

Piero Niro

Ludwig Wittgenstein e la musica

Osservazioni filosofiche e riflessioni
estetiche sul linguaggio musicale
negli scritti di Ludwig Wittgenstein

Presentazione di

BRIAN MCGUINNESS



Edizioni Scientifiche Italiane

Indice

<i>Ringraziamenti</i>	8
<i>Presentazione di Brian McGuinness</i>	9
I. <i>Introduzione</i>	19
II. <i>I riferimenti alla notazione musicale, al «linguaggio delle note» e al «pensiero musicale» presenti nel Tractatus logico-philosophicus e nei Quaderni 1914-1916</i>	29
III. <i>Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti successivi al Tractatus logico-philosophicus</i>	59
IV. <i>Il problema dei limiti del linguaggio e la crisi scaturita dalle ricerche delle avanguardie musicali nel Novecento</i>	91
V. <i>Annotazioni per un'estetica musicale wittgensteiniana</i>	107
<i>Osservazioni conclusive</i>	117
<i>Bibliografia delle opere citate</i>	121
<i>Indice dei nomi</i>	133

Presentazione

Ludwig Wittgenstein sosteneva che la musica era stata metà della sua vita (anche se questa affermazione non si trova nei suoi scritti). Di certo la musica era tutta la vita di suo fratello Paul, il quale, rimasto gravemente ferito in guerra, riuscì ad affermarsi come pianista con un braccio solo. Anche la loro madre era soprattutto una musicista (non riuscì mai a portare a termine un *Satz* se non al pianoforte, disse Ludwig con un certo cinismo), mentre il carattere del padre si addolciva solo quando suonava il violino. È noto il commovente episodio di moglie e marito che suonano insieme alla vigilia di una rischiosa operazione chirurgica del signor Wittgenstein, malato di cancro. Era lì, nella musica, che i due riuscivano a comunicare.

La musica dominava, di fatto, la vita familiare e l'ospitalità nel Palazzo Wittgenstein sulla Alleegasse e sembra che fosse una delle poche cose che riusciva a far tornare Ludwig a casa. In molte lettere Paul chiede al fratello quali pezzi debba preparare per suonare «a quattro mani» (si fa per dire) al ritorno di Ludwig, accompagnato dalla madre o dalla signora Staake. Per queste occasioni Paul studiò ad esempio le *Variazioni sopra un tema di Haydn* di Brahms, le ouvertures di Weber, i trii di Bach e molte composizioni di Josef Labor. Sappiamo di una speciale occasione in cui, espressamente per Ludwig, venne in casa la signora Baumayer, violinista, che suonò accompagnando il canto di Helene Wittgenstein. Non si trattava di veri e propri concerti come quelli che venivano organizzati per Labor, il loro «compositore di famiglia». Una definizione, questa,

che potrebbe apparire eccessiva ma che non lo è per chi conosce gli studi sull'argomento¹.

Quasi tutte le composizioni di Labor successive al 1915 furono commissionate da Paul e il frequente uso del clarinetto fu certamente legato alla predilezione di Ludwig per questo strumento, sia nello studio che per il diletto². I lavori di Labor rispecchiano i gusti di Ludwig, dichiaratamente diversi da quelli allora dominanti (*ein zeitgemässes*) e più vicini allo spirito dei tempi di Schumann, o per lo meno a un'ideale prosecuzione di quello spirito³. A tratti forse si fece influenzare troppo direttamente da Brahms e Bruckner, che egli ammirava, ma il garbato eclettismo di Labor era un'eccezione rispetto al gusto dominante del tempo e rispondeva in pieno alle osservazioni di Ludwig.

Lo stesso si può dire dei gusti di Paul: a parte alcune osservazioni sullo stile delle sue esecuzioni, egli fu, infatti, un musicista di stampo tipicamente ottocentesco, come gli disse lo stesso Prokofiev⁴. In diverse occasioni Ludwig si entusiasmò ascoltando le composizioni di Labor, anche se commentando la nuova *Fantasia* del 1920, che aveva ascoltato solo in parte, espresse il timore che per quanto «laboriana» (*echt Laborisch*) risultasse «*etwas mager*» («alquanto scarna»). Avrebbe dovuto ascoltarla diverse volte: tutta la famiglia era ben consapevole del fatto che Labor,

¹ Si veda a riguardo il lavoro di MARTIN ALBER, «Josef Labor un die Musik in der Wittgenstein-Familie», in *Wittgenstein und die Musik*, a cura di Martin Alber, Brian McGuinness e Monika Seekircher, Innsbruck, Haymon-Verlag, 2000.

² Anche se i documenti dimostrano che Ludwig scelse il violino come proprio strumento durante gli studi al Teacher Training College.

³ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977; ed. it. a cura di Michele Ranchetti, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980, p. 20.

⁴ La considerazione compare in una lettera in cui parla del fatto che la sua è, ovviamente, musica del XX secolo, riportata in *Paul Wittgenstein (1887-1961): Patron and Pianist*, «Musical Review» n. 32, 1971, p. 120.

il loro compositore preferito, non era adatto ad ascoltatori impreparati. Paul concordava con Ludwig sul fatto che Labor aveva bisogno di una varietà di toni e di voci che solo la diversità di strumenti consentiva di realizzare e questa convinzione probabilmente condizionò il tipo di composizioni che lo stesso Paul commissionava. Inoltre Paul acquistò, o copiò, e spedì a Ludwig musica per clarinetto di Labor, Schumann, Beethoven e altri. Erano, questi, regali che venivano accolti con entusiasmo.

Come si accennava, lo stile esecutivo di Paul non era sempre ben accolto dai membri della famiglia Wittgenstein. Si dice che la madre abbia esclamato un giorno *Muss man so dreschen*, «perché deve picchiare il pianoforte in quel modo», e in una lettera del 1924 spedita a Margaret da New York scrisse «Suona sempre peggio e non credo che la cosa ci possa stupire, visto che insiste a voler fare ciò che non si può fare. È una forma di violenza! (*eine Vergewaltigung*)». Il termine è impressionante. Paul faceva violenza alla musica e questa violenza era sentita come un'espressione tipicamente maschile. Hermine Wittgenstein, in uno dei rari momenti di polemica con il padre, molto più spesso idealizzato, scrisse: «Nel modo di suonare di Paul viene fuori l'agitazione di papà, la sua tendenza a esagerare»⁵. La testimonianza più interessante è un commento dello stesso Ludwig, in una lettera scritta per calmare le tensioni:

La differenza fra te e un semplice esecutore è la stessa che corre tra un attore, un buon attore, e una persona che legge a voce alta un testo semplicemente per render noto cosa abbia scritto l'autore. Un vero attore non può fare a meno di considerare il testo come una sorta di base, sulla quale egli

⁵ Lettera di Hermine a Ludwig 11.7.1918: «Paul hat entschieden einzelne Eigenschaften die mich an das Übertriebene Unruhige des Papa erinnern... Leider, wirklich zu meinem grossen Leidwesen, kommt sie in seinem Klavierspiel zum Vorschein».

deve agire in modo indipendente. Credo che tu non sia disposto a perderti dentro, o dietro, una composizione. Al contrario, ciò che vuoi fare venir fuori è il tuo spirito. Credo che ne venga fuori qualcosa di assolutamente interessante, non solo per un ascoltatore che ama la tecnica ma anche per me e per chiunque sia capace di apprezzare l'espressione di una personalità. D'altro lato è vero anche che non mi rivolgerei a te se il mio desiderio fosse, come spesso in effetti è, quello di ascoltare cosa abbia da dire un compositore. Ma anche in questo caso sento di dover fare alcune eccezioni. Wagner ad esempio. Ma non starò qui a filosofeggiare sul perché tu riesca a dare un senso alla musica wagneriana così diverso da quello che dai a tanti altri compositori. O Labor, che suoni con un certo spirito di autorinuncia (o almeno, questa è la mia impressione)⁶.

Sembra che per una volta il giudizio di Ludwig sia più obiettivo di quello della madre o delle sorelle. In effetti era normale che a quel tempo un pianista educato al virtuosismo romantico si sentisse libero di trattare la musica come Paul trattava gli spartiti composti per lui dai suoi contem-

⁶ Da una lettera degli anni Venti: «daß Dich von einem *reproduzierenden* Künstler dasselbe unterscheidet was einen Schauspieler (natürlich auch einen guten) von dem Rezitator unterscheidet, der nichts geben will, als das Werk des Dichters; während der Schauspieler die Dichtung quasi nur als Substrat für seine eigene & selbtherrliche Tätigkeit ansehen kann. Du willst Dich – glaube ich – nicht hingeben & hinter der Komposition zurücktreten, sondern Du willst Dich selbst darstellen. Ich weiß nun, daß auch dabei etwas heraus kommt, das dafürsteht gehört zu werden & zwar meine ich nicht nur für den, der die Technik bewundert, sondern auch für mich & jeden der einen Ausdruck einer Persönlichkeit zu schätzen weiß. Dagegen werde ich mich nicht an Dich wenden, wenn ich (wie es bei mir meistens der Fall ist) einen Komponisten sprechen möchte. Aber auch hier gibt es ein paar Ausnahmen und zwar z.B. Wagner. (Ich werde jetzt nicht anfangen, darüber zu philosophieren, warum Du Wagner in einem anderen Sinne wiedergibst, als die meisten anderen Komponisten) & auch Labor, den Du mit einer gewissen Selbstentäußerung spielst (oder mir zu spielen scheinst)»

poranei. Ma questo fenomeno contribuì a emarginarlo, in parte, dalla famiglia. Essi volevano soprattutto interpretare e capire la musica più che esaltarla. Di fatto anche Paul era un musicista ottocentesco, come appunto gli disse Prokofiev, ma lui era più un virtuoso che non, come gli altri membri della famiglia, un devoto alla *Hausmusik*. Suonava musica contemporanea soltanto perché era quella che veniva scritta per lui.

Troviamo la stessa gamma di preferenze, che alcuni potrebbero definire limitata, nei gusti musicali di Ludwig a Cambridge sia prima della Prima guerra mondiale che al suo successivo ritorno in Inghilterra, nel 1929. A quel tempo i suoi amici appassionati di musica, come la famiglia di G. E. Moore e Katharine Thomson, suonavano gli accompagnamenti dei *Lieder* di Schubert, mentre Ludwig talvolta ne fischiava la parte cantata. Altre volte eseguivano gli arrangiamenti a quattro mani di musiche di Bruckner (in versione facilitata) o gli studi per pianoforte con pedaliera di Schumann. È interessante che Ludwig abbia scelto uno dei lavori meno noti di questo compositore: infatti, Paul pensava che questi studi fossero composizioni piuttosto deboli, mentre oggi cominciano ad essere di nuovo apprezzati. Sono documentati molti commenti, anche sprezzanti: «E cosa sarebbe questo, uno scherzo?» disse Ludwig a qualcuno che aveva concluso la propria esecuzione con una fioritura e mostrando un sorriso; anche i tentativi degli inglesi, come il giovane Lord Listowel, di cantare i *Lieder* ricevevano aspre critiche. Alcuni non si curavano di questi sgarbi mentre altri, come F.R. Leavis, ritennero che Ludwig Wittgenstein avesse davvero esagerato. Sappiamo d'altro canto che Ludwig apprezzò molto l'esecuzione che Katharine Thomson fece della parte pianistica di *Die Winterreise* e, ascoltando l'accompagnamento della mano sinistra nella parte conclusiva di *Die Krähe*, disse: «Sembra di sentire le ali di un grosso uccello nero che vola sopra la bocca dell'inferno». In verità Katharine Thomson non si

sentiva particolarmente sicura della propria tecnica, ma Ludwig apprezzava soprattutto la sincerità dell'esecuzione e la volontà di entrare nell'idea musicale. Il 10 settembre 1938 le scrisse:

Vorrei saperle scrivere quanto io sia stato contento di ascoltarla suonare al pianoforte ieri sera. Ho percepito che esprimeva proprio quello che sentiva. Non sono un esperto di tecnica, e per quanto ne sappia la sua non è particolarmente raffinata, ma era davvero magnifico sentirla suonare quegli splendidi accompagnamenti⁷.

Giudicava con criteri simili i disegni di Mariele Hänsel, figlia della sua amica («disegna con onestà») e il proprio lavoro di progettista nel campo dell'architettura. Anche in queste arti può essere espressa una cultura. Ma la musica, insieme alla letteratura, è il linguaggio che Wittgenstein considerò suprema espressione di cultura. Non a caso parla dei problemi affrontati da Goethe e Beethoven, i due giganti tra loro contemporanei, come assai diversi dalle questioni di cui si occupa la filosofia. I problemi affrontati da Goethe e Beethoven, lascia intendere, sono i veri problemi. Possiamo sentirli e possiamo parlarne in un modo simile a come egli stesso parlava di *Die Krähe*. Ovviamente Ludwig conosce anche un linguaggio musicale più o meno tecnico, che gli permette di commentare le performance o la teoria musicale, sulla quale egli era notevolmente preparato, così come lo era sul corpus della musica da camera che aveva tanto ascoltato nella casa della sua famiglia⁸. Ma al di là delle competenze di base necessarie per utilizzare e

⁷ Per l'aneddoto e per il testo della lettera si ringrazia la figlia di Katharina Thomson, Margaret Alexiou.

⁸ Esther Simpson racconta che una volta stava parlando con Wittgenstein di una determinata variazione e di aver comunicato il dubbio che non intendessero lo stesso brano. «O sì» rispose egli, ed iniziò a fischiatarlo senza esitazioni.

condividere un linguaggio, non occorre un vocabolario speciale o una teoria specifica per apprezzare la musica. Certo la conoscenza teorica può aiutare una persona a riconoscere le modulazioni della struttura di una fuga, ma, la parte essenziale di una composizione può, comunque, essere ascoltata.

Questo approccio, credo, spiega le reazioni di Wittgenstein agli studi di teoria musicale del nipote Felix Salzer, brillante studente di Heinrich Schenker, che analizzò la struttura della composizione musicale. Egli riteneva soprattutto importante che Salzer esprimesse per bene ciò che voleva dire nella sua tesi (su Schubert), mentre dell'analisi formale imposta da Schenker, Wittgenstein pensava che fosse corretta ma piuttosto ovvia. Altrettanto ovvio, in generale, è che il soggetto musicale abbia una struttura più simile a quell'unità linguistica che i tedeschi chiamano *Satz*, una parola che ha diversi significati in inglese, come «frase», «affermazione», «asserzione», senza corrispondere esattamente a nessuno di essi. E una frase musicale può essere debole e irrisolta così come un discorso: ciò che la rende tale può essere analizzato di volta in volta, ma non è possibile, né necessario, formulare una serie di regole generali. Spesso basta una citazione isolata (ne sapeva qualcosa Karl Kraus). È significativo il fatto che uno dei lavori di Schenker fosse intitolato *Der freie Satz*, a testimoniare le illimitate possibilità della musica come del linguaggio.

Nell'interessante trattazione di questi e altri argomenti, Piero Niro nota che il conservatorismo musicale di Wittgenstein mal si concilia con le idee del filosofo sulla libertà creativa, per quanto riguarda le regole del linguaggio. Il suo pensiero (ma non il suo gusto) sembra intonato piuttosto alle idee e al lavoro di Schönberg. Sembra insomma che mentre critica di rigidità la cultura del proprio tempo, in campo musicale Wittgenstein si accontenti delle libertà già conquistate nel passato. In effetti sarebbe difficile per chiunque mettere in pratica, in ogni campo, ogni propria

convinzione. Eppure c'è un'inevitabile discrepanza tra determinate attitudini ottocentesche di Wittgenstein e il suo modernismo: il *Tractatus* si colloca alla perfezione nell'ondata di nuove idee che colpì la cultura inglese dopo la Prima Guerra Mondiale. Ma per quanto dichiarasse di voler lasciare tutto quanto come si trovava, non lasciò certo immutata la storia della filosofia. Penso che questo sia uno dei punti fondamentali del pensiero di Wittgenstein. Egli aveva molto da dire su quanto la matematica e la logica fossero sterili, per non parlare dell'ineffabilità dell'etica e del misticismo. In campo matematico, sembra che non volesse andare al di là della matematica necessaria per la sua professione di ingegnere (altro atteggiamento ottocentesco): forse il resto non lo interessava. Sarebbe rimasto freddo di fronte all'argomentazione di Dieudonné secondo cui i metodi con cui si arriva in un punto possono anche portarci oltre. Sembra quasi di sentire il suo commento: «Ma non è necessario».

Forse possiamo capire qualcosa di più da questo esempio sulla musica, se «esempio» è la parola corretta. Non è forse tutta la buona musica un superamento e un andare oltre ciò che è stato fatto nel passato? Come sostenne lo stesso Wittgenstein, non possiamo immaginare che Mozart avrebbe continuato a comporre sempre lo stesso genere di musica se fosse vissuto più a lungo. Nei suoi scritti critici Charles Rosen nota che Beethoven e altri compositori scrissero musica non comprensibile per il pubblico del loro tempo. «Troppe note signor Mozart», disse l'Imperatore. Per non parlare del caso di Wagner. La problematicità della musica moderna è una questione complicata e riguarda una nostra distanza da lei, più di quanto siano disposti ad ammettere i suoi estimatori. Accade qualcosa di simile nell'arte, come nota Gombrich parlando di tutta l'arte come negazione di quello che è già stato e della particolare natura dell'arte moderna e contemporanea.

Il *Tractatus* sembra porsi come un lavoro stilisticamente

moderno, nel senso che il termine «moderno» aveva negli anni Venti. La questione ha spinto Broad a parlare dei «suoni altamente sincopati del flauto del signor Wittgenstein». Ma qualunque fosse lo stile, il contenuto era la negazione di tutto ciò che stava a cuore alla modernità. Si potrebbe quasi dire che i musicisti che hanno seguito più fedelmente la strada di Wittgenstein sono post-moderni, anche se questo termine non mi è mai piaciuto. Per sintetizzare, potremmo esprimerci così: se casa Wittgenstein era moderna, forse le *Ricerche filosofiche* sono post-moderne.

A mio giudizio la lezione più importante che traiamo dal libro di Piero Niro è la dimostrazione della capacità di Wittgenstein di stabilire in ogni ambito, in ogni mondo, un discorso appropriato, capace di verificare il senso e la mancanza di senso (o l'equivalenza tra le due cose). Non esiste una regola assoluta, né un modello matematico o fisico necessario ed esclusivo. Soprattutto, nessuna teoria. Ma anche il fatto che non c'è una teoria onnicomprensiva, allora, deve essere stabilito caso per caso.

BRIAN MCGUINNESS
Siena, maggio 2008

Introduzione

Negli scritti di Wittgenstein è possibile individuare una notevole quantità di osservazioni che, in maniera diretta o indiretta, permettono di costituire un importante campo di investigazione sulle caratteristiche del linguaggio e della percezione musicale.

Prima di illustrare i presupposti di questa ricerca, e senza sopravvalutare le circostanze e le vicende biografiche, sarà utile accennare molto brevemente al fatto che la musica ha svolto un ruolo rilevante nella vita del filosofo austriaco. Nella famiglia Wittgenstein l'educazione e la pratica musicale occupavano un posto di primo piano e, secondo alcuni biografi, si manifestavano in una forma di venerazione per tutto quello che era connesso con la grande tradizione musicale viennese. Le serate musicali che si svolgevano nel palazzo di famiglia, in Alleegasse, videro spesso la partecipazione di insigni musicisti: Johannes Brahms, Joseph Joachim, Gustav Mahler, Bruno Walter. Partendo da queste premesse, Ludwig Wittgenstein, per tutta la sua esistenza, continuò a coltivare studi ed interessi musicali; infatti, secondo diverse testimonianze, Wittgenstein aveva più volte manifestato l'intenzione di diventare direttore d'orchestra ed era comunque riuscito a acquisire una preparazione tale da essere considerato un buon clarinettista; inoltre, quando insegnava filosofia a Cambridge, aveva l'abitudine di portare con sé spartiti musicali e, soprattutto nella fase conclusiva della sua esistenza, si trovò ad analizzare con grande impegno intellettuale la questione della «comprensione» musicale, considerandola all'interno della indagine sulla se-

manticità del linguaggio musicale. Aveva un culto musicale per le composizioni di Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms, mentre esprimeva giudizi abbastanza negativi nei confronti della «musica moderna», una definizione piuttosto generica che il filosofo usava per tutto quello che era stato composto dopo Brahms. L'unico compositore «moderno» apprezzato, e forse sopravvalutato, da Wittgenstein era Josef Labor, musicista e organista, amico di famiglia, che tra i suoi allievi aveva avuto Paul Wittgenstein e Arnold Schönberg; a quest'ultimo Labor fornì un decisivo incoraggiamento esprimendo la convinzione assoluta che egli dovesse diventare compositore. Lo stesso Wittgenstein in diverse occasioni, e se ne trova testimonianza soprattutto nelle conversazioni del 1949 annotate dall'amico Maurice O'C. Drury, ha esplicitamente affermato che gli era impossibile spiegare adeguatamente il ruolo determinante e ciò che la musica significasse nella sua vita, giungendo a ipotizzare che senza questa comprensione si potesse mettere in dubbio la stessa comprensione del suo pensiero.

Evidentemente le testimonianze biografiche sull'intenso rapporto di Wittgenstein con la musica non potrebbero, da sole, costituire il motivo per giustificare la definizione di una ricerca filosofica che analizzi il percorso concettuale di Wittgenstein attraverso la disamina delle sue osservazioni sui fenomeni che riguardano l'esperienza musicale. La possibilità di dimostrare l'importanza del pensiero di Wittgenstein per l'estetica e la filosofia della musica, soprattutto nella attenzione dedicata ai problemi semantici del linguaggio musicale, risiede essenzialmente nella costante e non trascurabile presenza di osservazioni, esempi, e annotazioni sulla musica riscontrabili in tutti i suoi scritti. Se da una parte, dunque, si deve rilevare che, in termini rigorosi, potrebbe risultare molto problematico definire la esistenza di una organica e sistematica *filosofia della musica* nelle opere di Wittgenstein, dall'altra si può sicura-

mente affermare che la notevole quantità e il valore concettuale delle *proposizioni* dedicate alla musica giustifica quanto meno l'individuazione e la costituzione di una solida struttura di relazioni argomentative e problematiche che può diventare la base della riflessione su alcuni aspetti dell'estetica musicale e del dibattito sulle questioni relative al linguaggio musicale.

Per certi aspetti la riflessione di Wittgenstein sulla musica rappresenta, all'interno del suo itinerario filosofico, un forte elemento di continuità, non solo in termini di pura presenza, ma, soprattutto, per la evidente persistenza di alcuni problemi concettuali e di alcune strutture argomentative. Da questo punto di vista, seppur parziale e specifico, l'ampio dibattito sulla possibilità di delineare fondatamente due fasi molto distinte del pensiero di Wittgenstein può trovare risposte abbastanza originali. Ad esempio, sia nei *Quaderni 1914-16* e nel *Tractatus logico-philosophicus* sia nelle *Ricerche filosofiche* vengono enunciate, con diverso risalto, tesi che definiscono la possibilità di istituire, ora sul piano della similitudine ora sul piano della struttura logica, una connessione tra elementi del linguaggio musicale e *proposizione*; in quest'ultima, stando ad alcune delle definizioni-cardine del *Tractatus*, «il pensiero s'esprime in modo percepibile mediante i sensi»¹ e, ancora, riguardo ad essa «noi usiamo il segno percepibile mediante i sensi (segno fonico, o segno grafico) della proposizione quale proiezione della situazione possibile»².

La relazione istituibile tra *tema musicale* e *proposizione* trova negli scritti di Wittgenstein uno sviluppo teorico che

¹ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, con. tr. ingl. a fronte a cura di C. K. Ogden, London, 1922; tr. it. a cura di Amedeo G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1967-1998, n. 3.1, p. 33.

² *Ivi*, n. 3.11, p. 33.

già da solo potrebbe essere analizzato per cogliere le trasformazioni del pensiero di Wittgenstein, valutabili non solo nella diretta connessione con le questioni di carattere musicale. Chiaramente si rende necessario un rigoroso scrupolo nell'evitare il rischio di scorrette interpretazioni e di arrischiate proiezioni del pensiero di Wittgenstein verso orizzonti concettuali estranei alla sua ricerca. È necessaria, inoltre, la giusta cautela nel definire in che modo si possa comprendere perché Wittgenstein nei *Quaderni 1914-1916* arrivi ad affermare che «conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica»³ o anche perché affermi, nelle *Ricerche filosofiche*, che «il comprendere di una proposizione del linguaggio è molto più affine alla comprensione di un tema musicale di quanto si creda»⁴.

Non bisogna, in ogni caso, dimenticare di tenere nella giusta considerazione il fatto che il *primo* Wittgenstein espone nel *Tractatus* alcune considerazioni molto categoriche sulla impossibilità di parlare *sensatamente* dell'etica e dell'estetica perché queste ultime indagano sulla possibilità di trovare valore e senso del mondo mentre «il senso del mondo dev'essere fuori di esso»⁵; non possono dunque esserci proposizioni che esprimano qualcosa che sia *più alto* e al di fuori del mondo e di conseguenza non vi possono essere proposizioni dell'etica e dell'estetica. Non è possibile formulare l'etica e l'estetica perché sono, ambedue, trascendentali. Ma, come diventerà chiaro nelle opere successive, Wittgenstein non esclude la possibilità di parlare delle

³ *Ivi*, 14.2.1915, p. 176.

⁴ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G. E. M. Anscombe e R. Rhees, Oxford, Basil Blackwell, 1953; ed. it. a cura di Mario Trinchero, *Ricerche Filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967, n. 527, p. 188.

⁵ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, cit., n. 6.41, p. 106.

cose dell'estetica bensì quella di parlare *sensatamente*, nell'accezione del *Tractatus*, del *senso* del «bello» e del «buono»; quello che dice Wittgenstein tende a dimostrare che la ricerca del *senso* del bello o del piacere estetico *non può* determinare alcun risultato che, al di là delle cose interessanti e particolari che si possono acquisire come informazione, individui *la* cosa che permetta di cogliere *il* bello. Queste osservazioni sulle tesi del *Tractatus* sembrano collegarsi, senza contraddizione, con molte considerazioni estetiche espresse nelle successive *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica e la credenza religiosa*, soprattutto quando Wittgenstein afferma «Potresti pensare che l'Estetica è una scienza che ci dice cosa è bello – quasi troppo ridicolo per parlarne»⁶ e, di conseguenza, «una spiegazione estetica non è una spiegazione causale»⁷.

Dopo aver accennato a queste che sono, tra le ben più numerose possibili, precauzioni disciplinari orientate a cercare almeno di allontanare il rischio, molto alto nei confronti del pensiero di Wittgenstein, di aggiungere altri contributi a quella tendenza all'*ermeneusi selvaggia* molto efficacemente criticata da Mario Trinchero in un suo scritto⁸, è il caso di continuare la ricognizione sugli spunti di ricerca che trovano accoglienza nelle pagine del presente lavoro.

Wittgenstein, negli scritti successivi al *Tractatus*, ha individuato, con sempre maggiore chiarezza nelle proprie os-

⁶ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, a cura di Cyril Barret, Oxford, Basil Blackwell, 1966; trad. it. a cura di Michele Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1995, II n. 2, p. 68.

⁷ *Ivi*, II n. 38, p. 78.

⁸ Cfr. MARIO TRINCHERO, *Wittgenstein, o della banalità ossessiva*, in LUDWIG WITTGENSTEIN, *Zettel*, Oxford, Basil Blackwell, 1967, 1981; Edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1986, nota p. XI.

servazioni, la necessità di analizzare i concetti e i contenuti specifici dell'estetica collocandoli nei contesti linguistici, culturali e sociali di appartenenza e relazionandoli soprattutto agli usi linguistici; questi ultimi necessariamente, a causa della loro complessità, richiedono il riferimento a forme di analisi e di descrizione capaci di render conto del fatto che, nelle diverse età e nei diversi contesti delle attività di comunicazione, si giocano *giochi linguistici* molto diversi. Spesso, nella ricerca di Wittgenstein, il riferimento privilegiato di questa impostazione concettuale è trovato nel linguaggio e nel gusto musicale: «ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura. Nel descrivere il gusto musicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini, ecc. ecc.»⁹. Queste considerazioni non sono intese da Wittgenstein in una dimensione analitica parziale e limitativa che tradisca la complessità dell'esperienza artistica sottoponendola unicamente ad una forma di determinismo sociologico e attuando *scientificamente* una correlazione dell'espressione estetica al contesto sociale. La relazione tra *gioco linguistico* e *forma di vita* è esplicitamente dichiarata affermando che «la parola «gioco linguistico» è destinata a mettere in evidenza il fatto che il *parlare* un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita»¹⁰, ma non è una relazione facilmente semplificabile anche perché nel concetto wittgensteiniano di *forma di vita* coesistono non solo aspetti *culturali* ma anche aspetti *naturali* che coinvolgono fatti fisiologici, biologici e psicologici della *specie* umana. Anche rispetto a questo, l'esperienza musicale, che vede una intricata coesistenza di aspetti storici, estetici, culturali, antropologici, psicologici, fisici e biologici, non può ridursi ad una sola forma di «competenza musicale». Basti pen-

⁹ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., I n. 26, p. 63.

¹⁰ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., n. 23, p. 21.

sare, e questo trova riscontro in molte osservazioni di Wittgenstein sul linguaggio musicale (oltre che nella sua breve ma pionieristica esperienza di psicologo sperimentale studioso del rapporto tra percezione e comprensione delle strutture ritmiche della musica), alle molteplici forme di *competenza musicale* che possono interagire nella *comprensione* di un brano musicale. All'interno di questo ragionamento si può cogliere, in un'ottica wittgensteiniana, come nell'esperienza musicale generalmente intesa, sia ipotizzabile una molteplicità di giochi linguistici i quali fanno riferimento ad aspetti molto diversificati non solo della «competenza musicale», ma anche delle forme di vita le quali, storicamente o antropologicamente, rispetto ad essi sono relazionabili.

Ulteriori osservazioni di ordine estetico-musicale possono imporsi come oggetto di studio se vengono analizzati i continui riferimenti, presenti soprattutto nelle *Ricerche filosofiche*, alle componenti dinamiche che determinano, sotto il segno della molteplicità, non solo la nascita di nuovi tipi di linguaggio e di nuovi *giochi linguistici* ma anche l'invecchiamento e l'oblio di molti di essi. Nell'ambito di questo settore d'indagine, alcune questioni tendono ad affermarsi come particolarmente significative per il rapporto in parte inedito che è possibile istaurare tra le ricerche di Wittgenstein e molti dei problemi suscitati dalle sperimentazioni introdotte dall'avanguardia musicale del Novecento all'interno del linguaggio e delle forme di comunicazione musicale. Come è ben noto le manifestazioni artistiche dell'avanguardia hanno determinato una serie di momenti di crisi e di rottura rispetto alle convenzioni più radicate del linguaggio musicale. Alcuni punti cruciali di questa conflittuale evoluzione trovano, nell'opera di Wittgenstein, il riferimento ad un complesso percorso, che pone la questione del linguaggio, delle trasformazioni del linguaggio e della molteplicità dei linguaggi, al centro della riflessione filosofica.

Il punto di vista e le osservazioni di Wittgenstein sulla musica permettono di accettare l'ipotesi che *nella* musica, *con* la musica e *sulla* musica trovano realizzazione giochi linguistici *molto* diversi che possono avere regole molto diverse anche quando sono *imparentati* e palesano «somi-glianze di famiglia»¹¹. Da questa ipotesi discende il fatto che, in alcuni casi, le difficoltà che si manifestano nella comprensione delle diverse forme dell'esperienza musicale derivano dalla inadeguata considerazione delle differenti forme di attività comunicativa in essa presenti; la confusione può nascere quando si determina una sostanziale incapacità di capire le diverse regole dei diversi giochi. E all'interno di ognuno dei giochi diventa necessario essere in grado di *descrivere* e distinguere «tra regole essenziali e regole inessenziali»¹². Ad esempio, con una certa sommarietà, l'introduzione cageana dell'*alea* nella composizione e nell'esecuzione musicale potrebbe essere accostata all'ipotetica introduzione del lancio dei dadi per decidere l'esito di una mossa in una partita a scacchi (come avviene attualmente in alcuni cosiddetti «giochi di ruolo»). Si potrebbe notare che il gioco degli scacchi non varierebbe *essenzialmente* con l'aggiunta di altri pezzi (chi è appassionato di scacchi saprà probabilmente che sono stati *inventati* pezzi *eterodossi* – la «Principessa», l'«Imperatrice» ecc. – che muovono secondo regole differenti da quelli ordinari) perché rimarrebbe intatto il suo «*succo*»¹³, la sua struttura *logica*. Non accadrebbe la stessa cosa con l'introduzione del lancio dei dadi perché questa modifica, lasciando abbastanza integra la fisionomia esteriore del gioco, lo trasformerebbe in un *altro* gioco, dalla struttura logica profondamente diversa, il quale, probabilmente, appassionerebbe *altri* gioca-

¹¹ Cfr. LUDWIG WITTEGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., in particolare i paragrafi nn. 65, 66, 67, pp. 46, 47.

¹² LUDWIG WITTEGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., n. 564, p. 197.

¹³ *Ibidem*.

tori determinando *altre* esperienze di gioco. La *banalità ossessiva*¹⁴ con la quale Wittgenstein ha riflettuto su argomenti di questo tipo potrebbe trovare accoglienza, efficace e non banale, nella problematica della comprensione estetica dell'esperienza musicale contemporanea dove – a fronte della ricca e importante manifestazione di innovativi processi linguistici che si sono attuati *nella* musica (nuove metodologie e concezioni della composizione e dell'esecuzione ecc.), *con* la musica (esperienze nuove di utilizzazione e fruizione della musica ecc.) e *sulla* musica (aspetti *meta-linguistici* della critica storico-musicologica e dell'analisi musicale) – non sembra esserci analoga consapevolezza rispetto alla natura *altra* di alcuni giochi nuovi e diversi che si stanno giocando. Una consapevolezza che, supportata da attività di ricerca e di approfondimento in questi specifici ambiti disciplinari, potrebbe rimuovere dalla valutazione estetica e critica della musica i residui ancora operanti di modelli teorici, sia di tipo *progressista* sia di tipo *conservatore*, che spesso, confondendo la *poetica* con l'*estetica*, non hanno permesso la comprensione dell'uso effettivo del linguaggio cercando di «intaccarlo» invece di «descriverlo»¹⁵.

L'articolazione della presente ricerca è direttamente collegata con l'intenzione di studiare i presupposti e le condizioni per ipotizzare, con un certo grado di fondatezza, l'applicabilità di molte osservazioni wittgensteiniane non solo alle manifestazioni dell'esperienza musicale che sono già state individuate dalle pubblicazioni di studiosi quali Susanne Langer, Jacques Bouveresse e Massimo Cacciari, ma anche ad alcune questioni, non ancora *risolte* nell'attuale dibattito sulla musica, che sembrano potersi inquadrare nella necessità di *descrivere*, nell'accezione di Wittgenstein e nei termini adeguati, la complessa dinamica che governa, anche in ambito musicale, processi in cui sem-

¹⁴ MARIO TRINCHERO, *Wittgenstein, o della banalità ossessiva*, cit.

¹⁵ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, cit., n. 124, p. 69.

brano convivere dialetticamente fattori di *globalizzazione*, del linguaggio musicale e fattori che favoriscono la *molteplicità* delle esperienze musicali e delle relative espressioni linguistiche.

Le prime due sezioni di questo studio sono dedicate alle osservazioni filosofiche e alle riflessioni estetiche sul linguaggio musicale presenti negli scritti di Wittgenstein, dai *Quaderni 1914-1916* a testi come *Della Certezza* e *Osservazioni sui colori* che derivano dalle annotazioni scritte dal filosofo nell'ultima parte della sua esistenza. La terza sezione esamina specificamente il problema wittgensteiniano dei «limiti del linguaggio» collegandolo con la crisi del linguaggio musicale scaturita dalle ricerche delle avanguardie nel Novecento. La quarta sezione indaga i presupposti e le ipotesi per la definizione di una estetica musicale wittgensteiniana.