it. di Adriano Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1979
- MARION, JEAN-LUC, *Il visibile e il rivelato*, trad. it. di Carla Canullo, Jaca Book, Milano 2007
- MIGLIACCIO, CARLO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 2000

- MILA, MASSIMO, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1956
- MONTALE, EUGENIO, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES, *Musica e significato*, in *Enciclopedia della Musica, Il sapere musicale II*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2002, pp. 206-238
- NIETZSCHE, FRIEDRICH WILHELM, *La volontà di potenza*, a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobau, Bompiani, Milano 2016⁹
- PAREYSON, LUIGI, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988
- PIANA, GIOVANNI, *Il tema dell'ineffabilità nella filosofia della musica di Jankélévitch*, materiali di lavoro per un corso sul tema "Linguaggio ed esperienza nella filosofia della musica" tenuto nel 1987 (Università di Milano, Insegnamento di Filosofia teoretica I), testo disponibile al seguente link: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/102-il-tema-dellineffabilita-nella-filosofia-della-musica-di-jankelevitch>
- SCHMIDT, CHRISTIAN MARTIN, *Brahms*, EDT, Torino 1990
- SCHÖNBERG, ARNOLD; MANN, THOMAS, *A proposito del Doctor Faustus: lettere 1930-1951*, trad. it. di Fernanda Mancini e Gabrio Taglietti, Archinto, Milano 2008
- SCHÖNBERG, ARNOLD, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, trad. it. di Pietro Cavallotti, Francesco Finocchiaro, Anna Maria Morazzoni, il Saggiatore, Milano 2008
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di Giorgio Brianese, Einaudi, Torino 2013
- SEQUERI, PIERANGELO, *Eccetto Mozart. Una passione teologica*, Edizioni Glossa, Milano 2006
- TILlich, PAUL, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, trad. it. di Luca Crescenzi, Edizioni ETS, Pisa 2018
- VIZZARDELLI, SILVIA, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003
- ZUCAL, SILVANO, *L'Angelo nel pensiero contemporaneo*, Morcelliana, Brescia 2012

