

LA MUSICA COME IMMAGINE DEL MONDO

La condizione asemantica del linguaggio musicale rende certamente arduo -ma non impossibile- penetrare all'interno del significato concettuale della musica, del suo senso ultimo, e fa sì che i discorsi musicologici per lo più scivolino -pur se con dottrina e dovizia di particolari- sulla sua superficie lessicale, senza però coglierne le ragioni fondanti. Talvolta si ha addirittura l'impressione che la non semanticità della musica costituisca quasi un alibi per non confrontarsi con orizzonti di vasto respiro, che inevitabilmente competono alla filosofia. D'altro canto Schönberg amava ricordare che "l'analisi armonica spiega il come, non il perché" e indubbiamente ciò che più aiuta l'uomo a vivere sono proprio le risposte (o almeno i tentativi di risposta) ai perché decisivi.

Cosa dice dunque la musica, essendo un linguaggio asemantico le cui singole "parole" -i suoni- non dicono nulla? Essa esprime un divenire di emozioni senza oggetto attraverso il continuo succedersi di tensioni e distensioni, insite sia nelle relazioni intervallari fra i diversi gradi della scala tonale sia nelle modulazioni armoniche. Si tratta pertanto della pura dialettica di una coscienza non relata al mondo, in quanto priva di un oggetto empirico della propria attività ovvero -linguisticamente parlando- priva di referente.

Tuttavia questo puro tessuto emozionale in divenire viene articolato attraverso le perfette proporzioni di un ordine matematico e dunque logico: la durata delle note e il ritmo, la loro altezza (sancita da rapporti fisico-acustici) e l'armonia, il contrappunto e il suo ferreo ordine costruttivo. Per tale ragione il pensiero greco ravvide nella musica una condizione privilegiata di linguaggio direttamente connesso con una dimensione metafisica, in quanto costituito da esatte strutture concettuali. Per Pitagora il suono era il modo d'essere percepibile del Numero, il logos originario su cui si basa l'ordine del mondo, e la sua

cosmologia era la proiezione della scala musicale, che veniva ottenuta con le divisioni aritmetiche effettuate sul monocordo. Secondo Pitagora -infatti- le orbite erranti dei pianeti sono correlate fra loro da rapporti matematici di consonanza che producono l'armonia delle sfere, da noi percepita come silenzio a causa della nostra imperfezione.

Fu tuttavia Platone a intuire per primo la peculiarità dello statuto linguistico della musica, cogliendone la asemanticità come intrinseco e specifico privilegio. Mentre le altre arti - sosteneva Platone- raffigurano la realtà (e sono dunque copia di una copia, essendo la realtà -a sua volta- riflesso delle Idee), la musica si rapporta direttamente alle Idee, dunque al pensiero, in quanto costituita da un movimento di relazioni logiche. Va infatti ricordato che le Idee platoniche non sono -come spesso erroneamente si crede- gli archetipi degli oggetti empirici, bensì la forma eterna delle relazioni logiche con cui è strutturato il mondo e attraverso le quali la mente lo pensa. La musica pertanto -secondo Platone- vive di puro logos, non gravata dal peso semantico di referenza con il mondo empirico, ma correlata alla dimensione della "natura naturans", secondo l'accezione rinascimentale del termine, cioè al reticolo metafisico necessitante insito nell'ordine del mondo. La sua asemanticità è dunque il sigillo di una condizione ideale di linguaggio e non a caso è l'unica arte che il filosofo ammette nella sua Repubblica.

Anche la Patristica cristiana, intrisa di spirito platonico, ravvide nell'ordine matematico sotteso alla musica il crisma del fondamento metafisico di questo linguaggio. Agostino d'Ippona, nel suo "De musica", parla dei "numeri eterni che procedono da Dio" e sostiene che l'unica manifestazione sensibile del divino avviene proprio attraverso l'ascolto musicale, poiché la sensazione -in questo caso- è un'azione dell'anima tramite il corpo, volta a cogliere un'essenza metafisica. Ma, al di là della natura mistico-pitagorica della musica, Agostino intuì anche che il linguaggio musicale usa il tempo quale mezzo

espressivo, intendendo con ciò porre l'accento sul divenire emozionale dell'anima, che - se pur scandito da un ordine perfetto- costituisce il substrato del fatto musicale.

Dunque la musica (e siamo tornati al discorso iniziale, ora suffragato dal rapido excursus nel pensiero antico) esprime un divenire di pure emozioni senza oggetto, ma lo fa attraverso un codice di matrice matematica altamente formalizzato. Si può pertanto asserire che la musica costituisce la forma assoluta del tessuto emotivo insito nella dialettica della coscienza.

Secondo quanto afferma Platone (e la più rilevante tradizione filosofica dopo di lui, pur se con diverse argomentazioni), le forme logiche del pensiero -di cui è costituita la musica- sono innate e la mente le possiede -Platone ci narra- come retaggio di un cammino prenatale ultramondano compiuto dall'anima. In tale viaggio celeste la contemplazione dei modelli ideali (forme eterne di relazioni logiche) imprime nella mente la struttura del pensiero, come il massimo filosofo greco ci espone, con sublimi accenti, nel mito della biga alata incluso nel Fedro. Secoli dopo e senza ricorrere a metafore poetiche, Leibniz -per citare un solo esempio- ribadì acutamente il concetto replicando all'empirista Locke: mentre quest'ultimo sosteneva che la conoscenza umana è mero frutto di esperienza, Leibniz gli rispose che -se così fosse- l'uomo non sarebbe mai in grado di comprendere un teorema di geometria.

Per noi, oggi, il fatto che le strutture concettuali del pensiero non derivino dai contenuti empirici è una realtà acquisita anche per altre vie. Meno acquisita -e sorprendente- è invece la teoria (frutto dei più recenti studi di neuropsichiatria infantile) secondo cui anche le emozioni sono innate e -in un certo senso- programmate: viene così rigettata -anche in campo psicologico- la consueta convinzione per cui il bambino apprende solo tramite l'esperienza. Ovviamente, parlando di emozioni "innate", non si allude al loro

contenuto accidentale, empirico, bensì alla loro struttura psichica, per così dire alla loro forma a-priori congenita.

Se pertanto la musica è la forma assoluta del divenire emozionale della coscienza (come s'è affermato), essa dunque ricollega l'uomo alla sua origine innata su di un doppio versante: in termini mentali, in quanto linguaggio correlato alle strutture logiche del pensiero (secondo l'intuizione platonica) e in termini psichici, in quanto dialettica di pure emozioni senza oggetto e precisamente di quelle forme a-priori delle emozioni che sono a noi congenite.

L'orizzonte teoretico-platonico viene così a coincidere e a giustapporsi con l'altra grande intuizione filosofica sulla natura della musica, quella di Schopenhauer. Egli sostiene che l'arte è il primo grado di liberazione dell'uomo dalla cieca pulsione -cosmica e originaria- della "volontà", intesa come appetizione ineludibile alla vita, alla soddisfazione dei bisogni e dunque fonte prima di ogni infelicità dei viventi. La dimensione estetica sottrae l'uomo a questa schiavitù, in quanto lo eleva alla contemplazione disinteressata di pure essenze ideali rappresentate dall'arte, le quali sono oggettivazioni della "volontà" originaria, però non gravate da quel "principium individuationis" che genera l'insorgere dell'appetizione e dell'infelicità.

In altre parole, la contemplazione estetica disinteressata della pura dialettica emozionale dell'anima risulta catartica per la coscienza umana: la rappresentazione (e la consapevolezza) delle modalità categoriali con cui si articolano le passioni, infatti, redime l'uomo dal subirle ciecamente. Risuona qui un'eco dell'Etica spinoziana e d'altro canto si prelude all'intuizione di Nietzsche circa lo spirito tragico dei Greci: la bellezza apollinea come farmaco della sofferenza dionisiaca.

Come per Platone la musica è la suprema fra le arti (poiché non rappresentativa di una realtà esterna, bensì direttamente partecipe del mondo ideale), così lo è anche per

Schopenhauer, ricordando però che le Idee del filosofo greco costituiscono una dimensione teoretico-ontologica, mentre le Idee per il pensatore tedesco risultano essere oggettivazioni rappresentative (ovvero scenari linguistici) di una pulsione psichica originaria, la volontà, che l'uomo esperisce e può riconoscere in senso emozionale, ma che non può conoscere in senso teoretico. Schopenhauer afferma, infatti, che mentre le altre arti costituiscono ciascuna uno stadio diverso di oggettivazione rappresentativa della volontà, la musica è volontà pura proprio perché non rappresentativa, in quanto asemantica. Essa esprime pertanto (come si diceva) un divenire di pure emozioni senza oggetto e dunque una dialettica emotiva disinteressata.

Il fatto che la musica sia in grado di offrire alla coscienza dell'uomo la fusione consentanea dei due orizzonti originari e innati della sua identità, quello logico-concettuale del pensiero e quello psichico-emozionale dell'anima, ci consente inoltre di affermare che nell'arte dei suoni si celebra il perfetto incontro fra Apollo e Dioniso, fra la pura struttura del pensiero e il flusso psichico dell'emozione. Per la verità Nietzsche attribuiva la musica -sulle orme di Schopenhauer- al solo versante dionisiaco (il Dioniso di Nietzsche è infatti figlio della "volontà" schopenhaueriana): egli non si era adeguatamente soffermato sulla struttura altamente formalizzata della musica, innamorato com'era del pathos tragico di stampo dionisiaco rispetto alla misura apollinea, del tutto prevalente nella cultura di ascendenza platonico-cristiana. Tuttavia noi riteniamo che, essendo la musica forma matematica di valenze psichiche, essa costituisce la dimensione perfetta -in termini linguistici- ove si verifica la fusione di Apollo e Dioniso (laddove nella tragedia greca, come Nietzsche intuì, l'incontro avviene su di un piano prevalentemente drammaturgico e psicologico).

Resta comunque indiscutibile il fatto che la musica, capace di realizzare -nel suo statuto linguistico- la compiuta simbiosi fra emisfero emotivo ed emisfero razionale, eserciti un

particolare incantesimo sulla coscienza dell'uomo (e ciò indipendentemente dai connotati espressivi e dai caratteri stilistici del brano ascoltato). Un incantesimo che evoca all'uomo una condizione psichica da sempre inconsciamente rimpianta, come vedremo verso la conclusione di questo scritto. Ora -però- è necessario riflettere più in profondità sulla struttura altamente formalizzata del linguaggio musicale (il suo lato apollineo).

Abbiamo già più volte affermato che la musica esprime un divenire emozionale senza oggetto, scandito da esatte proporzioni logico-matematiche. Ora, per quanto la musica sia un linguaggio asemantico (i singoli suoni non esprimono nulla), la sua struttura formale - che si evolve nel corso della storia - è in realtà intrisa di un profondo significato metaforico. Ma ciò stenta a farsi comprendere (non certo perché non sia evidente). La non semanticità della musica, infatti, sebbene colta da Platone come sigillo del suo intrinseco privilegio che la rapporta direttamente al mondo ideale del pensiero, fu per molti secoli vista come un limite del linguaggio dei suoni, che lo collocava in posizione di inferiorità rispetto alle altre arti.

Con l'avvento dell'era moderna, il neoplatonismo dominante nel Rinascimento (e in particolare nel cenacolo fiorentino della Camerata dei Bardi) sottomise il fascino estetico della musica alla dignità semantica e concettuale della parola: fatto curioso -questo- che dimostra come il neoplatonismo avesse travisato l'originaria intuizione di Platone, secondo cui il privilegio della musica consiste proprio nel suo essere slegata dai vincoli di referenza con il mondo, dunque nel suo essere un linguaggio assoluto. E per quanto nel Sei e Settecento si sia verificata la straordinaria fioritura della musica strumentale (la musica assoluta per eccellenza), il pensiero filosofico dell'epoca continuò -in sostanza- a ritenere la musica un linguaggio di pura suggestione emotiva e pertanto inferiore alla concettualità della parola.

Hegel fu il primo a intuire che -lungi dall'essere un limite- la non semanticità della musica, congiunta con il suo intrinseco divenire temporale, le consente di esprimere la dialettica della coscienza in termini emozionali. Ma fu solo con l'irrazionalismo romantico che la non semanticità della musica le conferì il suo ruolo egemone fra le arti, già riconosciute da Platone, benché -in questo caso- per ragioni profondamente diverse (anche se apparentemente simili) rispetto al filosofo greco, come abbiamo potuto vedere parlando di Schopenhauer.

La reazione formalistica al pensiero romantico (secondo cui la musica era in fondo una categoria dello spirito più che un'arte) non si fece attendere con la figura di Hanslick, fervente antiwagneriano e sostenitore di Brahms nonché autore de "Il bello musicale" (1854), per cui la musica si risolve in sé stessa, nella propria autonomia strutturale ed espressiva (e l'impostazione formalistica resterà l'indirizzo e il presupposto prevalente nel XX secolo).

Acquisito dunque -una volta per tutte- il principio della non semanticità della musica, le prospettive teoretiche del Novecento si sono per lo più rivolte verso un'estetica della percezione, cioè verso il tentativo di dare un fondamento filosofico (soprattutto di stampo fenomenologico) agli aspetti percettivi della musica (suono, intervallo, consonanza, dissonanza, ritmo, ecc.) e cercando di stabilire quale significato questi possano assumere nella coscienza dell'ascoltatore. Tutto ciò ha però relegato il significato della musica nel suo insieme (l'unico che veramente conti) in una sorta di limbo storico, in quanto il messaggio poetico dei musicisti non è stato preso in considerazione (se non da Adorno, ma in chiave prevalentemente sociologica) come visione del mondo in divenire nel corso della storia. E ciò in omaggio al principio secondo cui la musica non "dice" il mondo, bensì solo sé stessa nella sua autosufficienza strutturale. Dal quale principio consegue altresì che l'evolversi tecnico-stilistico della musica nel corso dei secoli sarebbe frutto di

un fenomeno di altissimo artigianato, indifferente al mondo né in grado di esprimerlo (splendido alibi, questo, per continuare a parlare di musica eludendo le problematiche emerse dalla storia della cultura).

Dunque la non semanticità della musica renderebbe possibile solo un'estetica della percezione ma non un'estetica poetica, cioè un discorso filosofico sulla visione del mondo insita nel pensiero dei musicisti. Ora se è ben vero che la musica è un linguaggio asemantico, è ancor più vero che nulla vive al di fuori della storia (cioè del mondo) e che il significato di una realtà può essere colto solo attraverso il suo essere nel mondo. In caso contrario, isolando la musica dal mondo in omaggio alla sua asemanticità, la si descrive, ma non se ne coglie il significato ovvero il messaggio poetico (e pertanto il ruolo storico).

D'altro canto abbiamo dimostrato che la musica esprime un divenire emozionale attraverso esatte proporzioni logiche e che per tale ragione ricollega l'uomo alla propria origine innata sul doppio versante psichico e razionale (poiché sia le facoltà logiche che la forma a-priori delle emozioni risultano innate). Ma l'uomo, inteso nel suo complesso come genere, è creatura del mondo. Dunque se la musica riesce a esprimere qualcosa che fa parte della struttura e del vissuto dell'uomo, ciò vuol dire che la musica ha un rapporto di significazione con il mondo, poiché la struttura e il vissuto dell'uomo sono appunto frutto del divenire del mondo. Ma come ciò può accadere se la musica è asemantica (e su questo non vi è dubbio), se cioè non dice -in teoria- altro che sé stessa? Oppure tale asemanticità è solo apparente e viene -per così dire- elusa dal fatto che se le singole note non esprimono altro al di fuori di sé, il loro strutturarsi in forme acquista però un valore simbolico altamente metaforico e allusivo?

Sarà qui forse opportuno valutare in cosa realmente consista l'asemanticità del linguaggio musicale e quali orizzonti metaforici essa prospetti. Secondo il pensiero di De Saussure,

il linguaggio si tripartisce nelle tre polarità di Significante (la parola), Significato (il concetto, l'immagine interiore della cosa) e Referente (la cosa nella sua oggettualità). Per quanto concerne la musica e adottando la terminologia di De Saussure, possiamo dire che i singoli suoni rivestono il ruolo di significanti, il messaggio poetico (ottenuto tramite l'organizzazione sintattico-stilistica dei suoni significanti) è il significato, mentre il referente manca o quantomeno non esiste in termini oggettuali espliciti e definiti. Un linguaggio senza referente è senza dubbio asemantico (in termini linguistici), ma d'altro canto non si può certo sostenere che la musica non significhi nulla.

A questo proposito ci soccorre il pensiero di Wittgenstein, il quale nel "Tractatus logico-philosophicus" (1921) rivolge la sua attenzione ai linguaggi non dotati di referente, definiti "tautologici" in quanto privi di rapporto con la realtà ad essi esterna e dunque "assoluti", poiché *ab-soluti* cioè sciolti da ogni vincolo di relazione con il mondo. Nel "Tractatus" Wittgenstein pensa soprattutto alla matematica, ma noi riteniamo che il suo pensiero possa estendersi anche alla musica, in quanto linguaggio privo di referente e dunque anch'esso tautologico ovvero assoluto. Tuttavia il dato più interessante è questo: secondo Wittgenstein i linguaggi assoluti non esprimono certo nulla di semanticamente determinato (poiché privi di referente), ma "mostrano" il loro significato attraverso la propria configurazione e organizzazione sintattica, cioè in termini altamente metaforici e traslati. Ne consegue dunque che la musica -pur essendo asemantica, come si diceva- comunica il suo significato per via metaforica, attraverso la propria configurazione sintattica e cioè stilistica.

Ma quale tipo di significato? Abbiamo già affermato poco sopra che esso è il messaggio poetico, ottenuto tramite l'organizzazione sintattico-stilistica (ritmica, melodica, timbrica, armonica, contrappuntistica) dei suoni significanti. Tuttavia essendo priva di referente oggettuale, la musica comunica significati esclusivamente soggettivi, slegati da ogni

rapporto con una concettualità esterna ad essa e del tutto autonomi nella propria economia formale? In altre parole: essendo la musica asemantica, il significato del linguaggio musicale consiste solo nella sua struttura formale (come avrebbe sostenuto Hanslick)? Anche se gran parte della musicologia è di questo avviso, noi pensiamo il contrario, in quanto la struttura formale della musica altro non è che la metafora del suo contenuto concettuale. Tornando infatti alla riflessione di Wittgenstein sui linguaggi assoluti (qual'è anche la musica), possiamo dire che nel linguaggio musicale l'organizzazione dei significanti (i singoli suoni) mostra allusivamente il significato (il messaggio poetico del musicista che emerge dal suo stile), il quale significato è a sua volta la metafora di un referente certamente reale anche se non concretamente tangibile né circoscritto in modo preciso. E da cosa è costituito questo autentico referente, oggettivamente reale ma concretamente impalpabile? Dal clima culturale e dai modelli concettuali di realtà insiti nell'epoca storica in cui opera il musicista, il quale li vive (quasi sempre inconsciamente) e li traspone nei moduli sintattici del suo stile, che costituisce il suo messaggio ovvero il significato del suo linguaggio e della sua opera.

Qualche esempio concreto? La stringente relazione che esiste fra il razionalismo metafisico di Cartesio, Spinoza e Leibniz e la poetica del Bach più astratto (basti pensare al Clavicembalo Ben Temperato, alle Variazioni Goldberg e all'Arte della Fuga); le probanti analogie esistenti fra la dialettica hegeliana e la struttura della forma-sonata in Beethoven; la palese affinità che avvicina il linguaggio di Debussy al mondo del simbolismo e al pensiero di Bergson; gli evidenti legami che accomunano in un medesimo orizzonte spirituale la dodecafonia di Schönberg e la fenomenologia di Husserl (e si tratta solo di qualche esempio fra i tanti adducibili e peraltro debitamente argomentati da chi scrive in altra sede).

Alla luce di quanto finora complessivamente affermato, possiamo dunque ricapitolare che la musica esprime, da un lato, un divenire di emozioni pure (se essa viene -per così dire- vista dall'interno dei suoi elementi costitutivi), mentre, dall'altro, se viene invece vista da fuori, collocandola in un ampio orizzonte storico e culturale, essa manifesta palesemente un tessuto metaforico che rimanda -attraverso la sua configurazione stilistica- a puri modelli di realtà, assorbiti dall'epoca in cui essa nasce. Si può pertanto asserire -per richiamare il titolo di questo scritto- che la musica è un'immagine sia del mondo interno (soggettivo-emozionale), sia del mondo esterno (oggettivo-concettuale) e che in essa lo scenario psichico della coscienza coesiste mirabilmente con il firmamento dei modelli ideali. L'impulso vitale di Dioniso si trasfonde nella cosmologia apollinea di Platone, di cui il logos è signore.

Tuttavia va sempre ricordato che entrambi i versanti di cui consta la musica sono -per così dire- "disincarnati" e privi di una referenzialità empirica: il divenire emozionale è senza oggetto, trattandosi di forme a-priori delle emozioni -libere dall'onere del "principium individuationis"- e gli orizzonti concettuali metaforicamente allusi vengono evocati attraverso un puro disporsi di strutture logiche. Secondo il pensiero di Husserl, potremmo pertanto affermare che l'ascolto musicale consente alla nostra coscienza di accedere a un' "intuizione categoriale": partendo da un oggetto empirico (la percezione dei suoni nel loro costrutto), la musica infatti ci offre la possibilità di cogliere gli "oggetti-essenze" raffigurati nel suo tessuto costitutivo. Questi sono gli "oggetti" di autentica pertinenza del pensiero, i quali si stagliano in piena evidenza una volta compiuta la "sospensione del giudizio" (*epoché*), cioè una volta dismesse le ovvie consuetudini della conoscenza empirica. E cosa, meglio della musica (dialettica di emozioni senza oggetto espressa in forme pure), è in grado di dischiuderci tale orizzonte intrascendibile, in quanto terreno di evidenze intuitivamente originarie?

Eppure la musica subisce, nel nostro tempo, uno strano destino, che Husserl non mancherebbe di rilevare: mentre i musicisti che la eseguono certo ne perpetuano l'incanto con perizia e intensità, ma la vivono intellettualmente quasi sempre in modo "ingenuo", i musicologi ne analizzano per lo più la struttura e la genesi lessicale senza però ricondurla al suo telos culturale (l'analisi strutturale è imprescindibile, però se i suoi frutti non vengono correlati a uno scenario metaforico che dia loro un senso, essa rimane una pura dissezione anatomica e ricade nell'obiettivismo scientifico tanto criticato proprio da Husserl). Dal canto loro quei pochissimi filosofi o teorici del XX secolo, che hanno cercato di proporre una lettura fondativa dell'arte dei suoni, si sono allontanati irrimediabilmente dal senso estetico e poetico complessivo della musica (forse per paura di ricadere in un ambito filosofico di ascendenza hegeliana) e si sono rivolti -come abbiamo già posto in luce- a disquisizioni relative alle parti di cui consta il linguaggio musicale (suono, intervallo, ritmo, dissonanza, ecc.), mentre è il tutto che ne evidenzia il senso fondante. La musica, infatti, si configura come realtà affine a ciò che Husserl chiama "mondo della vita" ("*Lebenswelt*"), dove la dialettica emotiva e gli orizzonti concettuali sussistono prima del loro inveroamento in ambito empirico (le emozioni) o semantico (i concetti). Forse solo i compositori, emotivamente necessitati nel processo creativo, ma avvezzi ad articolare i loro assunti espressivi in forme concettuali pure, sono inclini a pensare (o almeno a vivere) la musica in una qualche sintonia con i ragionamenti esposti in questo scritto.

Certo le sorti filosofiche della musica si delineavano come ben altra cosa ai tempi di Platone. Il grande filosofo greco, parlando dell'arte nel "Fedro", aveva sostanzialmente anticipato quanto Husserl afferma circa l' "intuizione categoriale". Egli scriveva, infatti, che "l'arte è una divina mania, la quale ci consente di accedere dal sensibile al trascendente", poiché la percezione estetica avviene attraverso la sensazione, ma l'opera

d'arte è riflesso dei modelli ideali che sono una realtà metafisica. Per quanto concerne la musica, la sentenza platonica diviene ancora più stringente: dalla percezione sensibile dei suoni noi accediamo alle pure forme concettuali di cui è intrinsecamente costituito il linguaggio musicale, che pertanto non è un mero riflesso del mondo ideale, bensì vi partecipa. In altre e più semplici parole, la musica è fatta di essenze ideali e ascoltandola noi percepiamo un ordine metafisico (ricordando sempre che le idee platoniche non sono modelli di oggetti empirici, ma la forma eterna delle relazioni logiche con cui è ordinato il mondo). Non a caso -amiamo rammentarlo- Agostino d'Ipbona (intriso di platonismo) affermò che la musica è l'unica sfera sensibile in cui Dio si manifesta.

Tuttavia le pure forme concettuali di cui consta la struttura della musica, non sono un tramite che ci consente "soltanto" di accedere platonicamente al godimento di un'armonia ideale: ricollegandoci infatti al pensiero di Wittgenstein (più sopra richiamato) circa i linguaggi assoluti o tautologici, abbiamo già visto che la configurazione strutturale delle pure forme, di cui consta un linguaggio asemantico, è anche in grado di mostrare, per via metaforica, un preciso significato concettuale. Lo mostra pur senza esprimerlo esplicitamente.

Ma a questo punto si apre un'altra prospettiva filosofica di lettura del fatto musicale, la quale si aggiunge a quella platonica appena citata, a quella di matrice husserliana e a quella di ascendenza schopenhaueriana (la musica come divenire psichico ovvero "volontà" pura). Né -va detto- le diverse ottiche confliggono fra loro, integrandosi piuttosto in sinergia su diversi piani (e tutte comunque tese a riscattare la musica da quel limbo sensistico, storico e genericamente emozionale, in cui essa viene troppo spesso relegata).

Dunque se la configurazione sintattica del linguaggio musicale, che muta e si evolve durante la storia, altro non è (come abbiamo precedentemente argomentato) che

l'immagine metaforica dei modelli di realtà e degli orizzonti concettuali dominanti nell'epoca in cui la musica viene scritta (e alcuni esempi lampanti sono già stati rapidamente accennati), possiamo allora dedurre che le stesse forme musicali, nel loro divenire e mutare, sono immagini simboliche che rimandano al vissuto storico della coscienza. Hegel le chiamerebbe -non a caso- con la stessa parola ("Bild", immagine) e le designerebbe quali "figure" dello Spirito nel suo farsi. Secondo questa visuale, l'intera storia della musica si delinea pertanto come successione di momenti emblematici della coscienza umana e del suo vissuto storico, metaforicamente evocati attraverso i suoni nel loro costruito.

Risulta comunque stupefacente come la struttura matematica, intrinseca alla musica, da un lato rifletta un ordine cosmico-ontologico fondato su modelli ideali contemplabili (Platone), mentre dall'altro come essa sia in grado, nel suo disporsi in forme complesse, di configurare per via metaforica il divenire storico della coscienza (Hegel). Ciò implica forse che Idea (il logos) e Spirito (la storia) siano la stessa cosa ovvero, come Hegel amava ribadire: "ciò che è razionale è reale e ciò che è reale è razionale"?

La musica sembra veramente racchiudere al suo interno questa sintesi prodigiosa fra fenomeno e noumeno, fra divenire emozionale e forme concettuali pure, ed è per tale ragione che seduce l'animo umano. Lo stesso Hegel infatti riconosceva "la potenza con cui la musica opera principalmente sull'animo come tale", alludendo al fatto che - indipendentemente dallo specifico assunto espressivo o poetico- la condizione linguistica della musica esercita un profondo ascendente sulla nostra sensibilità.

Ciò accade perché il linguaggio musicale ci offre la perfetta fusione -come abbiamo potuto vedere- dei due emisferi di cui consta la nostra vita, quello interno, soggettivo-emozionale (poiché la musica esprime un divenire di emozioni senza oggetto), e quello esterno, oggettivo-concettuale (poiché la musica è costituita di puri rapporti matematici e

dunque di strutture logiche). Ma al di fuori dell'ambito musicale, nel consueto svolgersi della nostra esistenza, tali emisferi non risultano quasi mai fra loro conciliati (e men che meno fusi), venendo così a generare la perenne problematica esistenziale dell'uomo e molto spesso la sua infelicità. L'intrinseca condizione linguistica della musica è però in grado di esorcizzare tale orizzonte conflittuale evocando, alla nostra mente, una condizione psichica privilegiata, che meglio potremo comprendere rifacendoci ad alcuni aspetti del pensiero di Freud.

Lo statuto asemantico del linguaggio musicale, infatti, rende l'arte dei suoni particolarmente interessante anche dal punto di vista psicologico, specie se viene considerata alla luce della "Metapsicologia" di Freud, dove si postula il rapporto fra "principio del piacere" e "principio di realtà", relazione che -in sostanza- equivale a quella fra soggetto e oggetto ovvero fra coscienza e mondo (i due emisferi di cui consta, appunto, la nostra vita).

Trattandosi di un linguaggio assoluto, poiché sciolto da ogni vincolo di referenza con il mondo (in quanto i singoli suoni non significano nulla), la musica si configura come un codice portatore di incantesimo psichico per la coscienza dell'uomo. La quale da sempre vede la problematica relazione fra sé e il mondo come la causa di tutte le proprie sofferenze e pertanto ricerca inconsciamente una condizione emotiva tale da eludere il trauma del rapporto fra principio del piacere e principio di realtà: condizione che viene per l'appunto evocata all'uomo dallo statuto asemantico e metaforico del linguaggio musicale.

Se all'interno dell'economia strutturale del linguaggio verbale, infatti, si può ancora ravvisare la contrapposizione fra i due emisferi precedentemente citati -in quanto il significante e il significato pertengono all'ambito del soggetto, mentre il referente a quello dell'oggetto- ciò non accade all'interno del linguaggio musicale, essendo questo

privo di referente poiché asemantico. Ne consegue che lo statuto linguistico della musica, in termini traslati, evoca alla coscienza una condizione emotiva da sempre rimpianta (forse dal ventre materno), quella di poter vivere psichicamente affrancati dal problematico rapporto con il mondo.

Attraverso la musica -pertanto- l'uomo non è solo in grado di giungere a una contemplazione disinteressata (e dunque liberatoria) della "volontà" pura nel suo flusso psichico e vitale (come affermava Schopenhauer), ma anche di cogliere una rappresentazione della vita non condizionata dai limiti dell'esistere (cioè dalle conseguenze perniciose della "volontà" stessa: desiderio e dolore). Una vita assoluta, insomma, di cui signore è il Dioniso fanciullo, il "puer divinus" (non a caso Freud riconobbe i suoi debiti nei confronti di Nietzsche e Schopenhauer per quanto concerne l'identificazione dell'inconscio e delle sue pulsioni). Ma nell'intimo sacello della musica, e delle sue modalità costitutive, il Dioniso fanciullo è protetto dal logos di Apollo, poiché la dialettica emozionale non condizionata (in quanto sciolta da ogni vincolo di relazione con il mondo) viene scandita da rapporti di forme pure.

Dunque -ricapitolando- la musica ci offre, nella sua configurazione sintattica che muta attraverso il tempo, una trasposizione simbolica dei modelli concettuali che si susseguono attraverso la storia e che costituiscono il nostro vissuto culturale. Ciò avviene grazie a uno statuto linguistico altamente formalizzato, che sembra conciliare fra loro due opposte realtà: da un lato la musica è un linguaggio assoluto, sciolto -in quanto asemantico- da ogni vincolo di relazione con il mondo esterno e tale da evocare nell'uomo il ricordo di una condizione emotiva ancestrale; dall'altro la musica è anche un linguaggio capace di raffigurare, per via di una metafora formale, le essenze più profonde del mondo e cioè i modelli epocali della nostra cultura.

Due prospettive altrimenti inconciliabili trovano qui un punto di incontro straordinario, che forse spiega la causa dell'adesione emotiva solitamente riservata alla musica dalla psiche umana: la relazione con il mondo viene elusa (ed è un sogno ricorrente della coscienza umana poter evadere dalla problematica relazione con il mondo esterno e vivere in una sorta di beatitudine originaria, dove non vi sia alcuna "distanza" che separi il soggetto dall'oggetto); tuttavia, allo stesso tempo, il mondo viene colto e raffigurato nelle sue essenze concettuali più profonde attraverso una metafora strutturale altamente formalizzata. Ma non è tutto.

Le essenze concettuali del mondo, infatti, sono quanto di più intellettualmente definito e complesso possa esistere, poiché si tratta dei modelli di realtà con cui è costruita e articolata la nostra cultura. Eppure la musica -priva di ogni potere semantico ma ricca di capacità metaforica e di quel fascino psichico cui abbiamo appena accennato- riesce a comunicarci codesti assunti come attraverso la leggerezza di un sogno, come se non ci fosse alcuna distanza mentale o emotiva che ci separi da loro, come se facessero parte del nostro inconscio, da sempre.

E come nei sogni non abbiamo la nozione precisa del nostro io e del suo rapporto con l'alterità (e ciò nonostante spesso emerge da essi una verità importante della nostra vita), così la musica, nel suo statuto asemantico di linguaggio assoluto, non possiede nozione alcuna del suo rapporto con l'esterno; ma, pur non dicendo semanticamente nulla di preciso, è però in grado di raffigurare -evocandoli- i significati più profondi della nostra storia. La musica ci consente il prodigio di vivere come pura emozione lirica il faticoso cammino del pensiero, di cui consta la storia della nostra cultura.

Si realizza qui la profezia di Nietzsche: Apollo parla il linguaggio di Dioniso, in quanto le essenze concettuali, di cui è composto l'ordine del pensiero, si manifestano nella loro purezza attraverso un linguaggio lieve e allusivo, sciolto -come il Dioniso fanciullo dei

miti orfici- da ogni vincolo di referenza con il mondo, da ogni obbligo di consapevolezza razionale. Tuttavia è vero anche il contrario -come abbiamo dimostrato- e cioè che Dioniso parla il linguaggio di Apollo, in quanto il fluire di emozioni senza oggetto viene nella musica scandito attraverso proporzioni logiche e pure forme concettuali. Le due verità non sono in contraddizione né si escludono a vicenda, anzi: la natura della musica fa sì che una implichi l'altra. L'anelito incondizionato di Dioniso alla vita si dispiega nella cosmologia platonica di forme eterne: questo è il prodigio della musica, cui l'uomo aderisce con intensità emotiva, ma delle cui ragioni non sembra volersi render conto. In realtà, attraverso la musica, l'uomo coglie -pur senza saperlo- il fondamento psichico del suo essere (Schopenhauer) e ne esperisce l'instinguibile nucleo emozionale (Nietzsche), ma contempla anche il disporsi armonico dei modelli logici eterni che sono in lui innati (Platone) e il loro configurare, per via metaforica (Wittgenstein), gli orizzonti concettuali del vissuto storico (Hegel). Tutto ciò avviene come in una sorta di anamnesi lirica che la coscienza ripercorre, guidata dal discorso dei suoni, per accedere alle modalità fondanti dell'esistere -al di là del frantumato scenario dei sensi- e giungere infine a ritrovarsi.

Paolo Fenoglio

“Senza musica, la vita sarebbe un errore”
(Friedrich Nietzsche)