

Stefano Oliva
(Università degli Studi di Roma Tre)

**A. ARBO - M. RUTA (SOUS LA DIRECTION DE)
ONTOLOGIE MUSICALE.
PERSPECTIVES ET DÉBATS**

L'ontologia della musica rappresenta un ambito di ricerca relativamente giovane per due ordini di motivi. Da una parte, l'estetica di stampo analitico ha iniziato a interessarsi in maniera sistematica allo statuto ontologico dell'opera musicale solamente a partire dagli anni Ottanta: è in questo periodo che vengono pubblicati alcuni tra i principali contributi¹ che determineranno le correnti, gli indirizzi di ricerca, talvolta i 'partiti' in lotta nel vivace dibattito anglo-americano. Dall'altra parte, stando a quanto sostenuto da alcuni studiosi (tra cui spicca Lydia Goehr²), l'oggetto stesso di tale ontologia ha una storia breve: il concetto d'opera musicale, così come lo intendiamo oggi, nasce infatti nell'Ottocento ma entra in crisi già a partire dalla seconda metà del Novecento. L'ontologia della musica deve dunque confrontarsi con un oggetto di studio doppiamente sfuggente: il materiale sonoro, evanescente ed effimero, si solidifica in un'opera altrettanto precaria (almeno da un punto di vista storico). In effetti, come giudicare il celebre 4'33" di John Cage? Gli istanti di silenzio osservati da un musicista di fronte a un pianoforte muto sono un'opera allo stesso modo di una sonata di Beethoven? Se così fosse, avrebbe senso fare con l'una tutto ciò che facciamo con l'altra, ad esempio proporre una trascrizione³ per uno strumento differente o acquistarne la registrazio-

¹ Tra i saggi inaugurali di questo dibattito ricordiamo P. Kivy, *Platonism in music: a kind of defense*, in P. Lamarque - S.H. Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1983, pp. 99-101; Id., *Platonism in music: another kind of defense*, «American Philosophical Quarterly» 24 (1987), 3, pp. 245-52; J. Levinson, *What a musical work is*, «The Journal of Philosophy», 77 (1980), pp. 5-28; G. Currie, *An ontology of art*, London, Macmillan, 1989.

² Cfr. L. Goehr, *The imaginary museum of music works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

³ In effetti l'operazione, non priva di risvolti filosofici, è stata compiuta dal chitarrista Arturo Tallini.

ne? Il volume curato da Alessandro Arbo e Marcello Ruta affronta questi e altri interrogativi guidando il lettore alla scoperta di prospettive e dibattiti solo all'apparenza privi di interesse pratico. Le speculazioni intorno all'ontologia della musica – come sottolineato a più riprese dagli autori dei saggi contenuti nel volume – non sono infatti un esercizio sterile di raffinatezze concettuali ma mirano a illuminare la nostra effettiva pratica musicale, il rapporto che intratteniamo con i brani e gli interpreti, le diverse modalità che caratterizzano la fruizione musicale e l'appropriatezza dei nostri giudizi critici. In una certa misura, per apprezzare qualcosa bisogna sapere di che genere di cosa si sta parlando⁴: ecco dunque che ogni ascoltatore abbraccia, più o meno consapevolmente, tesi filosoficamente impegnative che meritano di essere esplicitate.

I saggi raccolti nel volume sono divisi in quattro sezioni. Nella prima (*Musique et ontologie*) si discute il nesso tra identificazione e definizione dell'opera musicale in quanto ente concreto non materiale (R. Pouivet) e si analizza lo statuto anfibio della musica, divisa tra una dimensione attuale e una virtuale: gli eventi sonori possono infatti oggettivarsi, 'solidificarsi' in tracce stabili come partiture e registrazioni, mentre gli oggetti musicali possono ritornare 'fluidi' per opera dell'interpretazione e dell'improvvisazione (F. Bisson). Nel saggio di A. Arbo, la celebre *Canzone di Marinella* di Fabrizio De André viene presa come banco di prova delle principali alternative interne all'ontologia della musica. Sotto lo stesso titolo, infatti, possono figurare tanto un disco del 1964 registrato dal cantautore genovese quanto l'informale esecuzione alla chitarra proposta da due amici sulla spiaggia, tanto una partitura del 1968 firmata dal compositore Elvio Monti quanto la magistrale interpretazione di Mina e De André, accompagnati dal pianoforte di Danilo Rea. Il contributo di M. Ruta si concentra poi sull'alternativa tra ontologia descrittiva e ontologia revisionista e sulla conseguente tensione tra teoria e prassi musicale, negando che una teoria rigorosa che voglia fissare dei canoni normativi senza limitarsi a riflettere le opinioni di senso comune a proposito della musica escluda *ipso facto* un riferimento e un confronto con la prassi artistica. La seconda sezione (*Ontologies des œuvres musicales*) è composta da tre articoli di P. Kivy, J. Levinson e S. Davies

⁴ Questa è una delle tesi sostenute da R. Pouivet nel saggio *Les œuvres musicales existent-elles?*, contenuto nel volume.

tradotti per la prima volta in francese⁵. L'articolo di Kivy presenta la posizione teorica nota come *platonismo musicale*, secondo la quale le opere musicali sono strutture sonore astratte e immutabili, scoperte e non create dai compositori, riattualizzate (secondo il modello *type/token*) dagli interpreti. In contrasto con tale impostazione, Levinson nega che le opere musicali siano strutture pure, definendole piuttosto *strutture impure indicate*. Pur mantenendo la distinzione tra modello e occorrenza, l'autore sottolinea il carattere storico delle opere e il ruolo creativo dei compositori: si può parlare dunque di *tipi iniziati*, strutture normative che hanno una data di nascita coincidente con l'indicazione di certe sequenze musicali ad opera dall'artista. Il contributo di Davies si concentra infine sul carattere socialmente costruito dell'opera musicale: misconoscerne l'aspetto storico a vantaggio della dimensione puramente strutturale vorrebbe dire livellare l'ascolto su un piano di indifferenza tipicamente postmoderno, condannando la musica a un ruolo di piacevole sottofondo.

La terza sezione (*Œuvres et enregistrements*) affronta i quesiti ontologici posti dalla pratica della registrazione: a differenza delle riflessioni sul cinema, che fin dalla nascita della settima arte si son dovute confrontare con l'aspetto tecnico del dispositivo, la filosofia della musica deve ripensare le proprie categorie a partire dalle innovazioni materiali introdotte dallo sviluppo della registrazione, intesa non solo come mezzo di riproduzione ma anche e soprattutto come nuovo strumento di produzione musicale (J. Favier). Il contributo di S. Darsel affronta queste problematiche portando come esempio paradigmatico il caso della *world music*, prodotto ibrido che introduce il repertorio della musica tradizionale nella sala di registrazione, realizzando una sintesi non concepibile senza gli strumenti offerti dalle nuove tecnologie.

I contributi della quarta sezione (*Ontologie de l'improvisation*), infine, si concentrano sui problemi posti dalla pratica dell'improvvisazione: in questo ambito pare che le distinzioni abituali, come quella tra arti autografiche e allografiche (L.B. Brown) o tra *type* e *token* (C. Canonne), non riescano a rendere conto di un processo che presenta qualità proprie e inderivabili, legate alla

⁵ Tra le poche traduzioni in italiano degli autori menzionati ricordiamo P. Kivy, *Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2007 (a cura di A. Bertinetto); J. Levinson, *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, Aesthetica, Palermo, 2011 (a cura di F. Desideri, F. Fosco) e la recente antologia a cura di D. Lentini, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano, 2014.

dimensione temporale ed evenemenziale di un lavoro compositivo che coincide con l'atto d'esecuzione. Come suggerisce A. Bertinetto, bisogna tener distinta l'improvvisazione dai suoi risultati: il fatto che l'esperienza media dell'improvvisazione sia legata a registrazioni in cui il processo appare come 'congelato' non può nascondere l'inadeguatezza dello schema modello/occorrenza di fronte a una pratica che è essenzialmente impegnata nella produzione dell'irripetibile.

Lungo le pagine dell'intero volume si avverte la tensione tra i due poli opposti dell'improvvisazione e della registrazione: l'ontologia della musica, che ha tradizionalmente il proprio domicilio nella sala da concerto, dove vengono eseguiti i lavori immortali dei grandi compositori, si trova disorientata nel *jazz club* così come nella sala di registrazione. Questo proficuo imbarazzo rimette in movimento il pensiero, ponendo molteplici interrogativi e invitando a un nuovo contatto con la concreta esperienza musicale, sia essa 'fluida' – come nella *jam session* – o 'rigida', come nel lavoro ingegneristico della produzione musicale in studio.

La raccolta, frutto di una giornata di studi organizzata dal GREAM in collaborazione con il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Strasburgo nel 2012, si situa espressamente nel solco di quell'*ontological turn* che, dopo la svolta linguistica novecentesca, pare aver occupato la scena filosofica europea. D'altra parte, gli autori dei saggi difendono a più riprese il valore dell'indagine ontologica applicata alla musica indicando in questo indirizzo di ricerca un valido strumento per la critica così come per l'analisi musicologica e l'interpretazione. Pare così che, pur avendo superato il *linguistic turn*, l'obiettivo ultimo del discorso ontologico rimanga l'indagine sul senso dell'esperienza musicale, l'interrogazione intorno al significato delle pratiche artistiche, la corretta individuazione degli oggetti e dei canoni cui deve rivolgersi la critica nel momento in cui esprime il suo giudizio. Di nuovo, la domanda ontologica si trasforma nel quesito: di che cosa *parliamo*, quando *parliamo* di musica? Pur esulando dagli interessi del volume, questa domanda rimane ineludibile per chi voglia specificare il progetto e le finalità di un'ontologia della musica.

A. Arbo – M. Ruta (sous la direction de), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, pp. 378