

**Improvisation in music. Artistic practices and ontological issues / L'improvvisazione in musica. Pratiche artistiche e questioni ontologiche.**

Roberto Zanetti

(A.A. 2016/2017)

*Examination Committee/Commissione di esame:* prof. Pietro Kobau (Thesis Supervisor)

prof. Alessandro Arbo

prof. Stefano Velotti

*The copyright of this Dissertation rests with the author and no quotation from it or information derived from it may be published without proper acknowledgement.*

*End User Agreement*

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No-Derivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>*

*You are free to share, to copy, distribute and transmit the work under the following conditions:*

- *Attribution: You must attribute the work in the manner specified by the author (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).*
- *Non-Commercial: You may not use this work for commercial purposes.*
- *No Derivative Works - You may not alter, transform, or build upon this work, without proper citation and acknowledgement of the source.*



In case the dissertation would have found to infringe the polity of plagiarism it will be immediately expunged from the site of FINO Doctoral Consortium



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PAVIA

# INDICE

<b>Introduzione</b> .....	p. 4
---------------------------	------

## PARTE I: LINEAMENTI DI UN'ONTOLOGIA DELL'ATTO MUSICALE

### I. Perché l'ontologia? Quale ontologia?

1.1 Ascoltare la cosa sbagliata .....	p. 10
1.2 Istanze multiple di un unico oggetto: il modello type/token. ....	p. 13
1.3 Modi di parlare. L'ontologia musicale e le pratiche .....	p. 16
1.4 Un altro punto di ancoraggio. L'ontologia musicale e l'illusione della neutralità .....	p. 21

### II. Il concetto di artefatto musicale

2.1 Dall'oggetto sonoro all'oggetto musicale. Una questione di funzione. ....	p. 24
2.2.1 Intenzioni produttive. ....	p. 29
2.2.2. Attenzione ricettiva. ....	p. 32
2.3 L'artefatto tra «action» ed «action type». ....	p. 35

### III. Il concetto di performance

3.1 Performance: la cenerentola dell'ontologia musicale. ....	p. 39
3.2.1 L'opera rock come 'canzone' o traccia che la manifesta. ....	p. 43
3.2.2 Variazioni sul tema: l'opera orale. ....	p. 46
3.2.3 L'identificazione dell'opera con la performance (?). ....	p. 49

## INTERLUDIO: L'ONTOLOGIA DEL "FARE MUSICA"

### IV. L'atto musicale

4.1 Fenomeni acustici ed eventi musicali: una questione di esperienza. ....	p. 54
4.2 Personalizzazione. ....	p. 57
4.3 Non solo performance: l'atto musicale e le sue forme. ....	p. 61

## PARTE II: UN MODELLO TRIPARTITO DI PRASSI MUSICALE

### V. Prassi compositiva

- 5.1 Premessa: composizione e creatività. . . . . p. 65
- 5.2 L'atto compositivo tra produzione artefattuale e riferimento performativo . . . p. 67
- 5.3.1 Sculture sonore: l'atto performativo al servizio della composizione . . . . . p. 71
- 5.3.2 L'atto compositivo al servizio della prassi performativa:  
il caso di Duke Ellington . . . . . p. 73

### VI. Prassi performativo-esecutiva

- 6.1 Identità dell'opera e differenze tra esecuzioni: una questione di priorità. . . . . p. 75
- 6.2 Cosa significa seguire le indicazioni del compositore?. . . . . p. 78
- 6.3 Il rispetto della tradizione come stile artistico: il Barocco. . . . . p. 82

### VII. Prassi performativo-inventiva: l'improvvisazione

- 7.1 Processo e prodotto. L'improvvisazione come coincidenza di invenzione  
ed esecuzione. . . . . p. 85
- 7.2 Il rapporto problematico tra improvvisazione e opera musicale. . . . . p. 88
- 7.3.1 Spunti compositivi al servizio dell'atto improvvisativo. . . . . p. 92
- 7.3.2 Sull'imprevisto. John Cage e l'improvvisazione prescritta. . . . . p. 95

**Conclusione** . . . . . p. 97

**Bibliografia** . . . . . p. 99

## *Introduzione*

Fin dai suoi albori, l'estetica analitica si è articolata attorno a due ordini di problemi. Il primo consiste nel tentativo di fornire una definizione generale del tanto spinoso quanto suggestivo concetto di arte, sulla cui base, successivamente, individuare le condizioni almeno necessarie – se non anche sufficienti – per cui un oggetto può essere definito “opera d’arte”. Tutti coloro che cercarono di dare a questo problema una risposta soddisfacente, se non esaustiva, rimasero ben presto delusi. Ciò avvenne, presumibilmente, per due ragioni: la prima è che l’arte è un fenomeno incredibilmente complesso, operante in contesti culturali e sociali talmente diversificati che risulta impossibile trovare una definizione in grado di soddisfare tutti i rivoli di questa nozione. Per restare nel solo ambito della cultura occidentale, le ragioni per cui il dipinto *Las Meninas* di Velàzquez è arte risultano assai diverse da quelle per cui lo è anche la performance *Lips of Thomas* di Marina Abramovic. La seconda ci conduce direttamente all’altro ordine di problemi, che ha rivestito un enorme ruolo nell’individuare l’ambito d’indagine dell’estetica analitica. Molti studiosi, invece di elaborare una definizione generale da applicare al caso particolare, hanno preferito concentrarsi sulle peculiarità dei singoli oggetti per poi stabilire di volta in volta se presentassero le condizioni minime per essere definiti opere d’arte.

Sotto questo ombrello trova riparo la controversa disciplina – se così si può dire – dell’ontologia dell’arte<sup>1</sup>, su cui si troverà qualche osservazione preliminare nel capitolo iniziale di questo lavoro. Essa non è altro che una specificazione dell’ontologia, che Achille Varzi distingue dalla metafisica. Quest’ultima, in quanto scienza filosofica avente per oggetto gli aspetti che vanno al di là degli ambiti d’indagine delle scienze particolari o empiriche, si occupa di «che cos’è quello che c’è», mentre la prima ha l’obiettivo di dire «che cosa c’è», al fine di costruire una sorta di «inventario universale del mondo»<sup>2</sup>. Dal momento che per comprendere la natura ultima degli enti mondani occorre innanzitutto stabilire quali siano, buona parte della filosofia analitica contemporanea considera l’ontologia come «un capitolo preliminare della metafisica»<sup>3</sup>.

Nell’ambito dell’estetica analitica, invece, gli studiosi tendono a utilizzare in maniera intercambiabile i termini “ontologia” e “metafisica”<sup>4</sup>. Per provare ad abbozzare una spiegazione di tale tendenza, ci aiuteremo con un piccolo esperimento mentale: in un articolo apparso su «Mind» nel 1958 il filosofo americano William E. Kennick ipotizzava di chiedere a una persona posta all’ingresso di un grande magazzino pieno di ogni sorta di oggetti di tirare fuori da esso tutte le

---

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, cap. 1.

<sup>2</sup> Varzi 2008 (12).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. Bartel 2011; Currie 1989; Davies 2009; Dodd 2007; Kania 2006, 2008a, 2008d; Kraut 2007; Levinson 1990; Predelli 2001; Thomasson 1999; Young, Matheson 2000; Zangwill 2001.

opere d'arte (e solo quelle)<sup>5</sup>. La conclusione a cui giungeva Kennick era che il malcapitato visitatore, sia che si attenesse alla nozione di arte in uso nel senso comune che alle più o meno stravaganti definizioni proposte dagli estetologi analitici, finiva per tirare fuori oggetti troppo eterogenei tra loro per poterli univocamente definire come artistici. In definitiva, si potrebbe dire che l'obiettivo di Kennick – comune a molti studiosi suoi contemporanei<sup>6</sup> – era mostrare che una definizione di arte non era possibile. Di conseguenza, maturò la convinzione che le sorti dell'ontologia dell'arte andassero separate da qualsiasi tentativo di dare una definizione dell'arte in generale<sup>7</sup>. A sua volta, l'ontologia dell'arte non poteva limitarsi a un semplice catalogo di oggetti rispondenti a determinati criteri stabiliti in modo più o meno arbitrario. Doveva anche porsi il problema, in senso lato, metafisico di come il contesto in cui tali oggetti erano collocati e fruiti influenzasse il loro modo di esistenza. In altri termini, alcuni oggetti sono opere d'arte in virtù della qualità dell'esperienza che ce li fa apprezzare come tali e delle precomprensioni in uso nelle pratiche in cui essi sono collocati. Al variare dell'esperienza cui simili entità ci invitano, cambiano anche le condizioni con cui le identifichiamo.

L'astrattezza di questo discorso può essere in gran parte dissipata se consideriamo la forma di espressione artistica oggetto di questo lavoro, la musica. Un'ontologia dei prodotti delle attività musicali presenta problemi e difficoltà del tutto peculiari: la musica è infatti un'arte performativa, che necessita, per essere fruita, di un momento di presentazione pubblica. Già questo elemento ne mette in dubbio, almeno di primo acchito, la natura "oggettuale" in senso stretto. Inoltre il materiale di cui consta la musica, il suono, è per sua natura inafferrabile, sfuggente, percepibile eppure intangibile. Se per la pittura si punta a comprendere i modi di esistenza di tele e colori, per la scultura ci si occupa di entità fatte di marmo, gesso e altri materiali dotati di una certa consistenza e perduranti nel tempo, per la musica – così come, in parte, per la letteratura – non si ha a disposizione un oggetto tangibile, ben delineato e, soprattutto, persistente. Ciò sembra minare alla base la possibilità di indugiare sull'oggetto per determinarne i tratti salienti, essenziale per l'indagine ontologica. Ne è prova parziale il fatto che Andrew Kania, in un suo articolo, si affretta a precisare che le opere oggetto dell'ontologia musicale devono essere durevoli nel tempo<sup>8</sup>. Ecco che allora tale disciplina si occupa in prima istanza di opere musicali intese in questo modo. Come vedremo fin dalle prime battute di questo lavoro, l'ontologia musicale sceglie di assimilare i suoi oggetti, le opere, a entità astratte e ripetibili in istanze temporali concrete dette esecuzioni, con l'esplicito obiettivo di preservarli dal pericolo di instabilità ontologica. Questo modello, chiamato

---

<sup>5</sup> Kennick 1958. Lo stesso esperimento mentale è utilizzato più volte da D'Angelo 2011.

<sup>6</sup> Su questo cfr. Kobau 2008 (37-47).

<sup>7</sup> Cfr. su questo l'importante articolo di Weitz 1956.

<sup>8</sup> Questa, almeno, è l'idea dell'ontologia musicale difesa in Kania 2006 (406).

type/token, gode ancora oggi di una discreta fortuna in ontologia musicale. Esso tuttavia ci impedisce di vedere come al concetto di opera sia connesso non tanto un dispositivo teorico creato *ad hoc* da una forma di speculazione filosofica, quanto una miriade di oggetti quali spartiti, dischi, dvd, cd-rom, file digitali, che riplasmano in maniera considerevole l'esperienza che oggi possiamo avere di un'opera musicale.

In questo lavoro, di conseguenza, si prenderanno le mosse da un presupposto per lo più estraneo alla stragrande maggioranza degli approcci ontologici in campo musicale nella tradizione analitica, e cioè che il concetto di opera non è affatto sufficiente a rendere ragione dei modi di esistenza e funzionamento delle entità che vengono prodotte quando si fa musica. Quest'ultima è, innanzitutto, un'attività. Pertanto, la prima parte ha come titolo *Lineamenti di un'ontologia dell'atto musicale*, il cui primo capitolo si domanda non tanto quale genere di entità siano quei prodotti sonori che chiamiamo opere, bensì piuttosto *che cosa si fa* quando si fa musica. Un approccio simile, come si diceva, ha diverse ricadute sul tipo di esperienza e sulle funzioni che attribuiamo alle entità musicali: prima ancora che di opere – concetto, come si vedrà, più dal carattere culturale che propriamente metafisico e/o ontologico –, l'ontologia musicale dovrebbe innanzitutto occuparsi di artefatti, cioè di oggetti riconoscibili pubblicamente e che dipendono dall'intenzione umana investita nel produrli. Di questo si occuperà il secondo capitolo. Il terzo si soffermerà invece sul momento della performance, da non intendersi come un semplice mezzo di istanziazione o di accesso all'entità separata e indipendente che è l'opera, ma come atto dotato di genuina rilevanza estetica. Dopo aver reso brevemente conto del vivace dibattito in ambito analitico sul tema della fedeltà della performance, con particolare riferimento al concetto di «performance storicamente autentica/informata», verranno discusse le cosiddette “ontologie regionali” attraverso il confronto tra Stephen Davies e Andrew Kania sulla musica rock. Si passerà poi al concetto di opera orale e alla questione dell'identificazione tra opera e performance. Il quarto capitolo ha una funzione di raccordo tra la prima e la seconda parte della tesi. In esso ci si soffermerà sulla nozione di atto musicale, un tipo di azione artistica – performativa o comunque connessa almeno indirettamente a un momento performativo – in grado di generare un artefatto che, seguendo la terminologia dell'antropologo britannico Alfred Gell, ha la caratteristica di recare su di sé degli indici esemplificativi di un tale atto. Si osserverà in seguito come un oggetto musicale, costituito dal plesso di atto e artefatto, è tale soltanto se connesso a un tipo di esperienza diversa dall'ordinario, in grado di mettere in questione la nostra esistenza o metterne in luce tratti che il nostro quotidiano dimentica o non considera rilevanti. È a tale esperienza che la riflessione filosofica sull'arte – non solo analitica – ha spesso assegnato il tanto ambiguo quanto affascinante appellativo di “estetica”.

In questa sede verranno fatte alcune osservazioni sul concetto di improvvisazione, cui in questo lavoro si intende rivolgere un'attenzione privilegiata. Questa pratica, infatti, mette in luce come le categorie tradizionali dell'ontologia musicale siano insufficienti a rendere conto di come la musica venga realmente prodotta, recepita e concepita. Improvvisare implica innanzitutto eseguire, vale a dire produrre una performance, dare una presentazione pubblica di un'entità musicale. Ciò tuttavia non significa che tale entità debba essere qualcosa di separato dalla performance, come pressoché tutti gli orientamenti ontologici in ambito musicale danno per scontato. Né equivale a dire che attraverso la performance venga pedissequamente ripetuta l'opera uguale a se stessa, anche se in diverse circostanze di tempo e luogo. Al contrario, eseguire un brano musicale – soprattutto se si tratta di qualcosa mai sentito prima, come nel caso di un pezzo improvvisato –, significa dargli nuova vita ogni volta, ri-produrlo nel senso di produrlo nuovamente. In questo modo, la musica si configura come una pratica artistica a scopo espressivo con una forte componente di personalizzazione.

La seconda parte della tesi consta di tre capitoli, ognuno dei quali prenderà in esame tre diverse tipologie di atti, o prassi<sup>9</sup>, musicali. L'obiettivo è quello di delineare un'ontologia che anziché tentare di assimilare le entità musicali a modelli metafisici più o meno astratti si occupi di rendere conto della fisionomia assunta dall'atto musicale nei diversi contesti in cui tale pratica umana entra in gioco. Le tre prassi esaminate saranno quella compositiva, performativa a intenzionalità esecutiva e performativa a intenzionalità inventiva, o improvvisativa. Senza per ora scendere in ulteriori dettagli, basti dire che la nozione che le tiene insieme resta indubbiamente quella di performance, alla quale anche la prassi compositiva fa riferimento nel momento in cui è condotta con l'intenzione di dare luogo a un artefatto musicale pensato per la presentazione pubblica a scopo espressivo. In ognuno di questi capitoli si troveranno dei brevi esempi musicali che attestano come proponendo questo modello tripartito non si intenda descrivere una realtà, quanto piuttosto fornire uno strumento di orientamento per comprenderla meglio. In altri termini, per dirla con Max Weber, si tratta di «tipi ideali», che operano più sovente in congiunzione e in sovrapposizione tra loro che non in modo isolato. Quasi mai, infatti, la musica è solo ed esclusivamente composizione, esecuzione riproduttiva o inventiva. Essa è un'attività che coinvolge diversi ambiti dell'esistenza umana, dalla vita culturale a quella storico-sociale. A maggior ragione, dunque, in quanto artistica, è un'attività

---

<sup>9</sup> Occorre fin da subito precisare che la scelta del termine *prassi*, preferito a *poiesi* o al troppo generico *attività*, non è casuale. “Prassi” è infatti una nozione che rimanda a un'attività che può sì implicare la produzione di un'entità distinta – almeno in linea di principio – dall'atto produttore, ma senza costringerci a prendere un impegno ontologico dirimente nei confronti di tale entità. La specie aristotelica di “prassi poetica”, invece, ci porterebbe a dover operare artificiose distinzioni tra l'opera composta dal compositore e quella eseguita da uno strumentista – come accade ad esempio in Kivy 2002 (293) –, introducendo l'evitabile ambiguità per cui un pianista che suona la *Ballata op. 23 in sol minore* di Fryderyk Chopin produce sia l'opera in senso stretto che la sua esecuzione.

complessa e stratificata al suo interno, difficilmente dominabile con categorie filosofiche troppo nette, a costo di sacrificarne il fascino.



**PARTE I: LINEAMENTI DI UN'ONTOLOGIA  
DELL'ATTO MUSICALE**

## CAPITOLO PRIMO

### PERCHÉ L'ONTOLOGIA? QUALE ONTOLOGIA?

#### 1.1 «Ascoltare la cosa sbagliata»

L'ontologia della musica è una disciplina relativamente giovane. Talmente recente che si potrebbe dire, senza timore di incorrere in esagerazioni, che più che come una vera e propria branca del sapere filosofico sia nata piuttosto come una famiglia di problemi, organizzati in modo tutt'altro che sistematico<sup>1</sup>, relativi a quelle entità comunemente riconosciute come opere musicali. La domanda che l'ontologia della musica si pone fin dalla sua nascita, avvenuta all'incirca negli anni Sessanta del Novecento<sup>2</sup>, è la seguente: *che genere di entità sono le opere musicali? Qual è il loro modo di esistenza, e quali criteri sono utili a identificarle?*

A fronte di un interrogativo così ben delineato, c'è tuttavia da chiedersi se la diversità di approcci cui l'ontologia musicale ci ha abituato finora non finisca per stratificare malintesi e ambiguità che rischiano di essere fatali non già per trovare una risposta alla domanda sopra citata, bensì ancora ai fini di una soddisfacente impostazione del problema. Quella dell'ontologia musicale è infatti una storia di ripensamenti, di continue marce indietro e riproposizione delle medesime problematiche in termini di volta in volta differenti. Come ha osservato Andrew Kania, questo moltiplicarsi di approcci può essere dovuto a una scarsa attenzione da parte degli ontologi della musica alla delimitazione di una metodologia precisa<sup>3</sup>, e ciò renderebbe le loro teorie piuttosto vulnerabili. Altri optano per soluzioni decisamente più radicali, come abolire del tutto l'ontologia musicale<sup>4</sup>, depotenziarla, considerandola come «uno pseudo-problema»<sup>5</sup>, o perlomeno ponendosi seri dubbi sulla sensatezza di compiere studi del genere<sup>6</sup>.

L'obiettivo del presente capitolo non vuole tanto essere quello di proporre un'ennesima carrellata degli approcci ontologici al fenomeno musicale che si sono succeduti nel corso degli anni. Sarebbe un compito che tanti altri studiosi hanno già svolto, con risultati più che apprezzabili<sup>7</sup>, e non particolarmente entusiasmante<sup>8</sup> sia da scrivere che da leggere. Molto più interessante sembra essere piuttosto individuare le strategie consolidate e i *clichés* teorici su cui l'ontologia della musica ha sempre contato, modificandoli e rielaborandoli, talvolta profondamente, ma senza mai metterli

---

<sup>1</sup> Propone un simile punto di vista Kobau 2008 (38).

<sup>2</sup> Wollheim 1968; Wolterstorff 1975.

<sup>3</sup> Kania 2008b.

<sup>4</sup> Ridley 2003.

<sup>5</sup> Young 2011b.

<sup>6</sup> Thomasson 2006.

<sup>7</sup> Tra i tanti, si vedano Bertinetto 2012c, 2013b; S. Davies 2001 (37-91), 2002, 2003a; Dodd 2007 (8-36); Kania 2008b, 2014; Kivy 2002; Matheson, Caplan 2011; Ruta 2014.

<sup>8</sup> Dello stesso avviso è Stephen Davies 2001 (41-44), in cui dichiara candidamente di approcciarsi alle questioni ontologiche riguardanti la musica «senza entusiasmo».

seriamente in discussione. Non si tratta dunque di impostare un discorso metodologico su come ci si dovrebbe approcciare a un certo tipo di oggetti – in questo caso, le opere musicali –, ma di chiedersi se concentrare la nostra attenzione su di essi sia davvero il modo migliore per comprendere meglio il fenomeno musicale nel suo complesso. Come si avrà già avuto modo di intuire, ritengo che la risposta a tale domanda sia negativa. Gli studi etnomusicologici<sup>9</sup> ci hanno messo infatti di fronte a culture in cui il fenomeno musicale consiste in qualcosa di estremamente più ampio della produzione di quegli oggetti che in Occidente siamo soliti chiamare opere d'arte<sup>10</sup>. A mettere in crisi questo concetto hanno certamente contribuito le avanguardie novecentesche, che tuttavia, più che inventare un nuovo genere di oggetto artistico, hanno esasperato una tendenza già largamente presente nell'estetismo del tardo Ottocento, dove l'artista ideale era chiamato a fare della propria intera esistenza un'opera d'arte. In altri termini, le avanguardie hanno avuto la straordinaria intuizione di mostrare che ogni oggetto può *diventare* – e non semplicemente essere – opera d'arte, e di spingere successivamente questo assunto alle estreme conseguenze<sup>11</sup>. Una mossa simile ha obbligato pressoché tutte le discipline relative ai fenomeni artistici, dalla storia dell'arte all'ontologia filosofica, a rivedere profondamente i propri presupposti, al fine di elevare al rango di opere eventi e prodotti che in precedenza non si sarebbero mai considerati come tali. Tutto ciò ha avuto come ovvia conseguenza quella di poter qualificare come opera d'arte, teoricamente, qualsiasi cosa, a discapito dell'intento degli ontologi dell'arte di delineare un ambito di indagine il più possibile chiaro e circoscritto.

Limitandoci al solo caso della musica, si immagini quale sconcerto destarono i 4' 33'' di silenzio "eseguiti" dal pianista David Tudor davanti a un pianoforte aperto in presenza di un pubblico pagante, pronto ad assistere alla prima esecuzione pubblica dell'omonima opera di John Cage. Tale disorientamento è ancora palpabile nel leggere i numerosi studi di ontologia musicale che si sono succeduti negli anni, ognuno con una propria precisa spiegazione del perché 4' 33'' sia, o non sia, un'opera musicale<sup>12</sup>. Molti estetologi, pertanto, hanno cominciato a utilizzare apertamente la nozione di ontologia pluralistica<sup>13</sup>: l'assunto su cui si basa questo concetto è che non ci sia alcuno scandalo nell'ammettere che esistano diverse ontologie, proprio perché un'opera d'arte (e, di conseguenza, anche un'opera musicale) può identificarsi con entità dalle caratteristiche talmente disparate e variabili che è impossibile classificarle sotto un'unica tipologia di oggetti definibili

---

<sup>9</sup> Caporaletti 2005 (171-220); S. Davies 2001 (268-292); Feld 1982; Molino 2005.

<sup>10</sup> La maggior parte dei fenomeni musicali extra-occidentali è stato definito attraverso l'etichetta di "opera musicale orale", spesso criticata perché troppo ampia e vaga. Come ha giustamente sottolineato Alessandro Arbo, però, non è il concetto di opera orale a essere eccessivamente ampio, ma quello di opera d'arte tradizionale ad essere troppo ristretto. Cfr. Arbo 2013b (16-21).

<sup>11</sup> Su tale argomento, grandi energie ha impiegato Danto 1964, 1981.

<sup>12</sup> Bertinetto 2012a (34-43); Cadenbach 1978 (130); S. Davies 1997; Kania 2010; Levinson 1990b; Wellmer 2009 (248 ss.).

<sup>13</sup> Born 2010 (243); Brown 2011c (433); S. Davies 2001 (43); D. Davies 2004 (127).

univocamente come artistici. Al di là di tutte le strategie che si possono mettere in atto per identificare e indagare un oggetto del genere, un elemento risulta comunque chiaro: se ci si vuole occupare di ontologia della musica – o se, come nel nostro caso, ci si vuole semplicemente servire degli strumenti che l'ontologia musicale mette a disposizione per comprendere i tratti essenziali dell'attività musicale –, la prima domanda che occorre porsi è: cosa vogliamo/possiamo chiedere a tale disciplina? Che tipo di risposte ci aspettiamo di ottenere? Gran parte delle questioni «metodologiche» riguardo all'ontologia della musica possono essere ricomprese sotto simili interrogativi, il più delle volte sottintesi – o, nella peggiore delle ipotesi, ignorati – dagli studiosi. In un breve saggio, Andrew Kania presenta con estrema chiarezza il principale motivo che lo ha spinto a occuparsi di ontologia del rock e, in generale, di ontologia dell'opera musicale:

Essendo cresciuto musicalmente sotto una campana di vetro, maturai una certa simpatia per gli argomenti formalisti a favore della superiorità della musica classica sul rock. Il fatto di scoprire che nell'apprezzare la musica rock avrei benissimo potuto ascoltare *la cosa sbagliata* (un'esecuzione di un'opera piuttosto che una traccia costruita) determinò una sorta di rivoluzione copernicana nella mia esperienza musicale.<sup>14</sup>

L'espressione di Kania su cui occorre soffermare la nostra attenzione è quella di «ascoltare la cosa sbagliata»: essa è infatti sintomatica di un approccio comune alla stragrande maggioranza degli studiosi – e, proprio per questo, quasi mai messo in questione –, secondo cui l'ontologia della musica consiste in una disciplina che ha per oggetto delle “cose” che, eventualmente, si offrono al nostro ascolto. Non solo: è necessario che l'oggetto cui il nostro ascolto deve rivolgersi sia quello corretto. I problemi sottintesi all'interno della breve ma significativa affermazione di Kania sono dunque quelli dell'*identificabilità* e della *correttezza*<sup>15</sup>. In quanto arte performativa, la musica presenta all'ontologia il problema di rendere possibile l'identificazione dell'opera propriamente detta nella molteplicità delle sue singole occorrenze<sup>16</sup>. Detto più semplicemente, l'ontologia musicale ha il compito di fornirci uno strumento filosofico in grado di farci distinguere l'opera dalle sue esecuzioni<sup>17</sup>, elementi essenziali di ogni esperienza che saremmo portati a definire come

---

<sup>14</sup> Kania 2012b (101). Il saggio citato fa parte di un dibattito tra Andrew Kania ed L. B. Brown sulle pagine del «British Journal of Aesthetics» a proposito dell'utilità dello studio dell'ontologia musicale, sostenuta dal primo, messa fortemente in dubbio dal secondo. Si vedano anche Brown 2011a, 2012.

<sup>15</sup> Occorre precisare fin da subito che quest'ultimo problema è considerabile non solo da punto di vista della ricezione, ma anche da quello dell'esecuzione di un'opera musicale. Cfr. *infra*, par. 1.2.

<sup>16</sup> Dodd 2007, Levinson 1980, Strawson 1959, Wollheim 1968.

<sup>17</sup> Utilizzo questo termine per comodità espositiva. Cfr. *infra*, par. 1.2, n. 23.

musicale<sup>18</sup>. Tale strumento è stato identificato fin da subito<sup>19</sup> nel modello type/token, oggetto del prossimo paragrafo.

### *1.2 Istanze multiple di un unico oggetto: il modello type/token*

Utilizzato per la prima volta in assoluto da Peirce nel contesto dell'analisi linguistica<sup>20</sup>, il modello type/token venne adottato in ontologia dell'arte per rendere ragione della natura delle arti performative, tra cui la musica, generalmente considerate più problematiche rispetto ad arti "ad uno stadio" (senza cioè distinzione tra opera ed esecuzione), come la pittura o la scultura. Già Lewis, in uno studio pionieristico, introduce una netta distinzione tra l'opera propriamente detta e l'oggetto fisico in cui essa viene realizzata, o meglio, incarnata<sup>21</sup>. Il modo più corretto per intendere un oggetto estetico, secondo Lewis, è considerarlo come un'entità di natura non tangibile ed essenzialmente ripetibile, un'astrazione attualizzata in esempi realizzati in un medium fisico. Una dozzina di anni più tardi, Margolis individua il compito dell'ontologia dell'arte nel mettere alla prova l'applicabilità del modello type/token sulla base del paradigma delle arti performative<sup>22</sup>.

In sostanza, nell'estetica angloamericana si afferma rapidamente l'idea secondo cui l'opera debba essere identificata con un'entità astratta, universale e atemporale – detta *type* – cui sono legate delle entità concrete, singolari e contingenti – dette *token* – che a seconda dei casi possono essere definite incarnazioni, presentazioni, esecuzioni, occorrenze, esemplificazioni o istanze dell'opera<sup>23</sup>. Nella maggior parte dei casi, l'opera intesa come *type* esiste in maniera indipendente dalle sue singole esecuzioni<sup>24</sup>, e le sue proprietà percettive determinano la classe di fenomeni che contano come esecuzioni (*token*) di tale opera. Queste argomentazioni si sarebbero poi coagulate attorno a un preciso indirizzo teorico all'interno dell'ontologia musicale che gode tuttora di grande considerazione, il *platonismo*. Di esso esistono due possibili versioni:

- 1) un platonismo *radicale* o *puro*, secondo cui l'opera musicale sarebbe una struttura o sequenza di suoni<sup>25</sup> ripetibile in luoghi e tempi diversi, i cui criteri di identificazione si limitano al possesso di una determinata forma, struttura, o sequenza di suoni da parte di una

---

<sup>18</sup> Da prospettive teoriche molto diverse, è quanto si afferma sia in Kivy 1987 (245) che in Goodman 1968 (155-167).

<sup>19</sup> C. I. Lewis 1947.

<sup>20</sup> Peirce 1960 (423).

<sup>21</sup> C. I. Lewis 1947.

<sup>22</sup> Margolis 1959. Per fare ciò, egli si serve della nozione di *megatipo*, che tuttavia non verrà affrontata in questa sede. Per rilievi critici sulla applicabilità del modello type/token a tutte le forme d'arte, si vedano Kobau 2008 (62); Lamarque 2010b (58); Levinson 1987.

<sup>23</sup> In inglese, solitamente, i primi cinque termini vengono resi dalla parola onnicomprensiva "performance", mentre l'ultimo traduce "instance". Sulla distinzione tra performance e istanza si veda Levinson 1987 e *infra*, par. 3.1, n. 12.

<sup>24</sup> Una significativa eccezione a ciò è rappresentata da Margolis 1977. Qui si afferma che *type* e *token* sono entità impossibili da considerare isolatamente: un *type* esiste soltanto nella misura in cui si dà un *token* che lo esemplifica, e un *token* esiste soltanto in quanto esemplificazione di un determinato *type*.

<sup>25</sup> Definizione, quest'ultima, preferita da Julian Dodd. Si vedano Dodd 2000, 2007.

singola performance musicale. L'opera può essere inoltre solo scoperta da un autore o compositore, e non creata. Esponenti del platonismo puro sono per esempio Richard Wollheim, Nicholas Wolterstorff, Peter Kivy, Julian Dodd.

- 2) Un platonismo *moderato* o *impuro*, secondo cui l'opera musicale è sempre un tipo astratto ma che può essere, in qualche misura, creato. L'esponente più eminente di questa corrente è Jerrold Levinson, mentre in tempi recenti Lee Walters ne ha proposto una variante interessante ai fini del nostro discorso.

Wollheim<sup>26</sup> afferma che una certa esecuzione *e* è definibile come esecuzione di un'opera *w* se condivide con *w* le medesime proprietà di definizione, quelle cioè che ogni esecuzione che intende essere identificata come esecuzione di *w* deve necessariamente possedere<sup>27</sup>. L'opera è dunque legata alle sue esecuzioni legittime dal fatto di possedere le medesime proprietà di definizione. Tuttavia, questo genera due problemi: 1) come si fa a dire che un type *e* i suoi token condividono una serie di proprietà se appartengono a ordini ontologici differenti – se, cioè, il primo è un'entità astratta e il secondo un'entità concreta – ? 2) In base a quali criteri è possibile stabilire se le proprietà di definizione sono state correttamente esemplificate da un'esecuzione? In altri termini, come può questa versione del modello type/token spiegare il caso di un'esecuzione scorretta di *w*?

Wollheim tenta di spiegare il secondo problema affermando che i token di un type non comprendono solo le esecuzioni, ma anche le partiture corrispondenti. È in base a queste ultime che è possibile identificare quali esecuzioni sono corrette e quali no. Tale spiegazione, però, finisce per creare ulteriore confusione, perché definisce come token entità troppo diverse per appartenere allo stesso genere<sup>28</sup> – come esecuzioni e partiture –, e inoltre non elimina il primo problema.

A questo proposito, Wolterstorff introduce all'interno del dibattito il concetto di «tipo normativo» (*norm-kind*)<sup>29</sup>, in base a cui l'opera *w* è un type che ammette anche esemplari scorretti: *w* è cioè un'entità astratta passibile di esemplificazione che possiede delle proprietà normative *p*', mentre le esecuzioni corrette di *w*, dette *e*, dispongono di proprietà *p* corrispondenti, ma non identiche, a *p*'. L'opera *w* resta sempre dunque un'entità generica, le cui proprietà sono però il risultato di un'intenzione prescrittiva da parte dell'autore, che decide, in base ad esse, cosa deve contenere un'esecuzione per essere considerata come corretta. Identificare l'opera *w*, secondo Wolterstorff, significa pertanto individuare le proprietà normative necessarie ai fini della produzione di istanze corrette di *w*<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Wollheim 1968.

<sup>27</sup> Wollheim sostiene che alcune proprietà sono riferibili solo all'esecuzione (ad esempio, essersi verificata in un certo luogo e in un certo tempo) e altre solo all'opera (ad esempio, essere composta da Beethoven).

<sup>28</sup> Come si vedrà, in Walters 2013 si tenta di ovviare proprio a questo problema.

<sup>29</sup> Wolterstorff 1975, 1980.

<sup>30</sup> Concorda in buona sostanza con simili affermazioni Dodd 2007.

Lee Walters ha recentemente ripreso il modello type/token e la teoria di Wolterstorff del tipo normativo introducendo un'ulteriore entità chiamata a fungere da intermediario tra i due, l'incarnazione (*embodiment*): essa è un individuo che contiene le istruzioni per generare un corretto token di quel type. In altre parole, è ciò che comunemente si chiama spartito, attraverso la generazione del quale, secondo Walters, si può legittimamente dire che le opere sono tipi creati, e non semplicemente scoperti, come direbbero i platonisti puri. La condizione di esistenza di un type, e quindi di un'opera, non consiste più nel darsi effettivo di un token ad esso corrispondente<sup>31</sup>, né nelle proprietà che definiscono un certo tipo normativo, bensì nell'incarnazione, che permette la produzione di token di un determinato type grazie alle regole in esso contenute. In conclusione, l'opera musicale, in quanto tipo creato, esiste *attraverso* la creazione di un'incarnazione, o spartito, che essendo costitutivamente connesso all'opera le conferisce un carattere impuro.

Al netto delle difficoltà della proposta di Walters, che aggiungendo un altro elemento al modello ci costringe a riconsiderare profondamente la relazione tra type e token, essa può far riflettere su un elemento fondamentale: ciò che rende rilevante l'opera intesa come type non è soltanto il fatto di essere un oggetto astratto, ma un oggetto che esiste solo in quanto vengono stabiliti dei vincoli, delle condizioni perché esso si dia in quanto tale. Non occorre mai dimenticare – cosa che purtroppo le analisi condotte nell'ambito dell'ontologia musicale fanno spesso – che il fatto stesso che le proprietà di un type abbiano natura normativa indica che esse agiscono dentro un ambiente di tipo culturale, soggetto a mutamenti alla luce dei quali lo stesso oggetto che in un dato contesto era considerato opera d'arte in un altro può non esserlo più.

Levinson è l'autore che ha contribuito maggiormente a evidenziare questo aspetto, tant'è vero che tra i platonisti è quello che ha sollevato più dubbi riguardo all'applicabilità integrale del modello type/token, perché troppo ambiguo<sup>32</sup>. Secondo Levinson, le opere musicali sono strutture sonore astratte ma soggette a creazione – *creatability* –, nella misura in cui sono specificamente individuate attraverso un atto di indicazione di un autore/compositore, collocato in un determinato contesto storico<sup>33</sup>. Tale atto di indicazione comprende anche gli specifici mezzi performativi che devono essere utilizzati da qualunque interprete che intenda fornire una legittima esecuzione dell'opera<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Cfr. il già citato Margolis 1977.

<sup>32</sup> Levinson 1987 (378-379). In questa sede, Levinson solleva dubbi riguardo alla natura del type: non è chiaro, cioè, se esso debba essere inteso come la sequenza di suoni che individua una certa opera, riproducibile in una data occasione, oppure un type più specifico, di cui la sequenza sonora è un esemplare, vale a dire un particolare modo di eseguire quell'opera.

<sup>33</sup> Molti autori hanno criticato Levinson a proposito dell'incompatibilità tra creabilità e indicazione di una struttura sonora (in termini levinsoniani, *fine individuation*): si vedano per esempio Anderson 1985; Dodd 2000; Lamarque 2010b; Predelli 2001. Levinson si è difeso affermando che indicare una struttura, in ogni caso, significa renderne normativi alcuni caratteri. Questo sarebbe sufficiente, almeno in linea di principio, a portare all'esistenza un'entità nuova, cioè un'opera d'arte. Se è vero che le strutture sonore esistono da sempre, argomenta Levinson, lo stesso non si può dire delle opere musicali, che iniziano a esistere quando il compositore le indica (cfr. Levinson 1990a).

<sup>34</sup> Levinson 1980.

Questo consente a Levinson di affermare, in contrasto al platonismo puro, che un'opera musicale non è individuata soltanto dal fatto di possedere una certa struttura sonora, ma anche in base alla sua appartenenza a un determinato contesto storico-culturale, alla luce del quale è possibile valutare quali proprietà estetiche dell'opera sono considerabili ai fini del suo apprezzamento.

Dalle argomentazioni di Levinson hanno preso il via ulteriori indagini che vale la pena ricordare, nonostante l'estetologo americano non sembri dividerle particolarmente<sup>35</sup>: molti studiosi sono convinti che ai fini della determinazione di cosa sia un'opera musicale occorre considerare da un lato le conoscenze pre-teoretiche di cui l'ascoltatore comune è fornito nell'approcciarsi all'ascolto della musica, che possono consistere anche in un certo modo di applicare l'etichetta di opera d'arte agli eventi musicali, dall'altro le pratiche musicali stesse. Dal rapporto di queste due dimensioni discendono conseguenze in grado di farci profondamente riconsiderare il percorso che l'ontologia analitica dell'arte ha compiuto finora.

### *1.3 Modi di parlare. L'ontologia musicale e le pratiche*

Dedicando un intero – anche se conciso – paragrafo al modello type/token e, in generale, al platonismo, abbiamo avuto modo di confrontarci con il dispositivo teorico più diffuso e discusso all'interno dell'ontologia musicale, nonché di constatare come esso abbia influito enormemente sull'impostazione degli argomenti relativi al modo di esistenza dell'opera musicale, in cui si finisce quasi sempre per parlare di universali, particolari e delle loro proprietà. È infatti molto semplice accorgersi di come l'odierno dibattito in questa disciplina si sia sostanzialmente configurato come una riproposizione della disputa medievale sugli universali<sup>36</sup>, in cui ci si domandava se tali oggetti esistono separatamente dalle proprie istanze, o all'interno di esse, o ancora siano soltanto entità mentali, e così via.

L'interesse verso una ripresa della tematica degli universali si può ragionevolmente far risalire al fatto che gran parte delle questioni dibattute in ontologia dell'arte sono nate come reazioni all'importantissimo libro di Nelson Goodman *Languages of Art*, comunemente etichettato come un manifesto tanto del nominalismo quanto del revisionismo estetico. Semplificando al massimo, Goodman difende una posizione nominalista in ontologia della musica in quanto non considera l'opera come un'entità astratta ma la identifica piuttosto con un insieme di *concreta*: l'opera musicale, secondo il filosofo americano, è la classe delle performance congruenti con uno spartito<sup>37</sup>, a sua volta definito come «carattere» di un linguaggio codificato di tipo simbolico: nel caso della musica, quello del sistema notazionale. L'etichetta che per ora ci interessa di più, tuttavia, è quella

---

<sup>35</sup> Cfr. Levinson 1987, 1990c.

<sup>36</sup> Kania 2008b, 2014; Ruta 2014.

<sup>37</sup> Goodman 1968 (114).



che taccia Goodman di revisionismo: essa si riferisce al fatto che la teoria proposta in *Languages of Art* non intende fondare la propria validità sul fatto di essere compatibile con le nostre pratiche quotidiane rispetto alle opere d'arte. Essa vuole invece semplicemente fornire un'analisi filosofica della nozione di arte in termini di linguaggio simbolico, indipendentemente dalle nostre intuizioni pre-teoretiche a riguardo.

Nel caso della musica, questa idea prende corpo nel cosiddetto paradosso della nota sbagliata<sup>38</sup>: in sintesi, secondo Goodman, un'esecuzione piatta, ma che riproduce correttamente tutto quanto riportato sullo spartito, nota per nota, è un'istanza corretta dell'opera, mentre un'esecuzione espressiva, ma che differisce anche solo di una nota rispetto allo spartito, non lo è<sup>39</sup>. Questa affermazione, per quanto dissennata possa apparire a chiunque si occupi anche solo lontanamente di musica<sup>40</sup>, ha tuttavia l'indubbio merito di avere alle spalle un intento chiaramente dichiarato:

Non potremmo fare in modo che il nostro vocabolario teorico si accordi meglio alla pratica e al senso comune, ammettendo un grado limitato di deviazione nelle esecuzioni considerate come esemplari di un'opera? [...] Ma questo è uno dei casi in cui la consuetudine ci porta subito in mezzo ai guai. Il principio, apparentemente innocuo, secondo il quale le esecuzioni che differiscono per una nota soltanto sono esemplari della medesima opera rischia di avere come conseguenza – essendo l'identità una proprietà transitiva – che tutte le esecuzioni, quali che siano, sono esecuzioni della medesima opera<sup>41</sup>.

Detto altrimenti, secondo Goodman l'analisi filosofica non deve tenere conto del senso comune, poiché potrebbe facilmente incorrere in contraddizioni e fraintendimenti: il compito di una buona teoria consiste unicamente nell'essere rigorosa e metafisicamente accurata, non nell'evitare conseguenze controintuitive. Questa è la lapidaria risposta che *Languages of Art* offre alla domanda che ci si è posti nelle prime battute del presente capitolo: che cosa chiediamo all'ontologia, e cosa ci aspettiamo di ottenere dallo studio di essa?

Ci sono al contrario autori, come Andrew Kania<sup>42</sup> e David Davies<sup>43</sup>, che contestano Goodman proprio su questo punto, dando una risposta completamente opposta alla domanda sopra citata:

---

<sup>38</sup> Si veda su questo l'intelligente rilettura di Predelli 1999.

<sup>39</sup> «Dal momento che l'unico requisito dell'opera è una completa congruenza con lo spartito, l'esecuzione più piatta priva di errori materiali conta appunto come un esemplare siffatto, a differenza dell'esecuzione più brillante che abbia una sola nota sbagliata». Goodman 1968 (162).

<sup>40</sup> Tra i numerosi autori che hanno contestato Goodman su questo punto, cfr. S. Davies 2001 (49-52); D. Davies 2004 (210-218); Kivy 2002 (248-251).

<sup>41</sup> Goodman 1968 (162-163). Va detto, tuttavia, che poche righe dopo Goodman precisa anche che «ciò non vuol dire che le esigenze che presiedono al nostro discorso teorico debbano governare il nostro modo quotidiano di esprimerci. Non sto consigliando di rifiutarci di dire che un pianista ha eseguito una *Polacca* di Chopin quando abbia sbagliato una nota» (*ibidem*).

<sup>42</sup> Kania 2008b.

<sup>43</sup> D. Davies 2011 (57-79).

secondo loro, le proprietà che ci consentono di riconoscere e apprezzare un'opera musicale si definiscono in stretta relazione con le pratiche musicali all'interno delle quali appaiono. Kania dichiara di preferire al rigore metafisico tipico degli approcci revisionisti (tra cui, *in primis*, quello di Goodman) un'ontologia di tipo descrittivista, che tenga in maggior considerazione il ruolo ricoperto dalle pratiche musicali e dalle nostre intuizioni pre-teoretiche riguardo alla musica ai fini dell'identificazione dell'opera musicale, o, per usare un'espressione cara allo stesso Kania, «della giusta cosa da ascoltare». Nel saggio di Kania si avverte però un'involontaria oscillazione tra due possibili accezioni del termine «pratiche»: da un lato, esso si riferisce alle pratiche specificamente musicali, cioè alle modalità in cui si svolge il processo creativo e performativo dell'artista e ai modi di funzionamento che l'evento musicale assume di volta in volta all'interno dei meccanismi di ricezione e produzione che lo coinvolgono<sup>44</sup>. Dall'altro, sembra che talvolta Kania sottintenda che le pratiche di cui sta parlando, anche se continua a definirle «musicali», siano in realtà «pratiche quotidiane», che possono certamente influenzare le pratiche musicali e il modo in cui le si pensa – aspetto, questo, senza dubbio fondamentale nell'economia di una posizione descrittivista –, ma non coincidono con esse<sup>45</sup>. Un conto è affermare che fare arte, e quindi anche musica, interroga direttamente il nostro modo quotidiano di essere al mondo attraverso il risultato di processi creativi che si offrono a un pubblico chiamato a giudicarli<sup>46</sup>, un altro è affermare che l'unico orientamento teorico in grado di spiegare i tratti essenziali delle pratiche musicali è quello descrittivista. Come sottolinea giustamente Marcello Ruta<sup>47</sup>, il descrittivismo offre al dibattito contemporaneo in ontologia della musica spunti molto interessanti affermando che le pratiche quotidiane e quelle musicali si influenzano vicendevolmente<sup>48</sup>, ma si spinge troppo oltre quando arriva a sovrapporre e identificare del tutto queste due dimensioni. Non bisogna, pertanto, appiattire la dualità tra teoria ontologico-metafisica e prassi musicale alla *querelle* tra revisionisti e descrittivisti, tacciando di astrattezza i primi e lodando i secondi in quanto depositari dell'unico approccio teorico attento alle pratiche.

Anche David Davies, autore di due importanti saggi che tra il 2004 e il 2011<sup>49</sup> hanno dato forma alla sua personale visione ontologica, chiamata teoria della performance<sup>50</sup>, è un estetologo che

---

<sup>44</sup> «Per tutto questo saggio utilizzo “pratica artistica”, in senso ampio, fino a includere pratica critica e di apprezzamento». Kania 2008b (430).

<sup>45</sup> «Per esempio, la questione per cui le opere musicali rock siano canzoni per un tipo di performance o registrazioni complete per la riproduzione fonografica è indipendente dalla natura metafisica fondamentale delle entità sonore ripetibili (siano esse canzoni o registrazioni). Questa questione è stata ampiamente e opportunamente affrontata esaminando le nostre pratiche musicali – cioè, *descrittivamente*». Ivi (443).

<sup>46</sup> A questo proposito, cfr. Bertram 2005, 2014.

<sup>47</sup> Ruta 2014.

<sup>48</sup> E questo Kania lo riconosce esplicitamente, affermando che non c'è una linea precisa che divida le pratiche artistiche da ciò che pensiamo si esse all'interno della nostra quotidianità: cfr. Kania 2008b (432, n. 18).

<sup>49</sup> D. Davies 2004, 2011.

<sup>50</sup> Torneremo più avanti su questa teoria. Cfr. *infra*, par. 3.2.3.

avverte l'esigenza di considerare, nelle sue analisi del fenomeno artistico, le pratiche. Lo fa tuttavia in un modo più sfacciato e radicale rispetto alle caute riflessioni metodologiche di Kania: se quest'ultimo motivava la sua preferenza per il descrittivismo adducendo ragioni di maggior praticità rispetto agli orientamenti ontologici revisionisti<sup>51</sup>, Davies scrive più volte che le proprietà estetiche, per emergere ed essere riconosciute come tali, devono essere viste alla luce degli aspetti delle nostre pratiche critiche e di apprezzamento sottoposti al vaglio della riflessione razionale. L'intera argomentazione di Davies è fondata sul cosiddetto *vincolo pragmatico*, un presupposto di tipo metodologico che suona così:

Le opere d'arte devono essere entità che possono recare i tipi di proprietà giustamente ascritte a quanto è definito «opera» nella nostra pratica critica e di apprezzamento; che sono individuate nel modo in cui tali «opere» sono o sarebbero individuate, e che hanno le proprietà modali che sono ragionevolmente ascritte alle «opere», in quella pratica<sup>52</sup>.

Questo argomento, al di là della sua apparente circolarità e del debito che contrae verso posizioni in ontologia dell'arte riconducibili alle teorie di Danto e al concetto di «mondo dell'arte»<sup>53</sup>, ha l'indubbio merito di ricordarci con grande vigore che ciò che comunemente chiamiamo opera consiste in un aggregato di proprietà che diventano riconoscibili solo nel momento in cui viene messa in luce la serie di processi che ha contribuito a identificarle, riconoscerle e valorizzarle. Tali processi comprendono sia dinamiche relative alla produzione sia meccanismi legati alla ricezione dell'opera, sia specialistica (pratiche critiche) che ordinaria (pratiche di apprezzamento).

L'aspetto relativamente a cui il vincolo pragmatico mostra il fianco è però strettamente legato al suo punto di forza: Davies assegna cioè un ruolo talmente preponderante alle pratiche critiche e di apprezzamento che finisce per dare per scontati i meccanismi attraverso cui tali pratiche farebbero emergere le proprietà estetiche. Detto in estrema sintesi, Davies si limita a sostenere che ciò che le opere sono dipende in tutto e per tutto dal modo in cui noi le criticiamo e le apprezziamo, e che qualsiasi idea, anche la più basilare, relativa a cosa sia un'opera dipende da simili pratiche. Secondo Davies, dunque, l'unica posizione ontologica possibile consiste nell'identificare l'opera con un'«azione generativa individuale»<sup>54</sup>, ovvero con la performance, che ha la funzione di indicare<sup>55</sup> quello che Davies chiama il «*focus* d'apprezzamento». Esso consiste in una sorta di polo ideale in cui è possibile condensare gli sforzi valutativi e interpretativi del fruitore, con il sostegno del

---

<sup>51</sup> Kania 2008b (444).

<sup>52</sup> D. Davies 2004 (18).

<sup>53</sup> Danto 1964, 1981.

<sup>54</sup> D. Davies 2004 (98), 2009 (170).

<sup>55</sup> In questo la posizione di David Davies può essere accomunata a quella di Levinson (cfr. *infra*, par. 1.2). La differenza consiste nel tipo di oggetto cui l'atto dell'indicare si rivolge.

materiale utilizzato all'interno del processo artistico – definito da Davies come «medium veicolare» – e della serie di riflessioni razionali che si esercitano su quest'ultimo e sul modo in cui l'artista se ne serve per raggiungere i propri scopi – che Davies chiama «medium artistico».

La posizione di Davies sembra dibattersi tra due tendenze opposte difficili da far coesistere: da un lato, la necessità di rivalutare l'aspetto pratico-processuale del fenomeno artistico, esigenza che porta Davies a trarre la conclusione estrema di identificare l'opera con la performance, dall'altro la difficoltà di far accettare al lettore l'idea che un'opera non consista più in un prodotto. Tale difficoltà prende corpo nella nozione problematica di «*focus* d'apprezzamento», con cui Davies sembra a tratti identificare l'opera tradizionalmente intesa come prodotto. Ciò che il vincolo pragmatico ha trascurato è che le nostre pratiche critiche e di apprezzamento, prima ancora di determinare unilateralmente quali proprietà siano legittimamente definibili come estetiche, possono a loro volta essere influenzate da concetti elaborati all'interno di pratiche artistiche che ora sono dati per scontati, si sono ipostatizzati.

Un esempio relativo alla musica particolarmente calzante ce lo fornisce Lydia Goehr in un libro che ha avuto una particolare influenza sul dibattito analitico, *The Imaginary Museum of Musical Works*<sup>56</sup>. In esso si afferma che il concetto di opera d'arte si è consolidato in un periodo storico in cui le pratiche musicali hanno reso possibile l'affermazione di valori quali l'intangibilità e la separazione tra le figure dell'autore e dell'esecutore. Al di là della sostenibilità storica di questa teoria, che è stata contestata da più direzioni<sup>57</sup>, è possibile tenere fermo un aspetto: il concetto di opera riveste ancora un ruolo molto importante all'interno della maggior parte delle pratiche che noi occidentali definiremmo come musicali, anche in quelle che con questo concetto sembrano avere poco, se non nulla, a che fare. Ciò tuttavia non ci autorizza ad adoperare questo concetto in modo «imperialistico», alla maniera dei romantici<sup>58</sup>. Secondo l'argomentazione di Goehr, essi hanno la colpa di aver indebitamente esteso la nozione di opera (intesa come entità stabile, autonoma, e prodotta da un compositore che rivendicava un ruolo sociale indipendente) a pratiche musicali che non dispongono di un simile concetto. Goehr definisce questo uso del concetto con il termine «derivativo»<sup>59</sup>. Esso dipende da una modalità di utilizzo del concetto più aperta e consapevole, che Goehr definisce «paradigmatica». Tale approccio consiste nel far cadere sotto un concetto un certo esempio non tanto perché quest'ultimo possiede determinate proprietà ontologiche, ma per il fatto che l'esempio viene utilizzato all'interno di una pratica musicale che giustifica l'applicazione del concetto in questione. Se ad esempio ci si riferisce a una trascrizione o a un'improvvisazione

---

<sup>56</sup> Goehr 1992.

<sup>57</sup> Borio, Gentili 2008 (247-274); Born 2005 (8-10); S. Davies 2001 (86-91), 2002.

<sup>58</sup> Goehr 1989 (58-60).

<sup>59</sup> Ivi (60-62).

ricorrendo alla nozione di opera musicale, ciò non dipende necessariamente dal fatto che la trascrizione o l'improvvisazione presentino una determinata struttura sonora o che il trascrittore o l'improvvisatore intendessero dare luogo a un'entità stabile e autonoma, destinata ad essere eseguita fedelmente in diversi tempi e luoghi. È assai più probabile, al contrario, che definire opere musicali un'improvvisazione o a una trascrizione dipenda dagli scopi, dalle credenze e dall'*uso* che di esse viene fatto all'interno di una certa pratica musicale.

In altri termini, Goehr sostiene che il modo in cui la nozione di opera agisce sui meccanismi di produzione e ricezione della musica è logicamente anteriore a ogni possibile orientamento ontologico. Tutto sta nel diventare consapevoli che le svariate posizioni che l'ontologia musicale ci offre – identificando le opere musicali, di volta in volta, con tipi astratti, tipi normativi, classi di esecuzioni, e così via – sono soltanto «cornici linguistiche»<sup>60</sup>, modi di parlare, che fondano a loro volta credenze, attitudini, modi di apprezzamento e aspettative<sup>61</sup>. Soltanto intendendoli in questo modo la domanda relativa al modo di esistenza delle opere musicali può essere ancora posta, senza correre il rischio di essere tacciati di astrattezza metafisica o, peggio ancora, di arroganza, specie tenendo presente che la scena musicale contemporanea ci pone di fronte a eventi sempre più bizzarri e disparati.

#### *1.4 Un altro punto di ancoraggio. L'ontologia musicale e l'illusione della neutralità*

Alla luce di quanto si è detto finora, è evidente che l'ontologia della musica, nel corso della sua storia, ha cercato di rendere conto delle specificità del prodotto dell'attività musicale secondo retroterra teorici talmente diversi che risulta impossibile trovare una soluzione in grado di conciliarli, o perlomeno di dare loro una solida metodologia di base, che ne chiarisca perlomeno i termini e i concetti fondamentali. Lydia Goehr ha messo bene in luce questo stato di cose affermando che in ontologia musicale, data una teoria di che cosa sia un'opera, è troppo facile trovare controesempi che la smentiscano in favore di un'altra, che possiede tuttavia gli stessi problemi<sup>62</sup>. Se si sceglie dunque di adottare un'ottica «essenzialista» in ontologia della musica, affermando cioè che l'opera musicale è tale solo in virtù delle proprietà ontologiche che possiede, tale disciplina è condannata a consistere in una serie di opzioni metafisiche equipollenti, una filastrocca di opinioni in cui non si ha possibilità di trovare motivi sufficienti per preferirne una a tutte le altre.

---

<sup>60</sup> Young 2011b (291). Una posizione simile è definita da Alessandro Bertinetto «finzionalismo», secondo cui le opere sarebbero essenzialmente costrutti culturali che, come sostiene Cameron 2008, 2012, se non esistono in quanto entità ontologiche autonome, possono comunque essere oggetto di un discorso vero. Cfr. Bertinetto 2016 (191); Kania 2008a, 2012a (216).

<sup>61</sup> Lamarque 2010a (54).

<sup>62</sup> Goehr 1989 (62-64).

Ciò che sembra rimanere fermo, tuttavia, è quanto avviene, per così dire, “alle spalle” dell’emergere del prodotto musicale, indipendentemente dal fatto che si decida di chiamarlo opera musicale oppure no: sia che si tratti di oggetto astratto – platonismo, modello type/token –, di un insieme di *concreta* legati dalla comune congruenza a un carattere di un linguaggio simbolico codificato – nominalismo *à la* Goodman – o di un’azione generativa individuale che identifica un *focus* d’apprezzamento – teoria della performance di David Davies –, l’oggetto dell’ontologia musicale è destinatario di un’azione umana con uno scopo determinato. In altre parole, prima ancora di occuparsi di opere – nozione che, come si è avuto modo di vedere, risulta troppo problematica, perché depositaria di precomprensioni e precipitati culturali che confondono, più che chiarire, l’oggetto dell’indagine ontologica –, l’ontologia musicale si occupa di artefatti<sup>63</sup>, un termine più generale che mette in maggior evidenza il fatto che la musica dà luogo a entità dipendenti dalla volontà e dal riconoscimento degli uomini. In quanto artefatti, le entità musicali sono dunque risultato di un’azione umana che le fa essere quello che sono, o perlomeno le fa emergere in modo da farle risultare rilevanti esteticamente. Quello che si sta proponendo, in definitiva, è di porre l’attenzione non soltanto sul tipo di oggetto cui l’azione del musicista è rivolta – sia esso compositore o interprete –, ma in primo luogo sull’atto stesso che dà luogo a tale oggetto.

La prova del ruolo fondamentale giocato da questa nozione sta nel fatto che l’ontologia musicale non ha potuto evitare di farvi riferimento, salvo poi concentrare la propria attenzione sulla classificazione del tipo di prodotto, e occultando, di fatto, il processo a esso legato. I platonisti musicali puri, come Dodd, Kivy e Wolterstorff, parlano ad esempio di «scoprire» un type o una sequenza sonora, e di «selezione» delle proprietà che un esemplare corretto del type deve necessariamente manifestare. Levinson, nel suo platonismo moderato di natura contestualista, fa riferimento all’atto dell’«indicare», da parte del compositore, una struttura sonora, «specificandone» anche gli strumenti più adatti ad eseguirla. Anche Goodman si inserisce in questa comune tendenza, poiché parla di «codificare» un sistema notazionale in grado di fungere da criterio di congruenza per un insieme di esecuzioni.

È possibile notare come tutti questi “atti” presenti velatamente nelle teorie ontologiche che abbiamo elencato sono concepiti come se il musicista e l’oggetto della sua azione fossero posti di fronte in maniera neutra e quasi distaccata: l’uno in ricerca dell’evento decisivo, l’altro in attesa di essere portato all’esistenza, scoperto o indicato, come se almeno *in nuce* ci fosse da sempre. L’ontologia musicale, secondo una simile ottica, si configura come una disciplina che studia oggetti emergenti<sup>64</sup> che sembrano possedere già le loro proprietà, seppur a livello potenziale, ancor prima che il

---

<sup>63</sup> Cfr. *infra*, cap. 2.

<sup>64</sup> Molto eloquente, a riguardo, è l’espressione di Margolis secondo cui le opere d’arte sono «entità culturalmente emergenti», «incarnate (*embodied*) in un oggetto fisico». Margolis 1977 (49).

musicista le scopra. Nel caso di Levinson, le opere addirittura includono nella loro costituzione ontologica proprietà specifiche come “essere-indicate-da-x-in-un-tempo-t” o “essere-stata-concepita-per-gli-strumenti-y”. Di conseguenza, la pur meritoria idea che un’opera musicale necessiti di un contesto storico-culturale di riferimento in cui agisce un autore in grado di individuarla attraverso un atto di indicazione risulta completamente vanificata dal fatto che Levinson interpreta questo carattere come possesso di proprietà da parte di una struttura sonora cui, semplicemente, “capita” di essere indicata. Ironia della sorte, forse solo la teoria di Goodman, che nel panorama attuale non gode più di grande considerazione, è quella che risente meno di questa tendenza generale dell’ontologia musicale a considerare i suoi oggetti in maniera neutra, in cui l’atto ha solo la funzione di mostrare delle proprietà già presenti, che attendono solo di essere concretamente istanziate. La sua lettura della musica in termini di linguaggio simbolico di tipo notazionale, però, rende conto soltanto del percorso artistico e culturale che ha coinvolto la cosiddetta tradizione colta occidentale, in cui un ruolo rilevante rivestono le nozioni di unificazione e oggettivazione<sup>65</sup>.

Giunti a questo punto, occorre chiarire un punto fondamentale, a scanso di equivoci: l’obiettivo che ci si sta ponendo qui non è quello di considerare *solo* il processo e *non più* il prodotto dell’attività musicale<sup>66</sup>. Piuttosto, si intende evitare di attribuire alle entità risultato di tale prassi categorie ontologiche scelte in maniera arbitraria, frutto più di diversi «modi di parlare» che di solidi argomenti filosofici, e vedere invece prodotto e processo come poli di un unico plesso, chiamato *atto* musicale. Assumere una tale prospettiva significa dunque ricalibrare la domanda cardine dell’ontologia della musica, riconoscendo che per comprendere che tipo di cose sono le opere musicali e qual è il loro modo di esistenza occorre domandarsi *che genere di atto* comporta l’emergere di simili entità<sup>67</sup> e rendersi conto che tale atto è sempre condizionato da un contesto storico, sociale, culturale e politico che legittima l’applicazione, almeno in senso lato e «aperto» del concetto di opera<sup>68</sup>.

Nel prossimo capitolo affronteremo il primo dei due poli interni al concetto di atto musicale, la nozione di artefatto. Come si avrà modo di vedere, essa è di capitale importanza nell’economia del presente lavoro, dove si intende considerare esperienze musicali non facilmente comprensibili attraverso i canoni della tradizione colta occidentale e di concetti specifici e canonizzati come quello di opera, attraverso cui tale tradizione ha forgiato i propri caratteri principali.

---

<sup>65</sup> Butterfield 2002 (332).

<sup>66</sup> Cfr. *infra*, par. 7.1.

<sup>67</sup> Cfr. *infra*, cap. 4. Tale proposta ha inoltre più di un’affinità con quella di Georg Bertram, che sostiene la necessità di chiedersi non tanto che cosa siano, quanto come funzionino le opere d’arte. Cfr. Bertram 2014 (14-15).

<sup>68</sup> Cfr. anche, ma non solo, Goehr 1989.

## CAPITOLO SECONDO

### IL CONCETTO DI ARTEFATTO MUSICALE

#### 2.1 Dall'oggetto sonoro all'oggetto musicale: una questione di funzione

Nel precedente capitolo si è notato come i diversi orientamenti presenti all'interno del dibattito contemporaneo in ontologia della musica non consentano una trattazione univoca, o almeno metodologicamente omogenea, dei tratti rilevanti attribuibili alle entità musicali. Si è anche notato come i ripetuti appelli a un'ontologia pluralistica sembrino mascherare la rassegnata constatazione che il dibattito vede in gioco posizioni talmente numerose e diverse che risulta improbabile trovare un terreno di confronto comune, alla luce del quale ci si possa almeno comprendere senza fraintendersi. A ben vedere, tuttavia, le posizioni ontologiche in ambito musicale hanno in comune il fatto che oltre a riferirsi a un determinato tipo di oggetto – identificato, a seconda dei casi, con una struttura/sequenza sonora astratta e ripetibile, una classe di esecuzioni congruenti con uno spartito, un'entità mentale, e così via – nominano, senza quasi mai approfondirla, un'azione costantemente connessa a tale oggetto: ad esempio, un atto di scoperta o di indicazione di una struttura sonora, oppure uno di codifica all'interno di un linguaggio simbolico. Più che dalla equivoca nozione di opera d'arte, che evoca qualcosa di concluso e stabile, tale atto è messo meglio in luce dal concetto di artefatto, di cui nei prossimi paragrafi ci si occuperà diffusamente.

George Dickie, uno dei più autorevoli esponenti della teoria istituzionale dell'arte, si preoccupa di mettere fin da subito in stretta relazione i concetti di artefatto e mondo dell'arte, affermando che «l'artefattualità è condizione necessaria dell'artisticità»<sup>1</sup>. La categoria delle opere d'arte si configura dunque come un sottoinsieme di quella, più comprensiva, degli artefatti. Secondo Thomasson, addirittura, la nozione di artefatto costituirebbe un'istanza di conciliazione, almeno parziale, di tutte le posizioni che si sono succedute all'interno dell'ontologia musicale<sup>2</sup>. Ma che cosa si intende con artefatto? Esso può essere definito preliminarmente come «un oggetto fatto intenzionalmente in vista di uno scopo determinato»<sup>3</sup>, oppure come «*assemblaggio* (o trasformazione) *secondo un progetto*, quindi intenzionale, *di materiali naturali*»<sup>4</sup>. Si tratta dunque, per ricordare un'importante definizione aristotelica contenuta nel secondo libro della *Fisica*, di un'entità che ha la causa del proprio essere fuori da sé<sup>5</sup>: ciò significa che un artefatto è definito non

---

<sup>1</sup> Dickie 1984 (63). Cfr. anche Gell 1996.

<sup>2</sup> Thomasson 1999 (xii; 117-120).

<sup>3</sup> Hilpinen 2011.

<sup>4</sup> Marconi 2016 (216). Al plurale nel testo. Sulla connessione tra assemblaggio e artefatto, cfr. anche Born 1993, 1995; Hilpinen 2011.

<sup>5</sup> Lo ricorda Pouivet 2013 (93).



tanto, o meglio, non solo in base alla propria forma<sup>6</sup>, ma soprattutto in base alla propria funzione, connessa alla rappresentazione più o meno chiara, più o meno consapevole, di uno scopo determinato all'interno di un preciso contesto socio-culturale.

È possibile quindi individuare tre aspetti che caratterizzano la nozione di artefatto: 1) l'artefatto è un oggetto che possiede certe *funzioni*, che dipendono dai circuiti di produzione e ricezione che lo coinvolgono; 2) il possesso di funzioni da parte di un artefatto è strettamente connesso al fatto che esso sia stato creato o modificato *intenzionalmente* da parte di un agente umano, e che sia quindi oggetto di *attenzione* intenzionale<sup>7</sup>; 3) l'artefatto è il risultato di un'*azione* umana<sup>8</sup>. Tratteremo questi tre aspetti in sequenza, a cominciare da quello relativo alle funzioni di un artefatto, nel nostro caso, di tipo musicale.

Avendo noi identificato l'artefatto con un oggetto percepibile che subisce una qualche modificazione intenzionale da parte di un agente umano, è utile prendere in considerazione il concetto, assai dibattuto, di oggetto musicale. Oltre a essere un oggetto, infatti, esso fa riferimento a quell'attività artistica basata su regole e convenzioni di vario genere e natura (tonalità, armonia, serialità, dodecafonia, progressione modale) che viene pubblicamente riconosciuta e definita come "musica". Ciò gli conferisce un carattere eminentemente artefattuale, poiché per essere riconosciuto come musicale l'oggetto in questione deve subire una serie più o meno ampia di modifiche, esplicite – ovvero percettibili – o implicite, che possano essere interpretabili in base a norme interne alla musica. Nelle pagine che seguiranno, di conseguenza, considererò i termini "artefatto" e "oggetto musicale" come sinonimi<sup>9</sup>.

Data la natura percettiva dell'oggetto musicale, è naturale la tendenza a confrontarlo con la categoria, più comprensiva, di oggetto sonoro<sup>10</sup>. Nel suo monumentale *Traité des objets musicaux*<sup>11</sup>, Pierre Schaeffer percorre per l'appunto questa strada, osservando preliminarmente che l'oggetto musicale è qualcosa di dato, indipendentemente dalla nostra capacità di identificarlo e classificarlo, che possiede una certa virtuosità – è cioè portatore di alcuni tratti dello strumento che l'ha generato – e che, proprio per questo, è legato a un gesto. Nel prosieguo della trattazione,

---

<sup>6</sup> Come si vedrà, infatti, l'aspetto formale può essere utile per rinvenire in un determinato artefatto tracce o «sintomi» che suggeriscano un possibile funzionamento di tipo estetico. Cfr. Goodman 1968 (219), 1978 (67-70).

<sup>7</sup> Margolis 1960. Sugli artefatti come prodotti di un agire umano intenzionale si esprime anche Möllers 2015 (247).

<sup>8</sup> Per ragioni di spazio, non prenderemo in considerazione l'intenso e vivace dibattito contemporaneo sui generi artefattuali in generale, per cui si vedano almeno Marconi 2016; Thomasson 2003, 2014. Ci serviremo tuttavia di alcuni rilievi critici derivanti da queste discussioni per contestualizzare e argomentare meglio alcune delle considerazioni che faremo nel corso del capitolo.

<sup>9</sup> Come si avrà modo di approfondire in seguito (cfr. *infra*, par. 4.3), tuttavia, un oggetto musicale non è necessariamente un'entità di tipo sonoro. Può essere un oggetto di tutt'altro tipo, come ad esempio una partitura, connessa a un atto (nel caso dello spartito, di tipo compositivo) rilevante dal punto di vista musicale. Ciò che per ora è importante osservare, tuttavia, è che anche in questo caso l'artefatto in questione conserva un legame privilegiato con un'entità sonora, attuale o possibile, di cui costituisce la condizione di possibilità.

<sup>10</sup> Baso gran parte delle argomentazioni che seguono su Arbo 2010.

<sup>11</sup> Schaeffer 1966.

tuttavia, Schaeffer tende piuttosto a parlare di «musica» o «esperienza musicale», e concentra la propria attenzione sull'oggetto sonoro, tentando di comprendere quali condizioni deve soddisfare per essere considerato «adatto a un ascolto musicale». Certamente questo slittamento è dovuto all'imbarazzo che spesso si accompagna all'intenzione di considerare come oggetto un'entità costituita da suoni, e proprio per questo effimera<sup>12</sup>. Occorre però evidenziare anche che l'intenzione di Schaeffer, in questo trattato, non è tanto quella di classificare e descrivere gli oggetti sonori distinguendoli da quelli musicali, bensì quella di capire come un oggetto sonoro *deve* presentarsi per essere degno di attenzione da un punto di vista musicale. Nel fare questo, Schaeffer suggerisce di ascoltare il suono in modo *ridotto*, cioè in se stesso, senza alcun riferimento allo strumento che lo ha prodotto o a qualsiasi modello di significazione. Da queste affermazioni emerge in maniera assai evidente la poetica che Schaeffer intende difendere, quella della musica concreta, una delle principali correnti dell'avanguardia musicale novecentesca, sviluppatasi tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, basata su una teoria acusmatica della pratica musicale<sup>13</sup>. Essa fonda la propria legittimità sull'idea di un suono depurato da qualsiasi riferimento esterno, di modo che l'attenzione dell'ascoltatore si focalizzi solo e soltanto sulla componente genuinamente acustica della musica.

L'operazione compiuta da Schaeffer appare dunque, almeno ai nostri fini, certamente tendenziosa, perché invece di farci comprendere cosa effettivamente distingue un oggetto sonoro da uno musicale utilizza la prima nozione per giustificare i fondamenti di una poetica particolare, alla luce della quale interpretare la seconda. Schaeffer conduce quindi una trattazione certamente meritoria e utile a evidenziare la profonda influenza che la musica concreta e sperimentale d'avanguardia ha avuto su esperienze musicali anche esterne alla tradizione colta occidentale<sup>14</sup>, ma che non ci aiuta nel nostro intento. In ogni caso, l'analisi di Schaeffer ci fa molto opportunamente ricordare che la musica, prima di tutto, è qualcosa che è lì «da sentire», o meglio, da ascoltare. E ascoltare, in definitiva, non vuol dire altro che sentire con attenzione, o perlomeno con un atteggiamento mentale che vada oltre il mero esercizio delle facoltà percettive. Come evidenzia Kendall Walton, l'arte – e quindi anche la musica – possiede una fondamentale componente percettiva, senza la quale i nostri discorsi su di essa non sarebbero possibili, o perlomeno perderebbero d'interesse<sup>15</sup>. È altrettanto vero, però, che l'artefatto artistico sembra possedere “qualcosa di più” rispetto alla propria consistenza percettivo-materiale.

---

<sup>12</sup> Lo stesso imbarazzo è ravvisabile in Godlovitch 1998; Small 1998. Osservazioni interessanti su questo si trovano in Butterfield 2002 (349).

<sup>13</sup> Tale concezione è difesa, in estetica della musica, da Scruton 1997.

<sup>14</sup> Basti solo pensare al rock psichedelico degli anni Sessanta-Settanta. Su questo, cfr. Caporaletti 2015.

<sup>15</sup> Walton 1970 (334).

L'ontologia e l'estetica analitiche hanno spesso utilizzato il concetto di *sopravvenienza* per spiegare questo fenomeno<sup>16</sup>. In massima sintesi, gli estetologi analitici utilizzano la nozione di sopravvenienza per chiarire la relazione tra le proprietà strutturali, percettive, non estetiche in senso stretto, di un oggetto artistico e quelle genuinamente estetiche. In una delle versioni più accreditate della teoria della sopravvenienza, proposta da Jerrold Levinson<sup>17</sup>, tale relazione è spiegata in termini di *emergenza*: le proprietà estetiche, in sostanza, sopravvengono a quelle non estetiche (che costituiscono, in termini tecnici, la base subveniente delle proprietà estetiche) nel senso che ne costituiscono un modo di apparire di ordine superiore, causalmente connesso alla base subveniente ma non integralmente descrivibile in termini percettivi. Per usare un esempio proposto da Levinson: il fatto che le prime ventotto battute del *Preludio n. 12 del Clavicembalo ben temperato* di Bach siano descrivibili esteticamente come malinconiche dipende in parte da alcuni dei loro elementi strutturali rilevanti – che Levinson identifica in termini di «evidenti ripetizioni di frasi», «variante del motivo principale», «tonalità di base» in fa minore modulata sulla relativa maggiore, il la bemolle –, in altra misura da «impressioni estetiche più semplici», che forniscono al brano una «familiare qualità sospirante», «una certa delicatezza», «un effetto di seduzione», e così via<sup>18</sup>.

Non sarà sfuggito – come d'altronde non è sfuggito neanche allo stesso Levinson<sup>19</sup> – che la descrizione della struttura di un brano musicale non può fare a meno di concetti come «frase», «variante», «modulazione», e, almeno nel caso di Bach, «tonalità». Queste nozioni, figlie della tradizione colta occidentale, denotano la tendenza della nostra cultura musicale a oggettivare gli eventi sonori in unità coerenti e coese, uniformi, ripetibili<sup>20</sup> e, se possibile, calcolabili<sup>21</sup>. Ciò è reso più semplice dalla nostra abitudine a *iscrivere* su un supporto materiale – dallo spartito al vinile, dal CD ai megabytes di un file mp3, fino ai nostri neuroni – anche i fenomeni più effimeri, come ad esempio una performance musicale che una volta finita, di per sé, lascia traccia soltanto nella nostra memoria, e neanche per troppo tempo<sup>22</sup>. Maurizio Ferraris<sup>23</sup> ha colto molto bene questo aspetto, annoverando gli artefatti nella categoria degli oggetti sociali, che sono riconosciuti da almeno due soggetti, nonostante la loro persistenza materiale non dipenda da essi, sulla base di un atto iscritto. Indipendentemente dal fatto di considerare gli artefatti come oggetti sociali o meno<sup>24</sup>, è innegabile

---

<sup>16</sup> Su questo concetto la bibliografia è sterminata: oltre all'analisi critica fornita in Matteucci 2008, si vedano almeno Currie 1990; Hudson Hick 2012; Levinson 1984b.

<sup>17</sup> Levinson 1984b.

<sup>18</sup> Ivi (251-252).

<sup>19</sup> Cfr. Id. 1980, 2006a.

<sup>20</sup> Cfr. *supra*, par. 1.2.

<sup>21</sup> Butterfield 2002 (332); Caporaletti 2005 (243-260).

<sup>22</sup> Nella memoria ecoica a breve termine, di solito, non più di 5-6 secondi. Cfr Arbo 2010 (233).

<sup>23</sup> Ferraris 2009. Si veda però anche Gell 1998 (18).

<sup>24</sup> Diego Marconi, ad esempio, è convinto che esistano buone ragioni per separare gli artefatti dagli oggetti sociali. La sua argomentazione si basa sul fatto che mentre le proprietà essenziali degli oggetti sociali dipendono da azioni umane revocabili, e non dalla loro base materiale, le proprietà degli artefatti che dipendono da intenzioni revocabili non sono

che quelli musicali sono sempre stati coinvolti da forme più o meno consistenti di iscrizione e re-iscrizione, proprio per preservarli dall'oblio cui la loro consistenza sonora inevitabilmente li condanna<sup>25</sup>. La forma più elementare di iscrizione, come si è accennato, è la nostra memoria a breve termine, che, come scrive Alessandro Arbo, ha un ruolo determinante nel cogliere la distinzione tra un mero oggetto sonoro e uno musicale<sup>26</sup>. Quest'ultimo, come si accennava, deve innanzitutto manifestare una qualche struttura o forma di coesione, i cui sintomi vengono identificati da Arbo, sulla scorta di Butterfield, in:

- 1) un apparire come qualcosa di "altro" da me;
- 2) una forma rappresentabile secondo lo schema parti/tutto<sup>27</sup>;
- 3) essere soggetto a una categorizzazione basilare per quel che riguarda forma e funzione;
- 4) durevolezza, presenza, materialità;
- 5) una forma assimilabile a una *Gestalt* percettiva di tipo visuale;
- 6) l'essere inanimato<sup>28</sup>.

Per quanto opinabili possano essere i punti di questo elenco, essi denotano comunque un fenomeno piuttosto evidente nelle pratiche musicali che non ricorrono a una forma di codifica scritta, e che perciò hanno particolarmente bisogno di essere facilmente memorizzate – iscritte! – dai soggetti coinvolti in esse. Si pensi alla musica rituale, religiosa, e alla musica folk e popolare in genere: la struttura di questi brani è in genere molto ripetitiva, se non salmodiante, o comunque ricorre a una forma strofica<sup>29</sup>, se non da un punto di vista melodico, almeno da quello ritmico<sup>30</sup>. In ogni caso, l'unità percepita da noi ascoltatori occidentali ha sicuramente una base percettiva<sup>31</sup>, ma può essere sollecitata e resa pertinente, cioè identificata, da specifiche modalità di organizzare e intendere il

---

essenziali. Se ad esempio una moneta viene messa fuori corso, anche se essa continua a esistere sottoforma di disco metallico, non esiste più *in quanto* moneta. Al contrario, se decidiamo di usare una caffettiera come fioriera, essa non cessa di avere il potere causale di fare il caffè. Cfr. Marconi 2016 (217). Ai fini del nostro discorso, il fatto che gli artefatti non abbiano proprietà essenziali, come scrive Marconi, consente di spiegare l'atto di dislocamento che l'arte contemporanea ha spesso messo in atto per mostrare che ogni oggetto, potenzialmente, può diventare un'opera d'arte, o avere rilevanza artistica (cfr. *supra*, par. 1.1).

<sup>25</sup> Hegel 1955 (992-995; 1015).

<sup>26</sup> Arbo 2010 (233-234).

<sup>27</sup> «Gli oggetti musicali macroscopici hanno a che fare più con una qualità percepita di un'interezza emergente che con una forma e struttura esperite in modo determinato». Butterfield 2002 (349). La distinzione tra oggetti musicali microscopici (scale, accordi, glissandi) e macroscopici (brani musicali veri e propri) non è così rilevante ai fini del nostro discorso. Butterfield, come del resto Arbo 2010, la introducono con l'obiettivo di allargare lo spettro delle nostre esperienze musicali a entità, di per sé, poco musicali, e tale mossa costituisce motivo di grande interesse per questo lavoro: cfr. Arbo 2010 (246).

<sup>28</sup> Per osservazioni simili, si veda quanto scrive Fiske in questo passaggio: «[in quanto ascoltatori musicali, noi] identifichiamo segmenti rilevanti, assembliamo insieme i segmenti in modelli che possono essere conservati (nella memoria ecoica) abbastanza a lungo perché i meccanismi cerebrali li esaminino e creino la sensazione che noi possiamo "guardare" alla musica servendoci di principi presi in prestito dalla vista, e successivamente creando l'impressione di un "oggetto" uditivo». Fiske 2008 (56).

<sup>29</sup> Nella musica leggera, un brano ha forma strofica quando il testo viene suddiviso in segmenti (dette, appunto, *strofe*), ognuno dei quali viene cantato secondo un identico motivo musicale.

<sup>30</sup> Cfr. Caporaletti 2005 (173-220).

<sup>31</sup> Cfr. Walton 1970.

suono, che operano all'interno di un particolare contesto sociale, artistico e culturale. È la presenza di tale contesto a trasformare un oggetto sonoro in oggetto musicale, perché un simile artefatto è caratterizzato da forme di re-iscrizione in una gamma, un repertorio di gesti strumentali riconoscibili da un ascoltatore e, quindi, possibile oggetto di analisi specifica. L'uso del termine "gesto" non è casuale, poiché, lungi dall'essere un'entità asettica e pura, il suono musicale, cioè un'entità che ci interessa soprattutto per il suo carattere espressivo, è strettamente legato allo strumento che lo produce<sup>32</sup>, o meglio, alle modalità che veicolano la sua diffusione su piccola e su larga scala. Che il suono musicale sia legato a un gesto<sup>33</sup> è indice del fatto che rispetto al rumore esso si pone come più controllabile<sup>34</sup> e, per così dire, "trattabile", almeno nelle intenzioni. Nel prossimo paragrafo ci si soffermerà in particolare sulla, o, per essere precisi, *sulle* intenzionalità che coinvolgono la costituzione dell'artefatto musicale, per poi analizzare le intenzioni di chi un artefatto musicale, invece, lo ascolta.

### 2.2.1 Intenzioni produttive

Nell'ontologia dell'arte analitica la questione secondo cui le intenzioni dell'autore sarebbero rilevanti ai fini della comprensione e dell'apprezzamento di un'opera è sempre stata molto dibattuta<sup>35</sup>. Da una parte, la necessità di tenere conto del contesto storico-culturale per determinare alcuni caratteri ontologici dell'opera – evidenziata, tra gli altri, da Levinson e, in misura diversa, da Walton<sup>36</sup> – ha convinto molti estetologi dell'impossibilità di definire le entità estetiche come prodotti intenzionali affermando contestualmente che le intenzioni dell'autore non influenzassero minimamente né il nostro modo di approcciarci a questi oggetti, né, indirettamente, il loro status ontologico. Dall'altra, assegnare alle intenzioni un ruolo troppo ampio poteva avere come conseguenza la ricaduta nella cosiddetta tesi di Collingwood-Croce, secondo cui l'opera non sarebbe altro che un'entità mentale che risiede soltanto nella testa dell'artista<sup>37</sup>.

Wimsatt e Beardsley, in un citatissimo articolo<sup>38</sup>, hanno parlato a questo proposito di *fallacia intenzionale*: in sostanza, essi sostengono che si debba valutare ciò che l'artista ha effettivamente

---

<sup>32</sup> Il fatto che certe poetiche musicali abbiano cercato di mettere tra parentesi questo aspetto (come si è visto in precedenza a proposito di Schaeffer e della musica concreta) non fa altro che confermare la sua ineludibilità. D'altro canto, le tendenze musicali che incentrano la loro ricerca su un'idea di suono "puro" e "pulito" – prima fra tutte, la musica elettronica e elettroacustica – non fanno altro che "trattare" artificialmente il suono, in studio o in tempo reale, attraverso strumenti tecnologici.

<sup>33</sup> «[...] il valore espressivo di un passaggio è in parte determinato dai gesti musicali che sono propriamente sentiti al suo interno». Levinson 1990c (398-399).

<sup>34</sup> Serra 2008 (100-103).

<sup>35</sup> Per una succinta ma efficace ricostruzione del dibattito in merito, e per una formulazione di una tesi originale, cfr. D. Davies 2004 (80-102).

<sup>36</sup> Levinson 1980; Walton 1970.

<sup>37</sup> Collingwood 1925, 1938; Croce 1902.

<sup>38</sup> Wimsatt, Beardsley 1946.

fatto, non quello che intendeva fare. Su questo punto, gli studiosi si trovano essenzialmente d'accordo. Il dibattito si è poi spostato su un'altra questione, e cioè se l'interpretazione di ciò che l'artista ha fatto richiede di considerare anche ciò che l'artista aveva intenzione, o ha tentato, di fare.

Dalla nostra prospettiva, che si rivolge agli artefatti come entità frutto delle azioni di un agente umano, non possiamo fare a meno di considerare le intenzioni alla base di queste azioni come essenziali per valutare simili oggetti. Esse costituiscono infatti parte integrante della definizione di base che ne abbiamo proposto, e metterle tra parentesi sarebbe dannoso, se non impossibile. Lo studio degli artefatti, nota giustamente Hilpinen, è intrinsecamente valutativo, ed è frutto dell'analisi congiunta di tre aspetti<sup>39</sup>: 1) il *carattere inteso* dell'artefatto, che comprende quei predicati che vi sono legati per mezzo dell'intenzione dell'autore. Si consideri per esempio un brano musicale *M* composto con l'intenzione di eseguirlo durante le cerimonie religiose; 2) il *carattere attuale* dell'artefatto, che comprende invece i predicati legati a come l'oggetto effettivamente si presenta. Si pensi ad esempio al caso in cui lo stesso brano religioso *M* venga eseguito all'interno di uno stadio; 3) un qualsiasi scopo *S* per cui l'artefatto, in base ai suoi poteri causali, può essere utilizzato. Un brano musicale *M*, ad esempio, non può essere portato all'esistenza allo scopo di pettinarsi, ma può comprendere tra i suoi scopi possibili l'essere canticchiato sotto la doccia.

Consideriamo brevemente, per ora solo a titolo di esempio, l'attività musicale che è il principale oggetto di questo lavoro, cioè l'improvvisazione<sup>40</sup>. Essa è comunemente descritta come l'accadere simultaneo di creazione ed esecuzione di un brano (o artefatto) musicale. Si tratta cioè di una performance in cui gran parte della forma finale assunta dall'artefatto viene determinata, per così dire, in tempo reale. Alessandro Bertinetto<sup>41</sup> ha ben spiegato questo fatto ricorrendo al concetto di intenzione-in-azione, secondo cui l'improvvisazione sarebbe un'attività intenzionale nonostante non preveda quelle che Elisabeth Pacherie ha chiamato F-intenzioni, cioè le intenzioni rivolte al futuro. Lo scopo del saggio di Bertinetto è dimostrare che non solo per l'improvvisazione, ma anche in generale, non sono credibili quelle teorie dell'azione intenzionale che prevedono la netta separazione tra le «prior intentions», cioè le intenzioni intese come rappresentazione previa di uno scopo, e le «intentions-in-action», vale a dire il provare a mettere concretamente in atto tali intenzioni. Queste teorie<sup>42</sup> presuppongono infatti che tra azione e intenzione vi sia un *gap* che debba essere colmato, e per fare questo ricorrono a distinzioni artificiose tra diversi tipi di intenzioni: le già citate F-intenzioni, le P-intenzioni («consapevoli e rivolte alla guida e al controllo razionale di

---

<sup>39</sup> Hilpinen 1995 (140).

<sup>40</sup> Cfr. *infra*, cap. 7.

<sup>41</sup> Bertinetto 2015.

<sup>42</sup> Si vedano ad esempio Bratman 1987; Pacherie 2006; Searle 1983, 2001.

ciò che si sta facendo»<sup>43</sup>), le M-intenzioni («concernenti il micro-presente delle rappresentazioni motorie solo parzialmente inconsapevoli»<sup>44</sup>). Simili spiegazioni, invece di semplificare il problema, lo complicano, perché oltre a dover spiegare il legame tra azione e intenzione si trovano anche a dover chiarire quello tra i diversi tipi di intenzione.

L'analisi di Bertinetto ci aiuta a comprendere come spesso, specie in prassi musicali come l'improvvisazione, non orientate cioè all'esecuzione di un brano pre-composto e pensato per esecuzioni multiple, non è semplice tracciare una linea netta tra carattere inteso e attuale di un artefatto. Ciò accade perché la relazione tra questi due caratteri dipende sempre dal riferimento a uno scopo *S*, che coincide il più delle volte con una situazione performativa i cui tratti fondamentali e la cui riuscita<sup>45</sup> non sono noti in anticipo<sup>46</sup>. Ad esempio, se un improvvisatore si avvicina a una situazione performativa con l'intenzione di assegnare all'artefatto che eseguirà un carattere inteso *I* (poniamo, l'esecuzione di una scala cromatica di otto note), può accadere che nel mezzo dell'esecuzione egli decida di fare un'appoggiatura inizialmente non prevista, e che interrompa la scala prima di giungere all'ottava nota, suonando ad esempio un accordo. In tal caso, il carattere attuale non coinciderebbe col carattere inteso, ma a questo punto l'improvvisatore stesso non sarà così sicuro di aver *effettivamente* inteso suonare una scala cromatica di otto note, perché la situazione performativa (lo scopo *S*) ha ora assunto tutta un'altra fisionomia, che lo ha portato a considerare retrospettivamente anche le sue intenzioni iniziali<sup>47</sup>.

Torneremo meglio in seguito<sup>48</sup> su queste riflessioni. Quello che per ora ci preme dimostrare è che le intenzioni alla base della produzione di un artefatto musicale devono essere sempre rapportate allo scopo *S* cui tali intenzioni si rivolgono, venendo successivamente incarnate o parzialmente disattese. Ciò implica che l'artefice non possa avere fin dall'inizio un'idea *sostantiva* dell'artefatto che produrrà, cosa di cui è invece convinta Amie Thomasson: secondo questa studiosa, la produzione intenzionale di un artefatto *K* ha come condizione necessaria il fatto che l'autore abbia una concezione del tipo di artefatti *K* che includa: 1) la comprensione di quali proprietà sono *k*-rilevanti; 2) l'intenzione di incarnarne molte nell'oggetto che si andrà a produrre<sup>49</sup>. Ma avere un'idea complessiva di che genere di artefatto si vuole produrre (nel nostro caso, un artefatto di tipo artistico), di quali proprietà e funzioni debba possedere, del fatto che esistano delle pratiche, degli oggetti che esemplificano queste pratiche e che ci sono molti modi per avere a che fare con essi,

---

<sup>43</sup> Bertinetto 2015 (180).

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Bertinetto 2014b.

<sup>46</sup> O, per essere più precisi, non sono garantiti dal legame con un referente noto in anticipo. Nel caso dell'esecuzione di un brano musicale, ciò coincide il più delle volte con la presenza di uno spartito.

<sup>47</sup> Bertinetto 2010 (155-157), 2014a; Brown 2011b (62-63).

<sup>48</sup> Cfr. *infra*, cap. 7.

<sup>49</sup> Thomasson 2007.

significa soltanto avere un'idea di arte da usare come orientamento generale per le nostre azioni<sup>50</sup>. Questo non coincide affatto con l'avere un'idea *sostantiva* – in termini cioè di condizioni necessarie – di quali proprietà debba esibire un artefatto per essere considerato artistico<sup>51</sup>.

Per concludere, si può dire che chiunque faccia musica produce giocoforza artefatti. Non è detto, però, che la produzione di artefatti sia l'esito primario o unico delle azioni di chi agisce in modo artistico, o che l'artefatto assuma la forma o abbia gli effetti che colui che l'ha prodotto aveva inizialmente immaginato. Ciò è particolarmente evidente nel caso delle pratiche improvvisative, in cui il musicista, per quanto agisca in modo intenzionale e consapevole, arriva ad avere una visione globale – e il più delle volte assai vaga – della forma finale assunta dal proprio artefatto soltanto a posteriori<sup>52</sup>, cioè una volta concluso il processo inventivo e performativo che ha dato luogo a esso. In simili eventi, infatti, l'ascoltatore si concentra sul prodotto solo in quanto *medium* attraverso cui i gesti del musicista si manifestano, acquistano una certa – seppur brevissima – durata<sup>53</sup> e, di conseguenza, dignità di attenzione estetica.

### 2.2.2 *Attenzione ricettiva*

Nel paragrafo precedente abbiamo sostenuto che la produzione di artefatti non costituisce sempre l'esito principale delle azioni di chi agisce in modo artistico. Vorremmo ora approfondire questo aspetto aggiungendo una considerazione analoga dal punto di vista dei fruitori, e cioè che non è nemmeno detto che l'oggetto di attenzione prevalente o unico degli ascoltatori, nel caso della musica, sia l'artefatto – nel senso di mero prodotto materiale – risultato dell'evento cui essi assistono<sup>54</sup>.

L'ascolto è ovviamente uno degli aspetti più importanti su cui un'analisi filosofica del fenomeno musicale deve soffermarsi, poiché la relazione tra il modo in cui l'ascoltatore si avvicina al brano e le modalità produttive che caratterizzano il brano stesso influiscono in maniera decisiva sull'esperienza di chi ascolta e, di conseguenza, sul modo d'essere del prodotto musicale<sup>55</sup>. L'innegabile importanza che riveste il momento dell'ascolto ai fini dell'identificazione e dell'apprezzamento di un'entità musicale ha spinto alcuni studiosi ad associare diversi tipi di

---

<sup>50</sup> Tali temi sono stati articolati da Pareyson nella coppia concettuale forma formante/forma formata: cfr. Pareyson 1974 (50-53).

<sup>51</sup> Levinson 2006a (36).

<sup>52</sup> Si potrebbe estendere tale osservazione al fare artistico in generale: cfr. Pareyson 1974 (84; 76). Cfr. anche Canonne 2014 (292); D. Davies 2011 (174-171).

<sup>53</sup> Cfr. *supra*, cap. 2, n. 22.

<sup>54</sup> In questa direzione sembra andare Clément Canonne quando scrive che mentre nella composizione l'organizzazione formale è rapportata direttamente alle decisioni individuali, senza riferimento agli eventi che emergono durante la performance, la forma finale dell'improvvisazione è risultato soprattutto di atti indiretti, ovvero della relazione tra le decisioni individuali e quanto emerge dal contesto performativo. Canonne 2014 (293).

<sup>55</sup> Arbo 2010 (234), 2013a (24-26); Canonne 2013 (331).



ascolto ad altrettante tipologie di brani e/o generi musicali. Uno di questi è Clément Canonne, la cui proposta discuteremo brevemente in questo paragrafo, in relazione, ancora una volta, all'attività improvvisativa. In un suo recente articolo<sup>56</sup> Canonne afferma che il dispositivo di ascolto, legato al modo in cui la musica è pensata e prodotta, suggerisce una certa «postura». Ciò significa che all'ascolto è sempre connesso un certo tipo di atteggiamento, sulla base del quale sia il fruitore che l'esecutore possono valutare ciò che viene eseguito. Sulla scorta di questa intuizione, Canonne individua tre diversi tipi di ascolto, ad ognuno dei quali associa una categoria di brani musicali: 1) un ascolto di tipo *acusmatico*, tipico della musica elettronica o elettroacustica, la cui produzione è disincarnata (attenta, cioè, al suono puro, senza particolare riferimento alla fonte sonora e, in seconda battuta, al momento dell'esecuzione<sup>57</sup>) e la cui ricezione è mediata da un supporto di registrazione o, più in generale, da un sistema di diffusione; 2) un ascolto di tipo *strumentale* è invece comunemente associato alla musica destinata all'interpretazione, come ad esempio quella classica, la cui produzione è incarnata (legata cioè al momento performativo) e mediata da una notazione e da un interprete; 3) un ascolto di tipo *intenzionale* è infine quello tipico della musica improvvisata eseguita dal vivo, dove la produzione è incarnata e la ricezione non è mediata, poiché creazione ed esecuzione del brano avvengono davanti al pubblico nello stesso momento. Canonne insiste su questo aspetto a tal punto da affermare che l'improvvisazione rappresenta un caso di relazione trasparente, di tipo empatico, tra ascoltatore e musicista, che si manifesta nella concomitanza tra il flusso mentale/emozionale del fruitore e il flusso musicale generato dall'improvvisatore<sup>58</sup>. In questo senso, l'improvvisazione agirebbe come una sorta di «intensificatore dell'esperienza musicale»<sup>59</sup>.

L'intento di base di Canonne, come si ha avuto modo di osservare, è certamente lodevole, poiché mette bene in evidenza la fondamentale relazione tra il modo d'essere di un'entità musicale e il tipo di esperienza a essa associata. Tale approccio, tuttavia, è discutibile nel momento in cui sembra connettere in maniera esclusiva un tipo di ascolto a una e una sola tipologia di brani musicali. L'analisi di Canonne, infatti, nega in partenza, o perlomeno indebolisce, la possibilità che un'improvvisazione dal vivo, ad esempio, sia ascoltabile dal punto di vista acusmatico e una registrazione sia fruibile intenzionalmente<sup>60</sup>. Si consideri per l'appunto il caso di

---

<sup>56</sup> Canonne 2013.

<sup>57</sup> Molti brani di musica elettronica, infatti, non vengono a rigore "eseguiti" dal vivo, ma soltanto "riprodotti" dai loro autori nelle esecuzioni pubbliche grazie a un supporto tecnologico. Nel migliore dei casi, il musicista si limita a "trattare" il suono già predisposto agendo in tempo reale sul tracciato dell'onda. S. Davies 2001 (25-34) ha definito brani di questo tipo con l'espressione «*works-for-playback*», per distinguerli dalle opere che invece sono «*for-performances*». Cfr. anche quanto detto a proposito di Schaeffer *supra*, par.2.1.

<sup>58</sup> Canonne 2013 (339).

<sup>59</sup> Ivi (333-334).

<sup>60</sup> Con questo non intendo affermare che l'ascolto di una performance improvvisata, registrata o dal vivo, sia definibile a pieno titolo come un'attività improvvisativa (come ritiene invece Iyer 2004). Certo, l'ascolto è spontaneo e può

un'improvvisazione di tipo jazzistico ascoltata su un supporto fonografico: molti studiosi hanno tentato di comprendere se un brano ascoltato in tal modo conservi o meno il proprio carattere "improvvisativo". Il dibattito in tal senso è nutrito e interessante<sup>61</sup>, ma non ce ne occuperemo in questa sede. Risulta più utile, per lo scopo che ci proponiamo in queste pagine, chiedersi piuttosto se le pratiche musicali – in questo caso, quella improvvisativa nella sua variante jazzistica – sarebbero intese allo stesso modo se le modalità di fruizione con cui le abbiamo conosciute fossero state diverse. Detto più semplicemente: se la tecnologia non ci avesse dato la possibilità di ascoltare la voce di Billie Holiday, il *sound* di Charlie Parker, di Louis Armstrong o Thelonious Monk, avremmo del jazz la stessa idea, e potrebbero i jazzisti fare quello che fanno? La risposta, naturalmente, è negativa. La banalità di questa affermazione, tuttavia, nasconde una conseguenza tutt'altro che ovvia, e cioè che l'influenza culturale e le proprietà espressive della musica jazz sono in gran parte dovute all'utilizzo e alla diffusione dei mezzi fonografici di riproduzione del suono<sup>62</sup>. Senza di essi, difficilmente i jazzisti avrebbero avuto la possibilità di ascoltarsi e influenzarsi a vicenda disponendo di un *corpus* relativamente consolidato di *standards* su cui costruire il loro percorso artistico<sup>63</sup>.

Lo sviluppo storico stesso del genere musicale che più comunemente viene associato all'improvvisazione, dunque, mostra che la registrazione può essere ascoltata con intenzionalità differenti da quelle che Canonne, nella sua analisi, le associa. Molti musicisti hanno infatti imparato a padroneggiare i mezzi espressivi e stilistici del jazz attraverso un ascolto costante, ripetuto, e, se si vuole, «intenzionale» dei dischi di altri artisti<sup>64</sup>. Per non parlare poi dei critici di jazz, che hanno studiato le opere fonografiche con uno zelo e un'attenzione del tutto paragonabili a quelli impiegati dai musicologi nello studio delle partiture classiche. Se quindi al jazz vengono comunemente associati concetti come spontaneità, libertà e estemporaneità (non sempre a proposito<sup>65</sup>), ciò

---

sempre rivelare al nostro orecchio strati di senso del brano che non si erano considerati in precedenza, laddove spontaneità e sorpresa sono caratteri perfettamente ascrivibili all'abilità improvvisativa: ma questo non implica che la capacità di ascoltare attivamente e con competenza un brano musicale sia *per se* improvvisazione (posizione difesa esplicitamente in G. Lewis 2004). Inoltre, risulta estremamente difficile cogliere il carattere improvvisativo di un brano musicale basandosi esclusivamente sull'ascolto. Sembra dunque esserci una vaga parentela tra ascolto e improvvisazione, a patto che si tengano ben distinte le due accezioni di immaginazione sottese a tali concetti: responsiva la prima, produttiva la seconda. Per un'efficace argomentazione di queste tesi, si veda Bertinetto 2012c (14-19).

<sup>61</sup> Si vedano almeno Bertinetto 2012c (120-122); Brown 1996 (365-366), 2000, 2011c; Canonne 2014; Kania 2008c, 2011 (398-400). Cfr. inoltre *infra*, par. 7.2.

<sup>62</sup> Brown 2000b; Caporaletti 2005 (121-134); Eisenberg 1987 (206-207); Gioia 1997.; Goldoni 2013 (135-136); A. Hodeir 1976 (175 ss.); Schuller 1986 (116-118). Sulle proprietà espressive del jazz, cfr. inoltre Levinson 2015a.

<sup>63</sup> Benson 2008; Bertinetto 2013a; Caporaletti 2005 (74-86); Monson 1996 (73-96).

<sup>64</sup> Si pensi ad esempio a Chick Corea, che imparò a improvvisare suonando sopra ai dischi di Bud Powell, o a Charlie Parker, che apprese molto dalla trascrizione nota per nota degli assoli di Lester Young. Entrambi gli esempi sono citati in Caporaletti 2005 (130).

<sup>65</sup> Come ad esempio in Keith Sawyer 2000, dove si assimila l'improvvisazione in musica, intenzionale e con funzione estetica, all'improvvisazione cui spesso *siamo costretti* a ricorrere, nostro malgrado (e quindi, tutt'altro che spontaneamente), nella vita quotidiana. Su questa distinzione, cfr. Bertinetto 2010 (145-147).

dipende in buona misura anche dalla presenza del *medium* fonografico, che, lungi dal costituire un ostacolo alla naturalezza della performance<sup>66</sup>, è proprio ciò che spesso rende riconoscibile come tale questa spontaneità.

Ascoltare un brano in modo acusmatico, pertanto, porta con sé conseguenze di per sé antiacusmatiche<sup>67</sup>, nel senso che l'attenzione ai suoni in se stessi, senza riferimento alla fonte che li ha prodotti, invece di limitare la nostra esperienza percettiva dei suoni ad aspetti genuinamente e puramente musicali – come ancora tentava di fare Schaeffer –, apre alla possibilità di dischiudere modi diversi di approcciarsi all'oggetto ascoltato. La sfera del musicale, pertanto, non consiste in un campo di suoni «depurati» dal loro riferimento al mondo circostante: essa è anzi un ambito in cui, attraverso l'ascolto, i suoni acquistano accezioni ulteriori e altre possibili modalità di attenzione<sup>68</sup>.

### 2.3 L'artefatto tra «action» ed «action type»

In chiusura del presente capitolo ci soffermeremo brevemente sull'ultimo aspetto che abbiamo individuato a proposito degli artefatti, cioè che essi sono il risultato di azioni umane. Le riflessioni contenute in questo paragrafo saranno condotte sulla scorta di un libro pubblicato ormai quasi trent'anni fa, ma che contiene alcuni spunti interessanti ai fini del nostro discorso: si tratta di *An Ontology of Art*, di Gregory Currie<sup>69</sup>. In questo saggio si sostiene che l'opera sia identificabile come *action type*, ovvero un'entità generica che, in linea di principio, può essere istanziata in occasioni multiple attraverso degli *action tokens*.

Tre sono, secondo Currie, gli elementi fondamentali che concorrono all'emergere di un'opera e che, congiuntamente, costituiscono un *action type*: 1) una *struttura astratta* che viene scoperta; 2) un *autore* che la scopre; 3) un *heuristic path*, ovvero il particolare percorso produttivo attraverso cui l'autore scopre la struttura astratta oggetto della sua azione. Currie sostiene che specificare questo percorso significa «ricostruire razionalmente la storia dettagliata del pensiero creativo [dell'artista], nella misura in cui le informazioni che abbiamo a disposizione ce lo permettono»<sup>70</sup>. In estrema sintesi, quindi, Currie argomenta che conseguire il medesimo *action type* attraverso lo stesso percorso produttivo (*heuristic path*) significa dare luogo alla stessa opera, e che apprezzare un'opera significa apprezzare un certo risultato, che non coincide tanto col prodotto di una determinata azione, bensì piuttosto con l'azione stessa. È proprio in questo che la teoria di Currie si

---

<sup>66</sup> Questa tesi è sostenuta in Rasula 1995. Per una critica serrata delle posizioni di Rasula, cfr. Caporaletti 2005 (128-132).

<sup>67</sup> Salomé Jacob ha sostenuto questa tesi nella relazione “Can the Acousmatic Thesis Accommodate Non-Acousmatic Features: Comments on Musical Experience and Multimodality”, tenuta il 18 luglio 2015 presso il King's College di Londra nell'ambito del quinto incontro annuale del “RMA Philosophy and Music Study Group”.

<sup>68</sup> Camilleri 2006 (100).

<sup>69</sup> Currie 1989.

<sup>70</sup> Ivi (68-69).

discosta dalle posizioni strutturaliste, che fanno coincidere l'opera con una certa struttura sonora *S*. Ad acquistare rilevanza è ora l'azione cui tale struttura mette capo. Ad esempio, un'orchestra istanzia *S* producendone un token, mentre un compositore la istanzia scoprendola<sup>71</sup>. Ciò tuttavia non ci assicura affatto che la *S* istanziata dal token prodotto dall'orchestra sia identica a quella istanziata dall'atto di scoperta del compositore. Tanto è vero che differenti sono gli *heuristic paths* seguiti, rispettivamente, nell'esecuzione e nella composizione di *S*. L'attenzione della teoria ontologica, secondo Currie, deve dunque spostarsi dalla struttura (*type*) all'azione (*action type*).

Molti sono gli autori che hanno contestato il modello di Currie<sup>72</sup>, e stranamente quest'ultimo non lo ha mai difeso, almeno in forma scritta<sup>73</sup>. Abbiamo già poi avuto modo di soffermarci sulle debolezze delle teorie ontologiche che considerano le entità musicali in termini di strutture scoperte<sup>74</sup>. Ciò che ci interessa notare in questa sede, tuttavia, è che la proposta teorica di Currie pone attenzione all'azione compiuta dall'artista – nel nostro caso, il musicista – caratterizzandola come atto che punta al raggiungimento di un risultato, di un esito soddisfacente. La teoria esposta in *An Ontology of Art* mostra però il fianco nel momento in cui tale esito viene identificato con un *action type* perseguito per mezzo di un determinato percorso produttivo. Currie infatti, in un modo del tutto simile a David Davies<sup>75</sup>, vuole soddisfare contemporaneamente due tendenze in ontologia nell'arte che, se prese congiuntamente, sono inconciliabili: quella secondo cui le opere, più che prodotti, sarebbero processi e/o azioni e quella che sostiene che le opere siano entità riproducibili. Il risultato è, per l'appunto, la nozione di *action* (rispondente alla prima tendenza) *type* (rispondente alla seconda tendenza). Come si è detto in precedenza<sup>76</sup>, la nozione di *type* è stata utilizzata in ontologia della musica per garantire la ripetibilità del prodotto-opera in istanze multiple – anche significativamente diverse tra loro – senza che esso perdesse la propria identità. Nel momento in cui però Currie identifica l'opera non più con un prodotto, ma con un'azione, non è necessario che l'artisticità di tale atto sia giustificata in termini di ripetibilità, e, quindi, che l'azione sia qualificata come *action type* istanziabile più volte in singoli e particolari *action tokens*. Detto più semplicemente: perché il concetto di *action type* dovrebbe attagliarsi più appropriatamente alla produzione di opere rispetto ad altre attività? A ben vedere, anzi, pensare alle opere come *action types* porta con sé conseguenze piuttosto bizzarre. Si prenda ad esempio il caso di una ricetta di cucina: le istruzioni riportate sul ricettario non individuano altro che un *action type* che ciascuno può istanziare ripetutamente, in tempi e luoghi diversi, attraverso un *action token*. Applicando lo

---

<sup>71</sup> Ivi (122).

<sup>72</sup> Budd 1990; Wolterstorff 1991; D. Davies 2004 (131-140); S. Davies 2003a (34); Levinson 1992; Shields 1995.

<sup>73</sup> D. Davies 2004 (128).

<sup>74</sup> Cfr. *supra*, par. 1.4.

<sup>75</sup> Cfr. *supra*, par. 1.3.

<sup>76</sup> Cfr. *supra*, cap. 1.

stesso ragionamento alla produzione di opere d'arte, risulta alquanto controintuitivo pensare all'atto con cui Beethoven ha composto, o, nei termini di Currie, «scoperto» la Quinta Sinfonia come a un'azione riproducibile in tempi e luoghi diversi. La ripetibilità, in questo caso, avrebbe senso se fosse applicata alle azioni che Beethoven ha prescritto agli esecutori fissandole in una partitura, e non all'azione di scoperta della struttura astratta della Quinta Sinfonia compiuta da Beethoven, come sembra implicare il ragionamento di Currie. Una conferma di tutto ciò è data dal fatto che secondo Currie apprezzare un'opera significa apprezzare l'azione tramite cui l'artista l'ha scoperta. Questo non implica necessariamente la ripetibilità di tale azione, ma soltanto che la sua identità dipende dal grado di specificità assegnato agli elementi strutturali dell'*action type* in questione. In altri termini, istanziare un *action type* copre una vastissima gamma di opzioni, che comprendono il «plagiare, il produrre un falso, una trascrizione, un'esecuzione [...], una copia, una traduzione, un arrangiamento, un adattamento e un'allusione»<sup>77</sup>. Ad ognuna di queste modalità di relazione con un artefatto musicale è richiesto un grado di specificità differente, che è funzione diretta della pratica in cui esso è concepito e inteso come tale, cioè come frutto dell'ingegno di uno o più artisti<sup>78</sup>. Si pensi, ad esempio, al concetto di plagio: nella musica folk, nel rock e nel blues il grado di specificità ad esso associato ha caratteri e presupposti radicalmente differenti da quelli operanti nella tradizione colta occidentale<sup>79</sup>. Se applicassimo al blues il grado di specificità associato al plagio di un'opera classica, come osserva giustamente Alessandro Bertinetto, ogni musicista suonerebbe «lo stesso blues»<sup>80</sup>, quando è chiaro che affermare questo vorrebbe dire non disporre di criteri di apprezzamento adeguati al tipo di tradizione musicale con cui ci si sta confrontando.

In conclusione, sembra che l'errore del filosofo inglese sia stato sovrapporre, all'interno del concetto di *action type*, due tipi di azioni differenti, e assegnare la riproducibilità all'azione sbagliata: l'una, compositiva<sup>81</sup>, definita in termini di «scoperta» e non pensata per essere riprodotta, compiuta da Beethoven tra il 1807 e il 1808, che dette luogo alla Quinta Sinfonia e fu suggellata dalla scrittura di una partitura. L'altra, performativa a carattere esecutivo<sup>82</sup> – questa, sì, riproducibile –, prescritta da Beethoven all'interno della partitura e attuabile da qualunque esecutore che avesse intenzione di dare luogo a una nuova istanza della Quinta Sinfonia.

---

<sup>77</sup> Gracyk 2001 (21).

<sup>78</sup> In ivi viene per l'appunto difesa l'idea secondo cui la teoria di Currie sia del tutto compatibile con l'attribuibilità multipla di un'opera. Sul se e come un'opera dia attribuibile a più di un autore, si veda anche S. Davies 2001 (76-86).

<sup>79</sup> Si veda a questo proposito il numero di «Estetica. Studi e Ricerche» curato da Alessandro Bertinetto, Ezio Gamba e Davide Sisto, *Ladri di musica*, url: [http://www.esteticastudiericerche.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=126%3Aladri-di-musica&Itemid=49&lang=it](http://www.esteticastudiericerche.com/index.php?option=com_content&view=article&id=126%3Aladri-di-musica&Itemid=49&lang=it) (ultimo accesso: 7 aprile 2017).

<sup>80</sup> Bertinetto 2016 (149).

<sup>81</sup> Cfr. *infra*, cap. 5.

<sup>82</sup> Cfr. *infra*, cap. 6.

Nonostante le sue imprecisioni, il modello di Currie ha tuttavia il pregio di porre in primo piano il fatto che l'opera – nel nostro caso, più propriamente, l'artefatto – musicale si configura come un'entità frutto non di un'azione qualsiasi, ma di un determinato «tipo» di azione<sup>83</sup>. Ciò non significa tanto affermare, come fa Currie, che l'atto che porta alla scoperta di una certa struttura sonora sia riproducibile come tale, quanto piuttosto riconoscere che le sue caratteristiche essenziali sono isolabili alla luce delle cornici normative delle pratiche in cui tali azioni si collocano. Il tipo di atto di cui stiamo parlando è, in definitiva, un atto *performativo*.

---

<sup>83</sup> Per un punto di vista opposto a questo, si veda D. Davies 2004 (140-145). Cfr. anche *supra*, par. 1.3.

## CAPITOLO TERZO

### IL CONCETTO DI PERFORMANCE

#### 3.1 Performance: la cenerentola dell'ontologia musicale

Può non essere vero per le improvvisazioni, e può non essere vero per certi tipi di musica elettronica. Può non essere vero in assenza di un sistema di notazione. Di certo, può non essere vero per buona parte delle musiche del mondo. Ma per una gran quantità della più apprezzata musica d'arte dell'Occidente, dallo sviluppo di un sistema di notazione, sembra esser vero che ci sono opere musicali, e che ci sono esecuzioni di esse<sup>1</sup>.

Con queste parole Peter Kivy apre il suo articolo *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, scritto nel 1987 in risposta alle critiche mosse al saggio da lui pubblicato quattro anni prima<sup>2</sup>. In esso Kivy difendeva i capisaldi del platonismo musicale, che vale la pena ricordare brevemente:

- 1) l'opera musicale si identifica con un *type*, ovvero una struttura sonora astratta, eterna, fuori dal tempo e dallo spazio, ripetibile in diverse occasioni contingenti attraverso entità singolari dette *tokens*, che non sono altro che le esecuzioni (*performances*) di tale opera;
- 2) il compositore non crea, propriamente, l'opera d'arte, che esiste da sempre, bensì la scopre (o la indica, secondo la variante proposta da Levinson);
- 3) la nostra esperienza dell'opera musicale intesa come *type* è resa possibile dai singoli token in cui tale opera viene incarnata o presentata.

Le osservazioni di Kivy riflettono il presupposto fondamentale di qualsiasi orientamento ontologico relativo alle opere musicali, non solo di quello platonista: gli oggetti che costituiscono l'ambito d'indagine dell'ontologia musicale sono le opere appartenenti alla tradizione colta occidentale e le esecuzioni di tali opere. A tutta prima, sembra che queste entità stiano sullo stesso piano, ma a uno sguardo più attento ci si potrà accorgere che le cose non stanno esattamente così. Infatti, Kivy avrebbe potuto anche scrivere che «ci sono le esecuzioni e le opere che vengono incarnate *in esse*». Ma non lo ha fatto: ha invece affermato che «ci sono le opere e le esecuzioni *di tali opere*». Questo getta una luce del tutto diversa sulle priorità che l'ontologia musicale si è più o meno esplicitamente assegnata: il compito di questa disciplina è *in primo luogo* quello di occuparsi delle opere musicali, e *poi* delle esecuzioni che le incarnano<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Kivy 1987 (245)

<sup>2</sup> Id. 1983.

<sup>3</sup> Questo impianto teorico è ravvisabile in pressoché tutti i più importanti studi di ontologia musicale pubblicati negli ultimi decenni: S. Davies 2001; Gracyk, Kania 2011; Kania 2014; Levinson 1980.

Questa tendenza si riflette anche nel linguaggio comune: facilmente, appena usciti da un auditorium o da un teatro lirico, diremmo di aver assistito alla *Quinta Sinfonia* di Beethoven o all'*Aida* di Verdi, e non, genericamente, a un'esibizione di un'orchestra che ha suonato musica sinfonica o a una messa in scena ascrivibile all'ambito del melodramma italiano del XIX secolo. La scelta di Kivy – e di molti altri studiosi<sup>4</sup> – di concentrarsi sul repertorio della musica colta occidentale non è del tutto arbitraria, data la nobiltà e l'importanza storico-artistica di questa tradizione<sup>5</sup>. Peraltro, lo stesso Kivy riconosce che ciò che dirà nel suo articolo «può non valere per la maggior parte delle musiche del mondo», dove il confine tra opera e performance è tutt'altro che chiaro<sup>6</sup>. Ma a questo punto si ripropone una domanda che ci siamo posti nelle prime battute del presente lavoro<sup>7</sup>: vale la pena concentrare tanti sforzi teorici sull'indagine dei tratti ontologici fondamentali di una tradizione che, per quanto nobile e degna di attenzione, costituisce solo una minima parte delle esperienze musicali a nostra disposizione? Non molto, a dire il vero, o perlomeno, *non più*. Ecco che allora si sono fatte largo le cosiddette «ontologie regionali»<sup>8</sup>, che intendono occuparsi di tradizioni musicali che esulano dal canone colto occidentale. Pertanto, sull'onda del già citato pluralismo ontologico<sup>9</sup>, abbiamo assistito alla fioritura di ontologie del rock, del pop, del jazz, e così via<sup>10</sup>. Va detto, tuttavia, che tali approcci hanno lasciato immutato il presupposto fondamentale dell'ontologia musicale tradizionale: prima vengono le opere, e poi tutto il resto<sup>11</sup>.

Nel *mare magnum* di tutto ciò che ha a che fare con l'opera musicale, ma opera non è, gioca un ruolo fondamentale la performance, ovvero il momento in cui l'opera viene incarnata o presentata. All'importanza di questo ruolo non si accompagna però un'uniformità terminologica per designarlo. Ciò è dovuto da un lato all'impossibilità di tradurre in italiano il termine inglese “performance” – il più delle volte reso, con inevitabile improprietà, con “esecuzione” –; dall'altro, al fatto che anche in inglese la galassia etimologica che gravita attorno al concetto di performance è estremamente frastagliata. I più comuni sinonimi di performance comprendono, ad esempio, *embodiment* (incarnazione), *instance* (istanza), *manifestation* (manifestazione), *exemplification*

---

<sup>4</sup> Cameron 2008 (296); Dodd 2000, 2007; Levinson 1980, 1987, 1990c.

<sup>5</sup> Si veda anche Kivy 2002 (61 ss.).

<sup>6</sup> Di questo avviso è anche Levinson, che quando parla di performance precisa di riferirsi ad ambiti musicali in cui il confine tra tale nozione e quella di opera è facilmente identificabile. Cfr. Levinson 1987 (377).

<sup>7</sup> Cfr. *supra*, cap. 1.

<sup>8</sup> Kania 2014.

<sup>9</sup> Cfr. *supra*, par. 1.1.

<sup>10</sup> Per stilare una lista del tutto parziale, si possono citare almeno Alperson 1984; Baugh 1993; Brown 1996, 2000, 2011b, 2011c; S. Davies 2001 (30-36); Gould, Keaton 2000; Gracyk 1996; Hagberg 2002; Kania 2006, 2011; Young, Matheson 2000.

<sup>11</sup> Ciò è verosimilmente dovuto al fatto che le ontologie regionali di cui parla Kania hanno natura prevalentemente «comparativa»: esse conducono cioè i loro ragionamenti alla luce delle indagini ontologiche relative al concetto di opera appartenente alla tradizione colta occidentale.



(esemplificazione), *occurrence* (occorrenza)<sup>12</sup>. L'elenco potrebbe tranquillamente proseguire. A fronte delle oscillazioni terminologiche, comunque, una tendenza di fondo rimane: lo scopo della performance è quello di «rendere giustizia» all'opera da incarnare, mettendone sufficientemente in luce le caratteristiche salienti e senza comprometterne la comprensibilità da parte del pubblico<sup>13</sup>. Ciò è tanto più importante quanto più si tiene presente il fatto che le diverse rese sonore dell'opera costituiscono la principale modalità di accesso a quest'ultima.

Vi sono tuttavia diversi modi per intendere l'espressione “rendere giustizia”: secondo Goodman, ad esempio, una performance rende giustizia all'opera – ed è quindi annoverabile nella classe di esecuzioni che la costituisce – nella misura in cui è congruente con le componenti notazionali della partitura, escludendo quindi il fraseggio, la velocità, le dinamiche, che costituiscono semplici «abbellimenti» di ciò che è prescritto<sup>14</sup>. Per sonicisti come Kivy e Dodd è sufficiente che la performance si attenga alla sequenza sonora scoperta dal compositore e prescritta attraverso la partitura<sup>15</sup>. Nicholas Wolterstorff è invece convinto che non basti attenersi alle prescrizioni «esplicite» della partitura, ma che sia necessario tenere anche conto delle aspettative esecutive «implicite» del compositore e che l'esecutore, animato dall'intenzione di fornire una resa sonora riconoscibile dell'opera, riesca in tale intento «in una misura ragionevole»<sup>16</sup>. Stephen Davies, infine, sostiene la necessità che la performance esibisca le proprietà determinanti l'opera secondo il compositore, caratteri non limitati al profilo sonoro ma anche a quello storico, culturale e sociale<sup>17</sup>. Inoltre, tra l'azione creativa del compositore e quella esecutiva dell'interprete deve sussistere una forte connessione causale e intenzionale<sup>18</sup>.

Tutti questi contributi lasciano intendere come in fin dei conti la performance goda, per così dire, di un regime di “libertà vigilata”: gli «spazi di indeterminatezza»<sup>19</sup> lasciati dalla partitura concedono

---

<sup>12</sup> La questione si complica ulteriormente se consideriamo che gli autori spesso stabiliscono il significato da assegnare a questi termini in modo del tutto arbitrario: Levinson, ad esempio, distingue tra *instances* (esecuzioni completamente conformi alla struttura sonora e strumentale del brano) e *performances* (un'istanza che riesce nell'intento di presentare l'opera in una misura ragionevole), cfr. Levinson 1987 (377). Magnus parla invece di *embodiments* (intendendo con questo termine sia le rese sonore “imperfette” dell'opera che le partiture) e *occurrences* di un'opera (cioè, le performance corrette), e afferma che mentre ogni *occurrence* è anche un *embodiment*, non sempre è vero il contrario. Cfr. Magnus 2012 (113). Ritengo che possa bastare per testimoniare il grado di confusione che regna in materia.

<sup>13</sup> Levinson 1987 (377-379); Wolterstorff 1975.

<sup>14</sup> Edidin 1991 (404).

<sup>15</sup> Trascuro in questa sede la distinzione tra sonicismo puro (sostenuto da Kivy) e timbrico (sostenuto da Dodd), non essenziale ai fini del nostro discorso. Basti sapere che il primo stabilisce come criterio di correttezza di una performance l'esecuzione delle altezze indicate dal compositore nel giusto ordine, mentre il secondo include anche l'aspetto del timbro. Su questo, cfr. Kania 2014.

<sup>16</sup> «se l'esecutore si limita a seguire le specificazioni della partitura, non tentando nemmeno in altri rispetti di produrre un esempio corretto dell'opera, è perlomeno dubbio che abbia eseguito l'opera». Wolterstorff 1975 (135).

<sup>17</sup> «Molti tipi di esecuzioni di opere non hanno come scopo primario la presentazione di un pezzo di un compositore per la contemplazione dell'ascoltatore. [...] In breve, la musica è funzionale. Non è chiaro che suonare questo tipo di musica [piuttosto che un altro] ha come suo obiettivo principale la presentazione di un'opera al pubblico. La musica è parte di un rituale o contesto sociale più ampio in cui è ausiliaria». S. Davies 2001 (188).

<sup>18</sup> Ivi (163-175).

<sup>19</sup> Ingarden 1966 (239).

all'interprete un margine di discrezionalità piuttosto limitato, spesso centrato sugli aspetti espressivo-agogici dell'esecuzione, che devono in ogni caso mantenersi al servizio dell'opera da presentare al pubblico. La performance, in sintesi, non gode di rilevanza estetica autonoma: essa è valutabile unicamente alla luce della relazione causale-intenzionale che la lega all'opera. Come vedremo, ciò rimane valido anche negli autori che, come David Davies, assegnano alla performance un ruolo ben più consistente rispetto agli standard dell'ontologia musicale<sup>20</sup>.

Il paradigma della fedeltà all'opera gioca dunque un ruolo essenziale nel dibattito ontologico contemporaneo, ulteriormente testimoniato dalle vivaci discussioni che si sono succedute a proposito della «performance autentica», o, meglio, della «performance storicamente ispirata/informata»<sup>21</sup>. La questione verte in sostanza su quali caratteristiche debba avere un'esecuzione per far apprezzare adeguatamente al pubblico di oggi opere appartenenti a epoche particolarmente lontane dalla nostra. Interrogativo, questo, che investe non solo la musica medievale o rinascimentale, ma anche, emblematicamente, quella di Bach: meglio il Bach suonato con gli strumenti originali o con quelli attuali? Senza entrare nel dettaglio del dibattito<sup>22</sup>, segnaliamo qui un'affermazione di Peter Kivy particolarmente interessante:

Un'interpretazione storicamente autentica di un'opera di Bach, per esempio, sarà tipicamente concepita per riprodurre il «suono di Bach» mediante l'impiego dei soli mezzi fisici a disposizione di Bach [...]. Tale interpretazione produrrebbe il «suono di Bach»? Se per «suono di Bach» si intendono le vibrazioni fisiche dell'aria – lo si chiami il «suono fisico» – che avrebbe prodotto un'esecuzione dell'epoca di Bach, sotto la direzione dello stesso Bach, ebbene, l'interpretazione storicamente autentica lo potrebbe più o meno produrre. Ma qualora con «suono di Bach» si intenda l'«oggetto» musicale così come esso è udito dall'ascoltatore, allora le cose stanno in modo completamente diverso. Infatti, un'orchestra della grandezza delle orchestre dell'epoca di Bach suona al nostro orecchio molto piccola e intimistica. Siamo infatti avvezzi a orchestre composte da cento o più elementi. Inoltre udiamo le interpretazioni storicamente autentiche come una ricostruzione di una tradizione passata, mentre ovviamente non era questo il modo in cui l'udiva il pubblico di Bach, perché per quel pubblico quello era il *sound* contemporaneo. Chiamiamo quest'altro genere di suono il «suono musicale»<sup>23</sup>.

Non ha dunque senso, secondo Kivy, vietare di eseguire le opere di Bach con gli strumenti attuali, perché la nostra esperienza musicale ne risulterebbe indubbiamente impoverita. Se l'obiettivo di

---

<sup>20</sup> Cfr. *infra*, par. 3.2.3.

<sup>21</sup> Haynes 2007.

<sup>22</sup> Cfr. in proposito D. Davies 2011 (71-86); S. Davies 2001 (206-253), 2003b; Kivy 1995, 2002 (287-301); Levinson 1990c; Thom 2011.

<sup>23</sup> Kivy 2002 (298-299).

Kivy, in fondo, è quello di sostenere il sonicismo puro, per cui l'aspetto timbrico non ha alcun ruolo ai fini della correttezza e/o accettabilità della performance, le sue parole sottolineano un aspetto altrettanto importante, che tuttavia lo studioso americano non condividerebbe affatto: la nostra esperienza musicale ha come oggetto primario le performance delle opere, e solo in seconda battuta le opere in sé<sup>24</sup>. In altri termini, sono le performance a dare corpo alle opere, e a formare di conseguenza «le orecchie del pubblico» abituandole a un certo mondo sonoro.

Si immagini il caso di un ascoltatore occasionale che entra in una sala da concerto senza sapere nulla degli autori delle opere che saranno eseguite quella sera, e si dimentichi di ritirare il programma di sala all'ingresso: certo, probabilmente la sua esperienza musicale sarà diversa, verosimilmente meno informata di quella di coloro che conoscono le opere e gli autori previsti dal programma. D'altronde, la storia della tradizione colta occidentale è in gran parte costituita dalla successione di nomi di compositori e titoli di opere, e averne anche solo una vaga conoscenza può certamente essere d'aiuto per avere un'esperienza musicale più consapevole. Ma tra le esperienze dell'ascoltatore ingenuo e di quello esperto esiste soltanto una differenza di grado, non di qualità: non è possibile negare, cioè, che l'esperienza dell'ascoltatore non acculturato sarà comunque qualificabile come musicale, al pari di quella dell'esperto, per il semplice fatto che entrambi assistono a un evento pubblico in cui uno o più musicisti suonano davanti a un uditorio. Il fatto che vengano eseguite le opere del compositore *x* o *y* non è essenziale per definire quanto avvenuto nella sala da concerto come un evento musicale; la presenza di musicisti che compiono un atto performativo, invece, lo è.

A questo proposito, molti studiosi hanno avanzato proposte che tentano di riconfigurare il rapporto tra opera e performance, allo scopo di investire quest'ultima di un ruolo estetico più rilevante di quello meramente "riproduttivo" o, nel migliore dei casi, di "interpretazione personale" dell'opera. Ciò è avvenuto, non a caso, nel momento in cui sono state prese in considerazione tradizioni musicali diverse da quella colta occidentale. Nei seguenti paragrafi ne verranno discusse alcune.

### *3.2.1 L'opera rock come 'canzone' o traccia che la manifesta*

Uno dei primi studiosi a porre l'attenzione su come la natura dell'opera musicale potesse mutare a seconda del tipo di performance connessa a essa è stato Stephen Davies, che in un fondamentale libro pubblicato nel 2001 ha distinto due principali tipologie di opere: 1) *works-for-playback*, ovvero le opere destinate ad essere semplicemente riprodotte, e non propriamente eseguite in una performance, tramite un mezzo di registrazione/riproduzione fonografica. Davies cita, a titolo di esempio, le opere di musica concreta composte tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni

---

<sup>24</sup> Bertinetto 2016 (4-11).

Cinquanta del secolo scorso da Schaeffer e Eimert<sup>25</sup>; 2) *works-for-performance*, ovvero opere destinate a essere eseguite attraverso una performance che avesse come proprio elemento centrale la libertà interpretativa<sup>26</sup>. Queste ultime si dividono ulteriormente in a) *works-for-live-performance*, intese cioè per essere eseguite in tempo reale davanti a un pubblico; b) *works-for-studio-performance*, che si avvalgono di tecnologie disponibili nello studio di registrazione per la loro corretta resa sonora.

La tassonomia proposta da Davies ci fornisce un panorama più frastagliato rispetto a quello che si può trovare nelle teorie strutturaliste classiche di Kivy e Dodd: le opere non sono semplicemente tipi astratti di cui è possibile fare esperienza attraverso singole occorrenze realizzate spaziotemporalmente, ma hanno diversi usi e scopi a seconda del contesto storico-sociale in cui vengono concepite e presentate. L'intento di Davies è quello di offrire un quadro teorico per spiegare la natura di produzioni musicali non appartenenti alla tradizione colta occidentale, come per esempio il rock.

In esso, secondo il filosofo australiano, l'opera è identificabile con una *song* (canzone), cioè una struttura minimale, o per meglio dire, "sottile" (*thin*)<sup>27</sup>, formata da un insieme di accordi, una melodia e un testo. Come è evidente, le canzone non è definibile come opera solo per il fatto di possedere una struttura sonora: il suo essere opera è anche e soprattutto determinato dalla destinazione d'uso che la pratica musicale rock prevede per tale struttura, e cioè, una *performance-in-studio*. Ci soffermeremo meglio in seguito sul ruolo che gioca il concetto di performance in sala di incisione<sup>28</sup>. Per ora, è sufficiente notare come nel modello di Davies le tipologie di opere vengano distinte in base a quale genere di performance – o comunque di presentazione, resa sonora – si attagli meglio ad esse, in riferimento a una precisa pratica musicale.

La categoria di *opera-per-performance-in-studio* è stata introdotta da Davies per designare le prassi musicali che, come il rock, fanno della tecnologia di registrazione un uso formativo-creativo, non soltanto documentaristico-testimoniale<sup>29</sup>. Detto altrimenti, le *opere-per-performance-dal-vivo*, come quelle classiche, possono essere registrate: in questo caso, però, l'incisione su nastro o supporto digitale è intesa come un'imitazione della performance dal vivo, l'uso originario per cui quell'opera è stata concepita. Nel rock, invece, l'opera prende concretamente forma durante le

---

<sup>25</sup> L'esempio di Davies è qui leggermente impreciso, dato che la musica concreta, a rigore, prevedeva sì un mezzo di riproduzione/registrazione fonografica tramite cui diffondere i suoni, ma anche che il musicista "trattasse" tali suoni agendo su di essi in tempo reale. Ascrivibile più correttamente alla categoria di "opere per la riproduzione fonografica" sono le opere di musica elettronica di Stockhausen o Eppeler, queste, sì, semplicemente riprodotte senza trattamento in tempo reale. Cfr. poi Kania 2006 (405).

<sup>26</sup> Davies 2003 (4).

<sup>27</sup> Il fatto che la canzone rock sia sottile significa che le sue proprietà determinative sono relativamente poche, e che la performance, ovvero la sua concreta resa sonora, possiede oltre a quelle molte altre proprietà, ascrivibili esclusivamente a lei – e non all'opera. Sulla distinzione tra opere "spesse" e "sottili" cfr. Davies 2001 (20).

<sup>28</sup> Cfr. *infra*, par 5.3.1.

<sup>29</sup> Caporaletti 2005, Eisenberg 1987.

sessioni di registrazione, il cui suono i concerti dal vivo hanno il compito di riprodurre il più fedelmente possibile.

Andrew Kania ha proposto un quadro ontologico più articolato per spiegare in cosa consista l'opera nella musica rock. Secondo lo studioso americano essa si identifica con la traccia montata in studio, registrata su disco, CD o supporto digitale e destinata ad essere semplicemente riprodotta. In definitiva, per Kania, la distinzione tra opere-per-performance-in-studio e opere-per-performance-dal-vivo operata da Davies non è necessaria per rendere ragione della natura dell'opera nel rock: è sufficiente servirsi della categoria di opera-per-riproduzione-fonografica (*work-for-playback*)<sup>30</sup>. Kania identifica l'opera rock con la traccia per due ragioni fondamentali: 1) è un'entità durevole – cosa che non si può dire a pieno titolo della “canzone sottile” di cui parla Davies; 2) è l'oggetto primario di attenzione critica all'interno della tradizione musicale che fa capo al rock. Ciò è testimoniato dal fatto che quando un brano viene eseguito dal vivo da una band, il pubblico è naturalmente portato a fare il confronto con la versione registrata in studio. Se questa poi venisse a mancare, con tutta probabilità gli spettatori dell'evento si chiederebbero che suono avrebbe il brano in questione qualora venisse eseguito in studio. Inoltre, sostiene Kania, se per assurdo le band non suonassero più dal vivo, l'esperienza musicale del rock ne risulterebbe certamente indebolita, ma il processo produttivo degli oggetti primari di attenzione critica, cioè le tracce registrate in studio, non subirebbe cambiamenti sostanziali, che invece si verificherebbero nel caso in cui non si producessero più album in studio.

Al di là di quale entità si scelga di identificare come opera nel rock, il discorso di Kania è interessante perché assegna alla canzone un ruolo intermedio tra la traccia registrata – cioè, secondo la sua teoria, l'opera vera e propria – e l'esecuzione dal vivo. Kania sostiene infatti che la traccia registrata «manifesti la canzone senza necessariamente istanziarla», ovvero rappresenti la canzone esibendo molte delle proprietà che la identificano, senza tuttavia assegnare a tali proprietà un valore prescrittivo analogo a quello posseduto, per esempio, dai norm-kind teorizzati da Wolterstorff<sup>31</sup>. Kania stesso definisce la manifestazione come «una via di mezzo tra istanziare fedelmente la canzone e non avere alcun rapporto con essa»<sup>32</sup>, e ciò getta nuova luce anche sul ruolo delle esecuzioni dal vivo. Nel caso del rock, esse sono performance di canzoni sottili, che, pur imitando il suono della traccia registrata, non ne costituiscono un'istanza fedele. La libertà di movimento concessa ai musicisti rock nelle loro esecuzioni dal vivo è così garantita dal fatto che le canzoni su cui esse si basano non sono intese come opere d'arte da istanziare fedelmente. Inoltre le canzoni sono sottili, cioè richiedono di essere “trattate” ed elaborate durante l'esibizione.

---

<sup>30</sup> Di questo stesso avviso sono Gracyk 1996; Pouivet 2010.

<sup>31</sup> Kania 2006 (405); Bertinetto 2012c (118-119).

<sup>32</sup> Kania 2006 (*ibidem*).

### 3.2.2 Variazioni sul tema: l'opera orale

Ci si potrebbe a questo punto domandare se identificare l'opera nel rock con la traccia registrata, nonostante l'introduzione della canzone come "ente intermedio", non rischi di sottovalutare l'indubbia importanza che le esibizioni dal vivo rivestono all'interno di questa pratica musicale. E il fatto che Kania parli della traccia registrata come oggetto *primario* – e non esclusivo – di attenzione critica non fuga del tutto questi dubbi.

Per ovviare a questo problema, Alessandro Arbo ha difeso in diversi saggi<sup>33</sup> un modello tripartito di classificazione delle opere, distinguendole a seconda del supporto utilizzato per la loro «iscrizione»<sup>34</sup>:

- 1) le *opere fonografiche*, che hanno come supporto una traccia sonora registrata su un nastro, un disco, un CD o un file elettronico;
- 2) le *opere scritte*, che si basano sulla fissazione di una partitura e sull'utilizzo su un sistema di notazione musicale;
- 3) le *opere orali*, che invece contano esclusivamente su un supporto di tipo mnemonico.

A ognuna di queste categorie, sostiene Arbo, corrispondono specifiche modalità di produzione e ricezione, che influenzano inevitabilmente il modo d'essere delle entità musicali che vi appartengono. Per restare sul caso del rock, lo studioso italiano condivide la tesi di Kania e Gracyk secondo cui l'opera è identificabile con la traccia registrata «a condizione di *non ritenere che questo suo modo di esistere (e di funzionare) sia esclusivo*»<sup>35</sup>. Lo stesso Kania, presumibilmente, sarebbe d'accordo con questa affermazione, poiché, come già ricordato, sostiene che alla traccia registrata, oggetto primario di attenzione estetica, se ne affiancano altri, come appunto le performance dal vivo o le cover<sup>36</sup>.

Arbo, tuttavia, aggiunge al mosaico un tassello importante, suggerendo di identificare la performance dal vivo con una nuova entità, l'«opera orale»: essa consiste in «un dispositivo nel quale possono verificarsi importanti divergenze fra lo schema e la sua concreta realizzazione sonora»<sup>37</sup>. Ciò allude al fatto che la performance dal vivo di un brano rock possa presentare diversi cambiamenti rispetto non solo alla canzone (intesa, nel senso di Davies, come struttura minimale), ma anche rispetto alla traccia registrata su supporto fonografico, se esiste. Le differenze dal modello di Kania, però, non si fermano qui: le tre diverse tipologie di opere individuate da Arbo scaturiscono da altrettanti modi di fissazione di uno schema ritmico e/o melodico iscritto su un

---

<sup>33</sup> Arbo 2013a, 2013b.

<sup>34</sup> Arbo intende questo termine nel senso di Ferraris 2009, cioè come fissazione su un supporto materiale. Cfr. Arbo 2013a (31-32).

<sup>35</sup> Arbo 2013a (37).

<sup>36</sup> Kania 2006 (407-409)

<sup>37</sup> Arbo 2013a (34).

supporto materiale (fonografico, notazionale o mnemonico). Tale schema, nel momento in cui viene fissato, può generalmente essere definito come «traccia», che non si identifica più esclusivamente con quella assemblata in studio – come ritengono Kania e Gracyk –, ma viene intesa nel senso più generico di «modello», il cui ruolo varia a seconda del mezzo con cui viene fissato e della pratica musicale in cui sorge.

Nel caso dell'opera orale, che in questa sede è il concetto che ci interessa di più, sembra quindi che la nozione di traccia svolga un ruolo di mediazione, analogamente a quanto accadeva nel modello proposto da Kania. Ciò che cambia sono i termini della mediazione: se in Kania la canzone media tra l'opera – la traccia registrata – e la sua esecuzione dal vivo, secondo Arbo la traccia costituisce il punto di passaggio da uno schema musicale astratto all'opera vera e propria. Che cos'è, dunque, un'opera orale secondo Arbo? Non è altro che uno schema “sottile” passibile di essere “inispessito” piuttosto liberamente nel corso della sua realizzazione sonora e sottoposto a processi di fissazione su un supporto di tipo mnemonico, il quale lo fa entrare a sua volta in specifici circuiti di produzione e ricezione, determinandone modi di funzionamento di tipo estetico.

Nelle intenzioni di Arbo, dunque, l'opera orale ha un compito duplice: da una parte si propone di dare maggior rilevanza al ruolo della performance, che, in mancanza di uno spartito o di una registrazione fonografica, può essere iscritta su un supporto almeno mnemonico, acquisendo così rilevanza estetica all'interno di una certa comunità o contesto culturale. Dall'altra permette di sottolineare che le opere musicali possono avere diversi modi di funzionamento a seconda dei contesti in cui sono prodotte, distribuite e ascoltate, «dando luogo a diversi artefatti»<sup>38</sup> che spesso si sovrappongono l'uno all'altro. Un'opera fonografica, ad esempio (come una traccia dell'album dei Pink Floyd *The Dark Side of the Moon*) può dar luogo a un'opera scritta – una trascrizione per pianoforte – o a un'opera orale – una performance dal vivo in uno stadio o un palazzetto –. Ma può anche accadere che da un'opera orale – la performance di Jimi Hendrix dell'inno americano sul palco di Woodstock – nascano opere fono-videografiche – un DVD che riprende l'esibizione del famoso chitarrista –.

Tuttavia, l'affermazione di Arbo secondo cui un'opera può dar luogo a diversi artefatti (orali, scritti, fonografici) sembra sottintendere una differenza tra l'«opera» come è stata originariamente concepita e realizzata dall'artista, un'opera non-artefatto o quasi-artefatto, e gli «artefatti» veri e propri che discendono o nascono da tale opera. Se però, come abbiamo visto, e come d'altronde sostiene lo stesso Arbo, l'opera è un artefatto che funziona in modo estetico<sup>39</sup>, perché lasciar intendere una simile differenza? Una possibile spiegazione potrebbe essere che l'«opera» da cui i diversi artefatti emergono è intesa nel senso quotidiano, e non filosofico, del termine. Ma se è così,

---

<sup>38</sup> Ivi (37).

<sup>39</sup> Ivi (25).

perché poi sostenere la necessità di distinguere tre diversi tipi di opera allo scopo di «impostare nel senso giusto un ascolto o una pratica musicale»<sup>40</sup>? A nostro avviso, in luogo dell'opera "generatrice", sarebbe più corretto vedere un "atto" musicale, di carattere ancor più generico, che dà luogo ad artefatti (alcuni di essi, se si vuole, considerabili come opere) nei quali si possono leggere i segni, gli «indici» di un tale atto<sup>41</sup>. Svilupperemo meglio questo ragionamento più avanti<sup>42</sup>.

Certamente, il concetto di opera orale, nella sua genericità, ha una certa utilità in sede comparativa<sup>43</sup>, quando si tratta cioè di mettere a confronto culture molto distanti tra loro – come quella della tradizione colta occidentale e le ninne nanne della tribù Aka del Congo, ad esempio – in cui è comunque possibile rintracciare la presenza di artefatti re-identificabili che funzionano esteticamente<sup>44</sup>. Probabilmente, però, è rischioso fare troppo affidamento su di esso, nel momento in cui lo stesso Arbo riconosce quanto segue:

Si potrebbe ribattere che nelle culture orali non è opportuno parlare di opere, dal momento che in esse la musica ha un significato essenzialmente processuale e non oggettivo. Credo tuttavia che ci siano buone ragioni per sostenere che anche in queste culture ci è dato rilevare spesso una tendenza a istituzionalizzare un repertorio, vale a dire un corpus di brani il cui funzionamento *non è poi così lontano* da quello che attribuiamo alle opere<sup>45</sup>.

Dire che il funzionamento dei brani appartenenti alle culture orali «non è così lontano» da quello delle opere normalmente intese significa per l'appunto ammettere che, per quanto simile e paragonabile, «non è uguale» al loro.

Per concludere, il paragone tra esperienze musicali così lontane, come la nostra e quelle delle mamme Aka che addormentano col canto i loro bambini, non può essere a nostro avviso sostenuto nel modo migliore continuando a fare affidamento sul concetto di opera. Anche apportando modifiche e aggiustamenti, tale nozione rimane sempre troppo ambigua, lasciando troppo in ombra il carattere della musica in quanto "attività".

---

<sup>40</sup> Ivi (41).

<sup>41</sup> Lo stesso Arbo sembra suggerire una strada del genere, quando scrive: «ciò che noi ascoltiamo, quando ci accostiamo a un canto analogo a quello che abbiamo citato [un canto dei pigmai Aka], è un certo risultato, non il processo in quanto tale: si tratta di un atto – vale a dire, di un processo realizzato, o che è stato "attualizzato" – ed è questo stesso risultato, in questo caso fissato da una registrazione, che ci interessa». Cfr. Arbo 2013b (20).

<sup>42</sup> Cfr. *infra*, par. 4.2.

<sup>43</sup> Arbo 2013b (17).

<sup>44</sup> Va precisato che Arbo sostiene, con giusta cautela, che parlare di opera in culture tradizionali di tipo orale non è sempre possibile, e l'uso di tale concetto va attentamente valutato caso per caso. Cfr. *ivi* (32-33).

<sup>45</sup> Id. 2013a (34, n. 24). Corsivo nostro.



### 3.2.3 *L'identificazione dell'opera con la performance (?)*

David Davies, in un saggio pubblicato nel 2004<sup>46</sup>, ha proposto una strategia piuttosto radicale per mettere in luce una volta per tutte che la natura non solo della musica, ma dell'arte in generale, è scarsamente afferrata dal concetto di opera. Ogni entità degna di attenzione estetica deve essere identificata con un particolare tipo di azione, detta performance: Davies indaga i caratteri di questo concetto in un libro successivo, del 2011<sup>47</sup>, in cui sarà però costretto a riformulare alcune delle tesi difese nel testo del 2004<sup>48</sup>.

La performance si distingue dalla semplice azione, secondo Davies, perché coinvolge un comportamento che può essere descritto «specificando uno scopo che governa quel comportamento e, implicitamente o esplicitamente, un risultato a cui esso tende»<sup>49</sup>. Dire questo, però, non è sufficiente, perché anche un'azione non performativa può avere uno scopo o un risultato a cui tendere. La differenza sta nel modo in cui tale scopo viene considerato: chi svolge un'azione performativa, infatti, intende il proprio atto come apprezzabile e valutabile da qualcun altro, identificabile, nel nostro caso, con un pubblico qualificato. L'azione del performer è consciamente guidata dalle sue aspettative su come il pubblico reagirà a quanto viene svolto e, dunque, lo valuterà: l'intenzione connessa all'azione è pertanto rivolta non semplicemente al compimento dell'atto in sé, ma *a un pubblico, per un pubblico*<sup>50</sup>. Non è necessario, inoltre, che per qualificare l'atto in questione come performativo un pubblico sia realmente presente<sup>51</sup>. È sufficiente che il performer immagini, o intenda rivolgersi a una controparte chiamata a giudicare quanto da lui svolto.

Si potrebbe a questo punto propendere per una lettura istituzionalistica – nel senso di Dickie –, dell'atto performativo, che considera come rilevante non l'atto in sé, ma il contesto in cui esso ha luogo. Davies rifiuta però esplicitamente questa possibilità, poiché a suo giudizio la teoria di Dickie non permette di afferrare la specificità dell'apprezzamento di una performance artistica rispetto a performance non artistiche<sup>52</sup> – come quella compiuta, ad esempio, da un giocatore di football che sa di essere osservato da un talent scout che siede sugli spalti<sup>53</sup> –; il nocciolo del problema sta piuttosto nel chiarire come le proprietà manifeste dell'atto vengono utilizzate per articolare il contenuto della performance. Tale contenuto, precisa Davies, è un contenuto *artistico*, articolato e specificato da un veicolo, a sua volta, artistico – i movimenti del danzatore, il modo di suonare del musicista, o le

---

<sup>46</sup> D. Davies 2004.

<sup>47</sup> D. Davies 2011.

<sup>48</sup> Abbiamo descritto per sommi capi queste tesi *supra*, par. 1.3.

<sup>49</sup> D. Davies 2011 (5).

<sup>50</sup> Così suona per l'appunto il titolo del libro di Thom 1993.

<sup>51</sup> In questa direzione argomentano, con strategie diverse, Godlovitch 1998 (41-49) e Thom 1993 (190-193). Per una discussione di queste tesi, cfr. D. Davies 2011 (182-180); Gracyk, Kania 2011a.

<sup>52</sup> D. Davies 2011 (7-10).

<sup>53</sup> L'esempio è di Davies: *ivi* (6).

movenze e la voce dell'attore –<sup>54</sup>. L'artisticità di un veicolo, tramite cui, secondo Davies, accediamo al contenuto, emerge nel momento in cui i gesti del performer 1) sono guardati con grande attenzione; 2) sono considerati come esemplificativi delle proprietà del contenuto; 3) denotano una gerarchia interna dei livelli del contenuto esemplificato dal veicolo.

Al di là dell'oscurità di questi punti<sup>55</sup>, sembra che Davies cerchi di giustificare l'autonomia – o perlomeno la genuina rilevanza – artistica della performance facendo riferimento a un contenuto non immediatamente disponibile, il segreto della cui articolazione, in qualche misura, starebbe «dietro» la performance stessa. Davies sostiene, cioè, che l'artista prescriva o metta in atto una certa sequenza di eventi – suoni, movimenti, gesti...– con l'intenzione di articolare uno specifico contenuto artistico. Egli assume che il pubblico considererà questa sequenza secondo un particolare tipo di attenzione, definita come «interrogativa»: il pubblico cercherà, in altre parole, di spiegarsi come mai questi eventi sono stati ordinati dall'artista in questo modo e non altrimenti:

Una tale attenzione interrogativa è permeata dalla convinzione che ci sia un “punto” più generale dietro le proprietà manifeste della sequenza, e che questo punto venga plasmato per mezzo delle più ovvie proprietà rappresentazionali, espressive ed esemplificative che articola<sup>56</sup>.

Davies ipotizza inoltre, qualche pagina dopo, che l'identificazione di un'opera con l'atto che la porta all'esistenza sia addirittura in grado di spiegarne la ripetibilità senza dover ricorrere al concetto di type. In altre parole, se si sposa la teoria di Levinson secondo cui un'opera passibile di performance multiple sarebbe oggetto di indicazione da parte di un compositore, potremmo anche spingerci a dire che l'opera consiste nell'atto stesso dell'*indicare*<sup>57</sup>, e non nell'entità indicata:

Più nello specifico, possiamo dire che un'opera per l'esecuzione è l'azione di prescrivere certi elementi necessari a un'esecuzione corretta. Le opere per l'esecuzione sono dunque ripetibili perché esecuzioni differenti da parte di altri possono essere annoverate come soddisfacenti quelle prescrizioni<sup>58</sup>.

Più avanti, Davies arriva a identificare l'opera con un vero e proprio «atto generativo»:

---

<sup>54</sup> Sulla nozione di artisticità come articolazione di un medium in ambito musicale cfr. Carpenter 1967 (65).

<sup>55</sup> Ci si riferisce qui soprattutto al terzo, per spiegare il quale Davies fa riferimento alle nozioni di densità sintattica e semantica in Goodman, senza fornire ulteriori spiegazioni. D. Davies 2011 (21, n. 8).

<sup>56</sup> Ivi (15).

<sup>57</sup> Cfr. *supra*, par. 1.4.

<sup>58</sup> D. Davies 2011 (43).

Le opere d'arte, per così dire, sia singole che multiple, sono solo gli atti artistici dei loro autori, generativi di un qualche genere di veicolo artistico che articola un particolare contenuto artistico<sup>59</sup>.

Tutto questo, però, lascia ancora irrisolto un dubbio: se l'opera è considerabile come un "operare", cioè un atto generativo che articola un contenuto artistico, da dove emerge questo contenuto? Dalla performance stessa, dal prodotto di tale performance, dalla relazione tra l'artista e il destinatario inteso dal suo operare, o da altro ancora? È a questo punto che Davies scopre definitivamente le sue carte, quando, per chiarire in cosa consista il nucleo essenziale di una performance artistica, tira nuovamente in ballo la questione del rapporto tra la performance e ciò che la performance propriamente è chiamata a esemplificare: l'opera d'arte, intesa nuovamente in un senso conforme all'ontologia tradizionale.

Un evento è annoverabile come una "performance artistica" del tipo che è centrale nell'ambito delle arti performative se manifesta ai fruitori qualità che influenzano direttamente l'apprezzamento di un'opera d'arte<sup>60</sup>.

Per fare questo, è costretto a «mettere» definitivamente «tra parentesi»<sup>61</sup> l'identità tra opera e performance che aveva sostenuto nel 2004, precisando che l'artista certamente pone attenzione a come lo spettatore valuterà quanto ha svolto, la qual cosa, però, non consiste nell'attività stessa, ma col *prodotto* di tale attività<sup>62</sup>.

Davies giunge dunque alla conclusione che una performance è pienamente artistica solo se coincide con le istanze corrette di un'opera o si trova in una connessione causale-intenzionale con esse<sup>63</sup> (ciò significa che può anche relazionarsi ad esse in modo poco ortodosso, polemico o satirico). Ecco che dunque il filosofo canadese distingue tra 1) performance *come* opere, in cui cioè quanto l'artista-performer svolge conta come veicolo artistico che articola direttamente le proprietà rappresentative, espressive e formali che definiscono il contenuto artistico dell'opera (l'esempio che Davies cita a questo proposito è *Following Piece*, di Vito Acconci, un'opera consistente in una serie di fotografie che ritraggono l'artista mentre segue passanti scelti arbitrariamente a New York tra il 3 e il 25 ottobre del 1969); 2) performance *di* opere, in cui il veicolo artistico esibisce proprietà che

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Ivi (18).

<sup>61</sup> Ivi (22, n. 11).

<sup>62</sup> *Ibidem*. Un altro modo per distinguere processo e prodotto dell'attività performativa è stato proposto in Levinson 1987 (378), dove il primo viene definito «active performance» e il secondo «phenomenal performance». Contestualmente, l'estetologo americano precisa che queste nozioni non sono da intendersi come due diversi tipi di performance, ma come due aspetti interni a qualsiasi performance.

<sup>63</sup> Posizione difesa anche in D. Davies 2009 (170).

appartengono a un'entità distinta dalla performance stessa: l'opera d'arte, appunto; 3) performance *in opere*, in cui Davies annovera casi di confine appartenenti all'arte concettuale e d'avanguardia.

La posizione di Davies, come si è visto, è molto controversa, poiché legittima l'applicazione del predicato "artistico" a una performance soltanto se essa è considerata nella sua relazione alle istanze corrette di un'opera. Inoltre, oscilla continuamente tra la volontà di sbarazzarsi definitivamente del concetto di opera e la rassegnata ammissione che ciò non è mai completamente possibile, dato che il potere "esemplificativo" della performance è esercitabile solo se si dà qualcosa da esemplificare, e questo qualcosa è identificato, di fatto, con l'opera.

Se tuttavia non fosse la performance a dover esemplificare l'opera, ma fosse il prodotto dell'atto performativo, inteso come artefatto, a recare in sé i segni esemplificativi dell'atto che lo ha generato, non saremmo più costretti a fare i conti con un rapporto asimmetrico, o almeno poco chiaro, tra processo e prodotto. Ci troveremmo invece di fronte a un concetto di atto musicale finalmente equilibrato, in cui, vale a dire, non saremmo più costretti ad assegnare un ruolo preminente al processo o al prodotto. Il processo, in quanto performance, sarebbe esemplificato da/in un prodotto, e quest'ultimo, a sua volta, in quanto soggetto a «iscrizione» fissante in un supporto più o meno durevole, avrebbe impressi su di sé i segni (nel senso di «indici» che sarà chiarito in seguito<sup>64</sup>) leggibili che testimoniano lo svolgimento di un tale processo. Nel prossimo capitolo si cercherà di chiarire meglio i termini e le condizioni di questa ipotesi.

---

<sup>64</sup> Cfr. *infra*, par. 4.2.

## **INTERLUDIO: L'ONTOLOGIA DEL "FARE MUSICA"**

## CAPITOLO QUARTO

### L'ATTO MUSICALE

#### *4.1 Fenomeni acustici ed eventi musicali: una questione di esperienza*

Abbiamo chiuso il capitolo precedente prospettando un legame di tipo esemplificativo tra l'atto performativo che dà luogo a un artefatto e il risultato finale di tale atto, che coincide con l'artefatto stesso. Tuttavia, si tratta di un legame tanto suggestivo quanto problematico: in che modo, infatti, le proprietà dell'artefatto attesterebbero la sua provenienza da un atto performativo, e, per giunta, di tipo musicale? Come è possibile isolare queste proprietà, e, di conseguenza, riconoscerle? E ancora: sulla base di quali considerazioni saremmo in grado di qualificare come "musicale" il complesso di atto e artefatto? Nei prossimi paragrafi si cercheranno di mettere in luce le peculiarità della nozione di atto musicale, inteso, per l'appunto, come complesso di azione (processo) e artefatto cui tale azione mette capo (prodotto). Esso si propone pertanto come l'oggetto di un'ontologia musicale che eviti di arenarsi nelle secche cui conduce il problematico concetto di opera d'arte, specie se inteso come tipo astratto cui bisogna fedelmente attenersi o classe di esecuzioni congruenti in tutto e per tutto con una partitura.

Un primo passo per abbozzare qualche risposta alle domande appena poste potrebbe consistere nell'intendere il complesso di azione e artefatto che risulta da quell'azione come l'oggetto di un'esperienza che ci spinge non semplicemente a registrare la presenza di determinate entità – come potrebbe accadere, ad esempio, quando accostiamo in macchina se dietro di noi avvertiamo il suono della sirena di un'ambulanza –, bensì a indulgiare, a trattenerci presso di esse<sup>1</sup>, di modo che assumano per noi una rilevanza e un significato non assimilabili a quello che avrebbero nell'ambito dell'esperienza quotidiana. Va da sé, per dirla altrimenti, che i suoni di stoviglie contenuti in *Adam's Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd<sup>2</sup> richiedono da noi un grado di attenzione ben diverso da quello preteso dal suono delle stoviglie che udiamo ogni mattina mentre facciamo colazione<sup>3</sup>. Nel primo caso, porremo presumibilmente attenzione al modo in cui il suono si connette ad altre componenti acustiche contenute nella traccia. Nel secondo, invece, dovremo piuttosto orientarci (anche) col suono per collocare gli oggetti nello spazio, evitando magari di farli cadere o di ferirci. Sembra dunque che sia molto improbabile, se non impossibile, annoverare un oggetto – inteso come insieme di atto e artefatto – nell'ambito del musicale se ne consideriamo soltanto il lato strettamente percettivo. Certo, esistono tradizioni musicali che innescano in noi abitudini di ascolto

---

<sup>1</sup> Velotti 2011 (119-131). In termini kantiani, si tratta di un giudizio che non muove dall'esistenza reale di un oggetto, bensì dalla contemplazione della sua forma. Cfr. Kant 1990 (27-31).

<sup>2</sup> Il brano è contenuto nell'album *Atom Heart Mother* (Harvest Records, 1970).

<sup>3</sup> Si vedano a questo proposito le osservazioni di Danto 1981 (113-114).

particolarmente consolidate, in base a cui siamo intuitivamente portati a considerare musicali certi eventi acustici piuttosto che altri. Il vellutato suono di un oboe, per esempio, richiama alla mente con più immediatezza un ambito musicale rispetto al rumore discontinuo e frastagliato prodotto dalle stoviglie da colazione. Ed è anche in questo carattere insolito, per inciso, che consiste l'interesse musicale che abbiamo per i suoni di stoviglie contenuti in *Adam's Psychedelic Breakfast*. In definitiva, si potrebbe dire che per riferire legittimamente un oggetto alla sfera del musicale è indispensabile che sia possibile connetterlo a un'esperienza i cui tratti, se non necessariamente di natura superiore o di grado più pieno<sup>4</sup>, sono di certo diversi da quelli riscontrabili nell'esperienza ordinaria. Un utile orientamento è fornito dalla nozione goodmaniana di "sintomo"<sup>5</sup>: il filosofo americano, per sostenere la non insularità dell'esperienza estetica<sup>6</sup>, afferma che tale ambito delle attività umane non è definibile in termini di condizioni necessarie e sufficienti. Non è possibile, cioè, tracciare un confine netto, certo e sempre valido tra esperienza estetica e non-estetica. Piuttosto essa, in quanto attività di natura simbolica, può essere definita come tale in virtù della relazione che intrattiene con l'esperienza ordinaria, rivelandone magari degli aspetti cui normalmente non poniamo attenzione, mettendola in questione o riplasmandola, anche in maniera spiacevole e idiosincratca. In nessun caso, comunque, può accadere che un'esperienza estetica, se è veramente tale, ci lasci completamente indifferenti<sup>7</sup>. Non è il caso di dilungarsi in questa sede riproponendo le complesse argomentazioni di Goodman. Basti soltanto ricordare che un fenomeno acustico – sia esso un suono dolce e continuo prodotto da un'orchestra sinfonica o un rumore di stoviglie – assume rilevanza musicale a seconda del tipo di esperienza sotto cui decidiamo di considerarlo. Un'esperienza, occorre precisarlo, influenzata anche dal luogo e dal mezzo che la rendono possibile – ben diverso è sentire un rumore di stoviglie in cucina dall'assistere a una performance artistica in un auditorium o un museo che prevede, magari, l'uso di stoviglie –. Non si tratta tanto di sposare posizioni istituzionalistiche *à la* Dickie e affermare che condizione necessaria per avere un'esperienza artistica è trovarsi alla presenza di oggetti collocati in spazi istituzionalmente dedicati alla fruizione dell'arte. È vero però che la teoria istituzionale dell'arte, privata del suo esclusivismo, risulta ancora molto utile nel ricordarci che spesso l'artisticità di un oggetto non è rilevabile unicamente nella sua componente strutturale e/o percettiva, ma anche dal contesto pubblico e sociale in cui tale oggetto viene presentato. Un contesto che ha sovente conseguenze imprevedibili.

---

<sup>4</sup> Come sostiene a più riprese Dewey 1934.

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, par. 2.1, n. 6.

<sup>6</sup> Si tratta di una tesi sostenuta anche da Hans Georg Gadamer 1960 (25-131), ovviamente in un quadro teorico profondamente diverso da quello di Goodman.

<sup>7</sup> D'Angelo 2011 (58-71).

In particolare sembra che il suono, in virtù della sua natura processuale, sia costantemente connesso a un'ineliminabile componente di estemporaneità e aleatorietà. Se la tela, il colore e il marmo, ad esempio, rimangono di fronte a noi, disponibili alla vista e al tatto, il suono viene consegnato al mondo per poi svanire dopo pochi secondi<sup>8</sup>. Gli istanti in cui il suono arriva alle nostre orecchie sono gli stessi in cui esso cessa di risuonare. Non sono pochi i filosofi che, anche in area continentale, hanno insistito sul carattere evenemenziale della materia sonora<sup>9</sup>. È possibile collegare queste osservazioni, in parte incidentali ed estemporanee, a quanto si è detto precedentemente a proposito del carattere intenzionale di un artefatto artistico, e, in misura ancora maggiore, musicale<sup>10</sup>. Per quanto esso venga prodotto intenzionalmente, è raro che la sua forma finale sia totalmente e precisamente riconducibile a quanto aveva in mente chi ha plasmato quell'artefatto. In primo luogo, perché le intenzioni dell'autore non sono rilevabili in modo univoco dall'analisi della configurazione assunta dall'artefatto<sup>11</sup>. In secondo luogo, perché l'autore stesso non sarebbe in grado di risalire alle sue intenzioni "originarie". Esse assumono infatti una fisionomia apprezzabile soltanto nel corso del processo produttivo stesso, secondo la già citata dinamica dell'*intention-in-action*. Intenzionale, secondo questo punto di vista, è ciò della cui forma finale l'artefice può attribuirsi la responsabilità, anche se non corrisponde esattamente a quanto aveva immaginato in un primo momento. È in questo senso, dunque, che vanno lette le affermazioni di Anscombe «io faccio ciò che accade» e «la descrizione di ciò che accade è proprio ciò che direi di stare facendo»<sup>12</sup>: il suono musicale non è tanto un oggetto dai contorni ben definiti, quanto piuttosto un evento per chi lo ascolta e di cui chi lo produce, in presenza di certe circostanze e, soprattutto, di certi tipi di esperienza, è disposto ad assumersi la responsabilità.

Esistono poi pratiche musicali, come quelle improvvisative, in cui questa componente di imprevedibilità gioca un ruolo preponderante: non soltanto perché chi ascolta non ha idea di come procederà il brano – esperienza plausibile, peraltro, anche nel caso in cui venga eseguita un'opera musicale che l'ascoltatore sente per la prima volta<sup>13</sup> –, ma soprattutto perché anche chi produce la performance non dispone di un'immagine globale e dettagliata di ciò che sta facendo. Per questo motivo, nel caso di un brano improvvisato, ovvero concepito nel momento stesso in cui lo si esegue

---

<sup>8</sup> Sulla natura ontologica del suono da un punto di vista fenomenologico, si vedano Piana 1991 (130-133); Serra 2011 (117-127).

<sup>9</sup> Tra i tanti esempi possibili, si vedano per esempio le pagine della *Teoria estetica* di Adorno sul «fuoco d'artificio», Adorno 1970 (109-111), e Bloch 1964 (212 ss.). Interessanti sono anche le osservazioni di Edmund Husserl sul suono: cfr. in proposito Casati 1989.

<sup>10</sup> Cfr. *supra*, par. 2.2.1.

<sup>11</sup> Bertinetto 2016 (204-205).

<sup>12</sup> Anscombe 1957 (52-53).

<sup>13</sup> Questo è uno dei motivi per cui risulta difficile parlare di «ascolto improvvisativo». Più plausibile è invece sostenere che l'ascolto musicale nel suo complesso è un'attività che prevede un investimento consistente della facoltà immaginativa. Cfr. in proposito Bertinetto 2012b.



per la prima volta<sup>14</sup>, è importante che l'atto musicale sia «negoziato performativamente»<sup>15</sup>. Ciò significa che i partecipanti all'evento, siano essi ascoltatori o performer, debbono mettersi nelle condizioni di essere responsabili, ossia di *rispondere*, di quanto accade. E ciò che genuinamente accade in un simile evento consiste innanzitutto nella produzione di suoni, il cui carattere estetico e, eventualmente, musicale dipende dalle modalità di ricezione di chi ascolta e dalla responsività performativa di chi esegue. In altri termini, se gli ascoltatori non si dispongono ad accogliere il suono prodotto e a essere «trasformati» dalla sua esperienza, è difficile che l'intenzione dei musicisti di produrre qualcosa di artisticamente pregevole sia riconosciuta e avvertita. Analogamente, i performer, come tali, devono offrire ciò che producono ai sensi e al giudizio di chi ascolta ma sono anche tenuti, contestualmente, ad auto-ascoltarsi e auto-valutarsi. Nel caso di un'improvvisazione collettiva, poi, l'ascolto va rivolto, oltre che verso se stessi, anche a quanto proposto dai co-performer, intendendolo come elemento passibile di essere rigettato, oppure accolto e magari trasformato<sup>16</sup>.

L'azione improvvisativa consente dunque di rilevare un carattere della performance cui abbiamo già avuto modo di accennare nel capitolo precedente: il suo carattere ri-produttivo. E ciò è da intendersi non nel senso di fedele istanziazione di un type precostituito, bensì in senso iterativo, letterale: ogni performance, anche di un brano composto in precedenza, è in definitiva imprevedibile, perché *produce di nuovo* un'entità musicale, e, di conseguenza, ne produce *una nuova*, magari connessa in qualche modo alla precedente, ma comunque diversa e per questo interessante e degna di attenzione<sup>17</sup>. Un atto musicale è quindi un gesto caratterizzato da un elevato grado di *personalizzazione*.

#### 4.2 Personalizzazione

Essendo impossibile determinare la rilevanza musicale di un artefatto basandosi solo sul suo aspetto sonoro, come si è già detto, occorre considerare anche il tipo di gesto che ha avuto come risultato quell'entità e, soprattutto, il tipo di esperienza innescato da quel gesto<sup>18</sup>. In base a queste considerazioni, abbiamo messo in luce che la musica è una pratica umana che dà luogo a diversi tipi di attività, solo in alcuni casi identificabili con l'esemplificazione di un'opera composta precedentemente al momento della sua resa sonora.

---

<sup>14</sup> Cfr. *infra*, par. 7.1.

<sup>15</sup> Bertinetto 2016 (287).

<sup>16</sup> Come scrive opportunamente Bertram 2010 (30): «la riuscita o il fallimento dell'agire improvvisativo [altrimenti detto: il buon funzionamento dell'autopoiesi sistemica] dipende [...] dal fatto che gli improvvisatori si tributano vicendevolmente un riconoscimento mediante azioni di connessione oppure se lo rifiutano. Nell'improvvisazione i vincoli normativi si verificano grazie all'interazione degli improvvisatori mediante azioni di connessione o di esclusione».

<sup>17</sup> Si veda a questo proposito Bertinetto 2016 (296-306).

<sup>18</sup> Cfr. *supra*, par. 2.1.

La musica sembra essere in primo luogo un'attività produttiva di suoni, ma non suoni qualsiasi. Il suono è in questo caso trattato e plasmato come un *medium*<sup>19</sup> che veicola un'intenzione produttiva di tipo espressivo – anche se non è possibile, e forse in fin dei conti nemmeno utile, dire se e in che misura esemplifichi fedelmente e esattamente questa intenzione –. Come scrive opportunamente Levinson, «il valore espressivo di un passaggio è in parte determinato dal gesto musicale sentito in esso»<sup>20</sup>. Lo stesso Levinson mette inoltre in evidenza che la musica manifesta un'esigenza di tipo eminentemente comunicativo e, in senso lato, sociale<sup>21</sup>. Tale esigenza fa leva sul carattere performativo della pratica musicale, ovvero sul fatto che fare musica significa esibire la produzione di determinati tipi di suoni offrendoli alla valutazione di un pubblico.

Viene qui in luce la seconda attività innescata dal gesto musicale, ovvero quella dell'ascolto. Lungi dall'essere limitabile solo all'aspetto ricettivo, l'ascolto riveste un'enorme importanza produttiva<sup>22</sup>, ed è questo aspetto a fare di esso una sorta di atto musicale «standard», coinvolto cioè ad ogni livello della pratica artistica: chi ascolta può infatti in vario modo influenzare la forma finale di quanto viene prodotto, sia formandosene un'immagine interna che risulta di volta in volta diversa, sia manifestando il proprio entusiasmo o la propria disapprovazione per quanto viene eseguito<sup>23</sup>. Ciò risulta particolarmente vero all'interno di pratiche musicali basate sulla coincidenza di invenzione e resa sonora, come quelle improvvisative, dove ascoltare se stessi in rapporto alla situazione e agli eventuali co-performer è fondamentale ai fini della buona riuscita della performance, dato che nessuno è nelle condizioni di sapere cosa succederà esattamente. Un discorso analogo si potrebbe fare per la danza, o, in generale, per il ruolo che i movimenti corporei assumono nella produzione di eventi musicali<sup>24</sup>. Essi infatti non si limitano ad attestare il legame costitutivo della musica con le pratiche umane in generale<sup>25</sup>, ma possono rappresentare un sintomo di riuscita della performance. Battere il tempo con il piede, applaudire, fischiare o muoversi a tempo di musica testimoniano un qualche coinvolgimento nell'attività che si sta svolgendo, in gradi diversi a seconda della pratica musicale e della situazione performativa. Gesti simili possono essere d'aiuto ai musicisti per valutare in tempo reale l'atmosfera innescata dal loro agire, avere qualche parziale feedback riguardo al coinvolgimento del pubblico e affinare l'intesa tra loro, nel caso di un'esibizione di gruppo.

---

<sup>19</sup> Cfr. Davies 2004, 2011.

<sup>20</sup> Cfr. *supra*, par. 2.1, n. 33.

<sup>21</sup> Levinson 1987 (387-388).

<sup>22</sup> Su questo, cfr. Bertram 2014 (113-139).

<sup>23</sup> Durante l'esecuzione di *Stella by Starlight* da parte del *Miles Davis Quintet* alla Philharmonic Hall di New York York del 12 febbraio 1964, uno spettatore, entusiasta da un assolo di Miles Davis, esprime pubblicamente la sua approvazione urlando “yeahhh!” nel bel mezzo dell'esibizione e il trombettista riprende il suo urlo suonando una nota acuta sul suo strumento. L'episodio è raccontato in Zenni 2007 (58-60) e ripreso in Bertinetto 2016 (295).

<sup>24</sup> Su questo, cfr. Caporaletti 2005; Cook 2013 (288-307); Serra 2008.

<sup>25</sup> Questa tesi è sostenuta in Bertram 2014.

Per tornare al caso di una performance improvvisata, il gesto del performer (sia nella sua componente corporeo-somatica che in quella più prettamente sonora) non è espressivo solo di un carattere interno alla musica eseguita, ma anche di sfumature del suo stato emotivo momentaneo, che possono entrare a far parte del tessuto musicale esibito in tempo reale. Ad esempio, se per eseguire l'*Adagio lamentoso* della *Sesta Sinfonia* di Čajkovskij non è necessario che i musicisti si trovino *sul serio* in uno stato di prostrazione emotiva per esibire adeguatamente il contenuto espressivo del brano, è inevitabile che in un brano eseguito «all'impronta» ci sia un passaggio più immediato dagli stati interni del musicista e il carattere esibito dalla musica.

Le pratiche improvvisative, in altri termini, mettono esemplarmente in luce un aspetto comune a tutte le tradizioni musicali, quello della personalizzazione. Ciò significa che ogni suono musicale è espressivo di più o meno ampie porzioni di *una* personalità, che, al di là della nostra tendenza a identificarla con quella dell'interprete, del compositore o di un personaggio fittizio<sup>26</sup>, non esiteremmo a definire come umana, affine e, proprio per questo, interessante, degna di attenzione, che ci può dire qualcosa di profondo riguardo a noi stessi, se solo siamo disposti ad ascoltarla e a offrirci alla sua esperienza.

Vale la pena riportare qui una lunga citazione di Stanley Cavell che riassume bene il senso di quanto si sta sostenendo:

[gli oggetti d'arte] non soltanto ci interessano e assorbono, ci commuovono; non soltanto ci coinvolgono, ci preoccupiamo di essi e ce ne prendiamo cura; li trattiamo in una maniera sociale, li investiamo di un valore – e ce la prendiamo con essi con lo stesso tipo di sdegno e oltraggio che di solito si riserva soltanto alle persone. Essi significano qualcosa per noi; non nella stessa maniera di un enunciato, ma al modo in cui le persone ci parlano. Gli artisti dedicano le loro vite e talvolta le sacrificano, per produrre tali oggetti e in modo tale che abbiano tali conseguenze; non pensiamo, però, che siano pazzi a far questo. Noi ci avviciniamo a questi oggetti non soltanto perché sono interessanti in se stessi, ma perché sentiamo che sono stati fatti da qualcuno; è proprio per questo che, nel parlare di essi, usiamo categorie come intenzione, stile personale, sentimento, disonestà, autorità, inventiva, profondità, falsità e così via. La categoria di intenzione è ineludibile (o eludibile con le stesse conseguenze) sia quando parliamo di oggetti d'arte sia quando ci riferiamo a ciò che gli esseri umani dicono e pensano: senza di essa non comprenderemmo che cosa sono. In una parola gli oggetti d'arte non sono opere della natura, ma dell'arte (ovvero sono atti, che comportano talento e capacità). Con un'eccezione: il concetto di intenzione non funziona, come altrove, in termini di giustificazione. Noi seguiamo il procedere di un brano alla stessa maniera in cui seguiamo ciò che qualcuno sta

---

<sup>26</sup> Si veda a questo proposito la teoria della persona musicale, formulata in Levinson 1996 (107), 2006 (92-94). Per una panoramica generale cfr. Robinson 2005.

facendo o sta dicendo [...]. Le opere d'arte non esprimono una particolare intenzione (come fanno invece gli enunciati), né raggiungono particolari obiettivi (come nel caso delle abilità tecniche o delle azioni morali), ma, si potrebbe dire, celebrano il fatto che gli uomini possono volere le loro vite (o, se si vuole, che sono liberi di scegliere) e che le loro azioni sono coerenti ed efficaci nel panorama dell'indifferenza della natura e della determinatezza della società<sup>27</sup>.

Senza tirare in ballo l'intricato apparato concettuale che la nozione di opera d'arte porta con sé, possiamo riferire quanto scrive Cavell agli artefatti in generale. Si è già accennato che per isolare la loro specificità l'antropologo Alfred Gell utilizza i concetti di «indice» e «agency»<sup>28</sup>. Quest'ultimo è grosso modo apparentabile al termine "atto", oggetto del presente capitolo. In estrema sintesi, Gell sostiene che l'interesse che riscuotono presso di noi gli artefatti artistici è dovuto alle loro particolari modalità di produzione e, soprattutto, alla funzione che essi rivestono nel contesto socio-culturale in cui sorgono e vengono utilizzati. Gli artefatti sono infatti interpretabili come particolari tipi di segni, «indici» che giustificano da parte nostra un'«abduzione di *agency* sociale»<sup>29</sup>. Ciò significa che l'unico modo per spiegarci la funzione che gli artefatti artistici rivestono nella nostra vita è quello di attribuire loro la capacità di iniziare particolari sequenze causali, non frutto della concatenazione di fenomeni fisici, bensì dovute a intenzioni mentali da parte di un agente umano. Gli artefatti artistici, in altre parole, sembrano dotati di una *agency* indipendente, in grado di generare autonomamente catene causali. Per spiegarsi meglio, Gell ricorre a un esempio bizzarro: un'automobile, sostiene l'antropologo britannico, non è soltanto luogo della *agency* del proprietario, ma in alcune situazioni sembra possedere una personalità autonoma. Quando il motore si inceppa, lasciando a piedi l'automobilista, quest'ultimo scarica la propria frustrazione sulla macchina, si arrabbia, la prende a calci, attribuendole in un certo senso un'umanità che di per sé, in altre situazioni, non si sarebbe disposti a riconoscerle.

Collegando il ragionamento di Gell a quanto scrive Cavell, ci rendiamo conto di quanto gli artefatti artistici, e, quindi, anche quelli musicali, siano importanti per noi nella misura in cui attribuiamo loro una personalità. Essendo stati prodotti da un altro essere umano, ed essendo eventualmente indici di un particolare stato performativo o emotivo, possiamo ricondurli a circuiti di ricezione in

---

<sup>27</sup> Cavell 1969 (198)

<sup>28</sup> Gell 1998 (12-27).

<sup>29</sup> Con «abduzione» si intende il processo cognitivo mediante cui – nell'impossibilità di ricavarla deduttivamente – si ipotizza una regola generale che permette di spiegare casi particolari che altrimenti resterebbero inspiegabili. Un simile tipo di razionalità è alla base anche del giudizio riflettente kantiano. Si vedano a questo proposito Amoroso 1984; Eco 1976.

cui a importare non è tanto la categoria ontologica cui si intende assegnarli, bensì, ancora una volta, l'esperienza, l'attenzione e lo sforzo di valutazione che essi esigono da noi<sup>30</sup>.

Se con questo non si vuole giungere a prospettare, come alcuni studiosi invece sostengono<sup>31</sup>, un primato dell'estetica sull'ontologia, di certo concentrarsi sull'atto come insieme di gesto formativo e artefatto significa perlomeno cambiare oggetto all'ontologia musicale. Tale riorientamento è determinante nella misura in cui per riconoscere l'entità rilevante all'interno di una pratica occorre comprendere il modo in cui questa entità è concepita, trattata e trasformata all'interno di un contesto musico-culturale in continuo mutamento. Come scrive Zbikowski:

i modelli concettuali attorno a cui organizziamo le nostre categorie musicali sono anche i mezzi mediante cui negoziamo i cambiamenti culturali o vi resistiamo, guidiamo le performance, e ci impegniamo in sequenze complesse di discorsi musicali. Essi non sono altro che la materia dell'ontologia musicale<sup>32</sup>.

#### *4.3 Non solo performance: l'atto musicale e le sue forme*

Finora abbiamo identificato la nozione di atto musicale con quella di performance, nella misura in cui essa è in grado di dare origine a un artefatto sonoro dotato di rilevanza artistica. Se tuttavia possiamo affermare che tutte le performance sono atti musicali, non tutti gli atti musicali sono, in sé e per sé, performativi. È vero, cioè, che qualsiasi prodotto annoverabile all'interno della sfera del musicale è soggetto a una qualche forma di valutazione pubblica – e, di conseguenza, è caratterizzato da un più o meno alto grado di performatività –, ma non tutti gli atti musicali hanno come risultato la produzione di un artefatto artistico tramite performance.

In uno dei primi articoli filosofici che si occupavano dell'improvvisazione in musica, pratica in cui il momento performativo risulta giocoforza in primo piano, Philip Alperson prendeva le mosse dai due stadi che concordemente il senso comune distingue per definire la produzione di un brano: la composizione e l'esecuzione<sup>33</sup>. Nell'ottica che si è adottata in questo lavoro, composizione ed esecuzione assumono la forma di atti musicali di natura diversa, poiché danno luogo ad artefatti con intenzionalità divergenti: il primo, cioè, è concepito come un'entità musicale riconoscibile nella sua struttura di base, la cui forma è generalmente stabilita prima di essere eseguita per la prima volta. Il secondo coincide di solito con un'esemplificazione, un'istanza riconoscibile di quell'entità<sup>34</sup>. Per

---

<sup>30</sup> Sull'importanza della valutazione nell'ambito degli artefatti artistici e dell'estetica in generale, cfr. D'Angelo 2011 (38-48).

<sup>31</sup> Bertinetto 2016 (42-43, 209-210, 317-325); D'Angelo 2011 (155-161, 176-177).

<sup>32</sup> Zbikowski 2002 (242).

<sup>33</sup> Alperson 1984 (17-21).

<sup>34</sup> È bene però non irreggimentare la distinzione tra composizione ed esecuzione, che, come sostiene Benson 2003 (X), «non descrive molto bene quello che i musicisti realmente fanno». Lo stesso Alperson, d'altronde, utilizza il concetto di

quanto si è detto finora, utilizzare il modello type/token per articolare la relazione tra un brano musicale e le rese sonore a esso riconducibili non è credibile quanto si pensi. Come fa giustamente notare Paolo D'Angelo, un dispositivo teorico come quello farebbe pensare al rapporto che intercorre tra il modello di un'automobile e le sue riproduzioni in serie<sup>35</sup>. Se si prende in considerazione l'ambito musicale, anche in pratiche dove il brano è composto prima di venire effettivamente eseguito, ci si accorgerà che quanto accade è di natura profondamente diversa. In virtù del momento inventivo di personalizzazione presente in ogni azione connessa alla sfera musicale, la composizione o l'esecuzione di un brano si configurano come pratiche trasformative, non semplicemente volte a replicare un modello in copie tra loro identiche e sostituibili le une alle altre. Se è vero che la creatività non sorge dal nulla, ma diventa apprezzabile solo in relazione a modi standard e anti-standard di trattare un certo *medium*<sup>36</sup>, è altrettanto vero che il materiale di partenza (non solo il medium, ma anche, in certi casi, una determinata forma artistica, sia essa una sonata, una sinfonia, un rondò, un blues o uno standard jazz) acquisisce rilevanza nel momento in cui è rielaborato, «trattato»<sup>37</sup> in maniera riconoscibile in relazione ai caratteri di una certa pratica musicale o artistico-culturale. Tale materiale può essere pienamente apprezzato soltanto se rivolto a contesti pubblici, in cui esso si offre alla valutazione di altri individui chiamati a pronunciarsi sulla sua qualità – in altre parole, solo se la sua *finalità* è performativa.

Un atto è dunque genuinamente musicale se e solo se, per dirla con Alfred Gell, è indice diretto (come nel caso dell'esecuzione) o indiretto (come in quello della composizione) di una performance, ovvero di un momento in cui quanto si è compiuto esce dalla sfera del personale per entrare in quella, sociale e valutativa, dell'interpersonale. Tuttavia, come si è detto, ciò non significa che tutti gli atti musicali abbiano di per sé natura performativa. Soffermiamoci brevemente sull'attività compositiva: secondo Alperson, essa possiede un aspetto performativo, nella misura in cui il musicista mette alla prova ciò che ha concepito la sua immaginazione provando ad eseguirlo materialmente su una tastiera (o su qualunque altro strumento)<sup>38</sup>. Per dare una forma stabile, se non definitiva, a ciò che viene composto è essenziale per l'autore valutare il suo effetto all'orecchio, sentire «come suona» un determinato passaggio o un intero brano. Ciononostante l'artefatto cui dà luogo la prassi compositiva non è, di per sé, di tipo performativo: è un'entità che ha di certo bisogno del momento della performance per avere un'incidenza sulla sfera pubblica e, pertanto, una qualche effettività all'interno dell'ambito musicale, ma individua un'attività distinta da essa, almeno in linea

---

improvvisazione per mettere in luce il fatto che nella composizione esiste un momento esecutivo e nell'esecuzione ne esiste uno compositivo. Cfr. Alperson 1984 (19-20).

<sup>35</sup> D'Angelo 2011 (158).

<sup>36</sup> Walton 1970

<sup>37</sup> Caporaletti 2005 (104-115).

<sup>38</sup> Alperson 1984 (19). Cfr. inoltre Id. 1991.

di principio. Nel caso della musica colta occidentale, generalmente, tale artefatto consiste in una partitura. Essa non è di certo un artefatto sonoro ottenibile (soltanto) performativamente, ma è chiaro che nell'ambito di quella tradizione musicale mantiene con il momento dell'esecuzione un legame diretto, dato che contiene, tra le altre cose, le istruzioni per il suo svolgimento appropriato<sup>39</sup>. Nei prossimi capitoli, che analizzeranno tre diverse tipologie di prassi musicale, si vedrà in ogni caso come queste attività si trovino di regola mescolate insieme, in situazioni dove i mezzi dell'una vengono utilizzati per conseguire gli scopi dell'altra. È d'altronde in questo carattere ibrido che consiste buona parte dell'interesse che riscuotono le pratiche artistico-musicali che incontriamo nella nostra esperienza. In questo senso, una buona ontologia della musica ha sì il compito di distinguere chiaramente i caratteri delle diverse prassi musicali, ma anche quello di mostrare le loro reciproche connessioni.

---

<sup>39</sup> Ovviamente ciò non significa che la scrittura musicale abbia sempre il medesimo ruolo in tutte le tradizioni musicali. Si vedano in proposito Bertinetto 2016 (195-203); S. Davies 2001 (99-150).

**PARTE II: UN MODELLO TRIPARTITO DI PRASSI  
MUSICALE**



## CAPITOLO QUINTO

### PRASSI COMPOSITIVA

#### 5.1 Premessa: composizione e creatività

Il tema della creatività è indubbiamente uno dei più presenti all'interno del dibattito contemporaneo in ontologia dell'arte<sup>1</sup>. Ciò è diretta conseguenza del fatto che, in generale, l'arte è considerata il contesto della vita umana in cui la creatività ha un ruolo particolarmente rilevante, se non esemplare. Il modo di essere creativo che ha un artista, in altri termini, possiede una serie di caratteristiche che lo distinguono nettamente da quello, ad esempio, di uno scienziato<sup>2</sup>: se in quest'ultimo caso la creatività di un risultato è valutata in relazione al conseguimento di uno scopo esterno all'attività scientifica, l'artista persegue la creatività in se stessa, allo scopo di suscitare l'immaginazione in relazione a un sentimento di piacere grosso modo disinteressato<sup>3</sup>.

Nel caso dell'ontologia musicale, il tema della creatività è trattato innanzitutto in relazione alle entità che costituiscono l'oggetto principale di tale indagine, le opere<sup>4</sup>. Ciò significa che chi può legittimamente attribuirsi l'etichetta di creativo è l'artefice o l'autore di un'opera musicale. Nella tradizione colta occidentale, che spesso e volentieri costituisce il contesto ideale di applicazione delle teorie ontologiche in campo musicale – ma non solo in quella, come vedremo<sup>5</sup> –, l'autore dell'opera è colui che la ha composta. In senso letterale, *cum-ponere* significa semplicemente “assemblare”, “mettere insieme”, “mettere in sequenza”<sup>6</sup> una serie di suoni e silenzi<sup>7</sup> che, almeno nel caso della musica colta occidentale, vengono rappresentati su carta da segni grafici scritti su un pentagramma.

Da questo quadro emergono due elementi su cui occorre concentrare la nostra attenzione: il primo è che l'atto che determina il venire alla luce di un'opera musicale, l'atto compositivo, coincide normalmente con la redazione di una partitura. Di questo ci occuperemo più diffusamente in seguito<sup>8</sup>. Il secondo, su cui ci soffermeremo nel presente paragrafo, è che l'immagine romantica del compositore demiurgo, in grado di generare dal nulla l'opera allo stesso modo in cui un dio dà vita alle proprie creature, si rivela un mito in gran parte falso, figlio di dinamiche storiche e culturali tipiche del XIX secolo, in cui l'autore rivendicava il proprio ruolo di preminenza rispetto agli abusi

---

<sup>1</sup> Boden 2004; Sibley 2007.

<sup>2</sup> La questione è in un certo senso affrontata anche in Kant 1990 (293-299).

<sup>3</sup> Anche qui il pensiero va indubbiamente a Ivi. Sul ruolo dell'immaginazione nell'arte, cfr. poi Velotti 2011 (62-118) e Bertinetto 2012d (123).

<sup>4</sup> Di questo avviso è Gaut 2009.

<sup>5</sup> Cfr. *infra*, par. 5.3.1.

<sup>6</sup> Cfr. Alpers 1984 (17-19).

<sup>7</sup> L'aggiunta dei silenzi è doverosa: cfr. Kania 2010.

<sup>8</sup> Cfr. *infra*, par. 5.2.

esecutivi – o presunti tali – degli interpreti che, secondo questa visione, tradivano il contenuto della sua creazione. I caratteri dell'«opus perfectum et absolutum»<sup>9</sup> come entità scritta, originale, individuale, autonoma e organica si affermarono soltanto con molta gradualità – e non poche ambiguità – in un periodo che dal tardo Medioevo copre tutta la modernità (con le significative eclissi del XVII e del XVIII secolo, in cui fondamentale era invece la componente performativa della pratica musicale)<sup>10</sup> e raggiunge il suo apice, per l'appunto, nel tardo Romanticismo, soprattutto in area austro-tedesca<sup>11</sup>. Come nota Levinson, essere creativi in ambito artistico significa non tanto creare qualcosa dal nulla, ma «riorganizzare e ricombinare materiali preesistenti in insiemi che non hanno precedenti»<sup>12</sup>.

Come abbiamo già visto<sup>13</sup>, l'ontologia musicale contesta il mito della creazione dal nulla definendo le opere in termini di entità astratte, dei type, oppure di classi di esecuzioni congruenti con l'artefatto che di quelle esecuzioni è il principale referente, uno spartito. Identificando l'opera con un'entità scoperta o indicata – a seconda dei casi –, o un insieme di entità elaborate all'interno di un sistema simbolico di tipo notazionale, l'ontologia musicale trasferisce sul piano metafisico un problema che la musicologia e la teoria musicale hanno affrontato servendosi di strumenti storico-comparativi, relativizzando, contestualizzando e demistificando l'immagine del compositore demiurgo. L'ontologia storico-contestualista di Jerrold Levinson e quella socio-pluralistica di Stephen Davies, pur nelle reciproche differenze<sup>14</sup>, hanno contribuito a sfumare i confini tra speculazione metafisica e analisi musicologica sulle composizioni. Questi studiosi hanno infatti affermato che sia controproducente, se non impossibile, tentare di risolvere la questione relativa allo statuto e all'identità delle opere musicali senza prendere in debita considerazione l'ambiente sociale, storico e culturale in cui tali entità sorgono<sup>15</sup>. Ecco che allora il compositore immaginato da Levinson assume i tratti di un individuo storicamente collocato, che «indica» un'entità che, se non come type<sup>16</sup>, è se non altro definibile come «generica»<sup>17</sup>. Stephen Davies, dal canto suo, ragiona sempre sulle opere musicali in quanto «strutture sonore», i cui tratti normativi vengono stabiliti alla luce di un contesto storico-sociale di riferimento<sup>18</sup>.

A nostro avviso, invece, la creatività musicale va considerata non in relazione esclusiva alla prassi compositiva – che analizzeremo nel dettaglio, in ogni caso, nei paragrafi seguenti –, ma in un

---

<sup>9</sup> L'espressione è di Nikolaus Listenius, studioso tedesco della prima metà del XVI secolo.

<sup>10</sup> Bailey 1992 (19-38); Caporaletti 2005 (222-243).

<sup>11</sup> Per una puntuale ricostruzione storico-musicologica di questi temi, cfr. Borio, Gentili 2008 (247-274).

<sup>12</sup> Levinson 1984a (34).

<sup>13</sup> Cfr. *supra*, cap. 1.

<sup>14</sup> Evidenziate in S. Davies 2001 (72-75).

<sup>15</sup> Una simile critica all'essentialismo musicale è mossa anche da Goehr 1989. Cfr. *supra*, par. 1.4.

<sup>16</sup> Come ancora il filosofo americano afferma in Levinson 1980.

<sup>17</sup> Levinson 1990a.

<sup>18</sup> S. Davies 2001 (86-98).

contesto ampliato, che prenda cioè in maggior considerazione la componente performativa, che, come si ha già avuto modo di argomentare<sup>19</sup>, è fondamentale nell'attività musicale. Come Adorno salutava lo «sfrangiamento» tra le varie forme d'arte, vale a dire l'assottigliamento dei loro confini, come un possibile incentivo alla creatività degli artisti<sup>20</sup>, così in questa sede, restringendo il discorso al solo ambito musicale, cercheremo di mostrare come la creatività risulti sempre più di frequente dalle modalità di interazione e assemblaggio (*cum-ponere*) di una prassi con l'altra. Solo in questo senso allargato, forse, è ancora possibile parlare della composizione come dell'istanza genuinamente «creativa» all'interno della pratica musicale.

In nessun caso, comunque, questo equivale a escludere la prassi compositiva dalle attività musicalmente rilevanti. Di certo si commetterebbe un grosso sbaglio negando la rilevanza del ruolo che essa riveste ancora oggi, pur in una scena musicale sempre più connotata dal concetto tanto affascinante quanto scivoloso di contaminazione tra linguaggi artistici. Tuttavia, sarebbe un errore altrettanto grossolano considerare la composizione come l'esclusiva depositaria della creatività musicale e, di conseguenza, come la sola attività in grado di mettere capo a entità musicalmente (e filosoficamente) interessanti.

## 5.2 *L'atto compositivo tra produzione artefattuale e riferimento performativo*

In moltissime culture musicali, come si è più volte accennato, non si trova un concetto di opera musicale nettamente connotato da unicità, originalità, per lo più soggetta a fissazione su pentagramma, autonomia e risultato dell'azione individuale di un artista che intende lasciarvi la propria firma sopra. È molto raro, cioè, ravvisare in una cultura musicale diversa da quella colta occidentale una nozione di opera perfettamente equivalente a quella descritto da Dahlhaus come

(1) una costruzione musicale in sé chiusa e individuale, la quale è (2) elaborata e (3) fissata nella scrittura per (4) poter essere eseguita, laddove (5) ciò che è elaborato e annotato è parte essenziale dell'oggetto estetico che si costituisce nella coscienza dell'ascoltatore<sup>21</sup>.

Per scegliere due esempi tra i tanti, nella tradizione indiana e nel flamenco spagnolo un musicista non definirebbe mai l'azione che compie con il termine “composizione” o “creazione di un'opera musicale”. Più semplicemente, nel primo caso si accontenterebbe di affermare che «si identifica con

---

<sup>19</sup> Cfr. *supra*, cap. 3.

<sup>20</sup> Adorno 1967.

<sup>21</sup> Dahlhaus 1979 (10-11).

la musica che suona»<sup>22</sup>, nel secondo che «raccolgie un'eredità storica elaborandola in modo personale»<sup>23</sup>.

Ora, è vero che un'analisi filosofica sulla musica non dovrebbe fidarsi ciecamente del modo in cui i musicisti descrivono il proprio lavoro. Spesso, infatti, essi amano mistificare e in qualche misura mitizzare il proprio operato, per ragioni che vanno dall'esigenza commerciale di far vendere più dischi o partiture a quella di obbedire a una loro particolare visione artistica<sup>24</sup>. Ciononostante, affermazioni come queste non devono essere ignorate dagli studiosi, in quanto perlomeno sintomatiche di un'idea fortemente connessa alla prassi compositiva in musica, che esercita una notevole influenza sulle modalità produttive che interessano questo genere di attività. Gli artisti indiani e i performer di flamenco intendono il prodotto musicale come qualcosa di connesso all'inventore di musica, legato alla sua personalità, scaturente da una certa conformazione della sua sensibilità, ma non come un possesso, su cui il musicista è chiamato a lasciare il proprio marchio inconfondibile. La nozione di opera come entità slegata dal compositore, autonoma, che egli si limita a scoprire o indicare, è estremamente legata alla prassi compositiva della musica colta occidentale, cui gran parte dell'ontologia analitica della musica si è conformata spesso senza discuterla criticamente. Occorre poi aggiungere che questa idea si è affermata con forza anche in mondi piuttosto lontani dalla musica d'arte occidentale, come il rock e il pop<sup>25</sup>, che, come si vedrà<sup>26</sup>, la utilizzano ampiamente nel processo creativo che presiede alle loro produzioni.

Possiamo quindi proporre una definizione preliminare di atto compositivo, che nel prosieguo della trattazione preciseremo meglio: l'atto compositivo è quell'atto musicale in cui uno o più individui (detti autori) che vogliono essere pubblicamente riconosciuti come tali inventano<sup>27</sup> un'entità sonora concepita intenzionalmente come riproponibile da altri musicisti (detti esecutori) che devono seguire (più o meno accuratamente a seconda della tradizione musicale in cui l'entità composta è inserita) le istruzioni previste dagli autori.

Soffermiamo subito la nostra attenzione sull'espressione "entità sonora": si tratta di una definizione volutamente generica. L'atto compositivo, infatti, è connesso a due diversi artefatti, insieme ai quali acquisisce lo status vero e proprio di atto musicale. Il primo è l'artefatto prodotto, *in senso stretto*, dall'atto compositivo stesso, che mantiene cioè con esso un legame di causalità diretta. A seconda

---

<sup>22</sup> Bailey 1992 (11).

<sup>23</sup> Ivi (17-18).

<sup>24</sup> Ricade perfettamente in quest'ultimo caso l'autobiografia di Duke Ellington 1973.

<sup>25</sup> Ci limitiamo per ragioni di brevità a questi due generi, in quanto sono quelli di maggior diffusione e influenza nell'ambito della musica commerciale. È chiaro però che dinamiche simili coinvolgono (in misura diversa) anche il rap, l'hip-hop, l'R&B, il *soul* e molte altre pratiche, che hanno tutte in comune il fatto di essere diffuse primariamente attraverso supporto fonografico ottenuto tramite sessioni di registrazione in studio.

<sup>26</sup> Cfr. *infra*, par. 5.3.1.

<sup>27</sup> Si utilizza qui questo termine in quanto neutrale rispetto a varianti di platonismo radicale (dove l'opera è un'entità astratta che viene «scoperta») o moderato (dove l'opera è un'entità generica che viene «indicata»). Cfr. *supra*, par. 1.2.

della pratica musicale in cui si verifica la composizione, tale artefatto può essere caratterizzato dall'iscrizione su diversi supporti, dal cartaceo, nel caso di una partitura appartenente alla tradizione colta occidentale<sup>28</sup>, al fonografico, nel caso di un disco rock o pop. Su quest'ultimo caso ci si soffermerà più a lungo in seguito<sup>29</sup>, perché meno trattato dall'ontologia musicale. Per ora, possiamo notare che l'artefatto in questione è caratterizzato alla base dall'intenzione di essere ripetuto, o meglio, *riproposto* in contesti differenti. Come scrive David Davies, dunque, il contesto non è qualcosa che va semplicemente ad aggiungersi a un'entità generica indicata da un compositore, come accade nella teoria di Levinson. È importante, al contrario, «il modo in cui il contesto entra nella attività generativa dell'artista»<sup>30</sup>. Ciò significa che il modo in cui l'artefatto compositivo viene concepito lo configura come un'entità separata, in linea di principio, dalle sue esecuzioni. In altre parole, nel rapportarci musicalmente a un simile artefatto (sia in vista di una sua futura esecuzione, più o meno ortodossa, sia in vista di un semplice ascolto) dovremo tenere presente la concettualità che ha presieduto alla sua realizzazione, almeno per quanto l'artefatto stesso ci consente di ricavarla. Il fatto che l'artefatto compositivo sia *concepito intenzionalmente* come un'entità separata dalle esecuzioni derivate da esso non ci consente però di affermare che lo sia *de facto*: non è necessario, cioè, che *tutte* le istruzioni prescritte dal compositore debbano essere seguite per ottenere un'esecuzione riconoscibile e, soprattutto, apprezzabile del pezzo in questione. Innanzitutto, non è pressoché mai immediato ricavare dalla sola partitura (né, tantomeno, da una registrazione discografica) quali istruzioni siano essenziali ai fini di un'esecuzione apprezzabile del brano e quali siano invece da considerarsi solo genericamente “raccomandabili”<sup>31</sup>. In seconda battuta, l'artefatto direttamente causato dall'atto compositivo può essere sfruttato, a fini creativi, in atti musicali di diversa natura, per ottenere altri tipi di prodotti musicali<sup>32</sup>. Atteniamoci tuttavia, per ora, al solo atto compositivo e all'artefatto da esso prodotto direttamente: a meno che non si tratti di una traccia registrata, esso non ha immediatamente un profilo sonoro. Nel caso di una partitura, ad esempio, occorre una specifica competenza tecnica, che non tutte le persone possiedono, per poterla leggere e, di conseguenza, poterne fruire il contenuto. Esistono molti compositori colti occidentali che hanno insistito sul fatto che per comprendere il contenuto di un brano non occorre necessariamente ascoltarlo<sup>33</sup>. Arnold Schönberg, ad esempio, amava affermare: «Ho ascoltato il mio lavoro almeno una volta: quando l'ho scritto». Johannes Brahms dichiarò di preferir leggere la partitura del *Don Giovanni* comodamente seduto in poltrona piuttosto che ascoltarne un'esecuzione,

<sup>28</sup> «Le partiture sono più che semplici intavolature per azioni specifiche o, ancora, qualche genere di raffigurazioni del suono richiesto; esse sono anche artefatti si per sé dotati di un'aura assai vigorosa». Ferneyhough, Boros 1990 (11).

<sup>29</sup> Cfr. *infra*, par. 5.3.1.

<sup>30</sup> D. Davies 2004 (109).

<sup>31</sup> Bertinetto 2016 (204-205); S. Davies 2003b (86); Taruskin 1995 (97, 105, 129 ss., 183).

<sup>32</sup> Cfr. *infra*, cap. 7.

<sup>33</sup> Emblematico in questo senso è Babbitt 1958.

in polemica verso l'interpretazione di un direttore a lui sgradito<sup>34</sup>. Famose, poi, sono le esternazioni di Stravinskij contro gli esecutori delle sue opere<sup>35</sup>. La provocatorietà di simili dichiarazioni non fa che rendere ancor più evidente che la realtà musicale è ben diversa dalle dichiarazioni d'intenti dei musicisti: anche se *concettualmente e di diritto* la tradizione colta occidentale tende a pensare l'opera come un oggetto stabile, se non immutabile, che persiste al di là delle singole esecuzioni, *di fatto* l'opera è fruita *nelle* esecuzioni, *attraverso* di esse<sup>36</sup>.

Questo discorso ci porta a soffermarci sul secondo artefatto coinvolto dall'atto compositivo, quello che coincide con la resa sonora della partitura<sup>37</sup>. La pubblica giudicabilità del prodotto consistente nella partitura e, di conseguenza, la sua rilevanza performativa, passa inevitabilmente attraverso la resa sonora, che può essere pertanto intesa come artefatto *secondario*, connesso all'atto compositivo *in senso lato* – vale a dire, non direttamente causato da esso –. Detto più semplicemente: non è possibile negare la natura musicale dell'artefatto compositivo in senso stretto, nel caso in cui coincida con la partitura. Essa fa infatti parte di un contesto artisticamente connotato, in cui uno o più autori rivendicano il pubblico riconoscimento del loro status individuale e della loro opera personale. D'altra parte, non si può negare che una parte non trascurabile della rilevanza musicale dell'atto compositivo risieda nell'artefatto sonoro prodotto dall'esecuzione della partitura, che rende possibile la giudicabilità di quest'ultima su larga scala, vale a dire, anche da un pubblico di non specialisti. In quanto arte eminentemente performativa, la musica non può escludere dal novero delle attività a lei connesse il momento della resa sonora in pubblico. Se lo facesse, ciò sarebbe a detrimento anche di buona parte della rilevanza musicale dell'atto compositivo.

In questo preciso senso, dunque, non è tanto l'esecuzione a dipendere dalla composizione, bensì il contrario: se in termini puramente strutturali – e solo in determinate pratiche musicali – non è possibile eseguire un brano prima di averlo composto, in termini di rilevanza artistica – che nel caso della musica, in quanto arte performativa, coincide con la possibilità di essere presentata in pubblico<sup>38</sup> – l'atto compositivo ha bisogno di quello performativo per essere pubblicamente

---

<sup>34</sup> Cfr. Bertinetto 2016 (193).

<sup>35</sup> Una delle più celebri è quella che Stravinskij riservò al direttore d'orchestra Leopold Stokowski, collaboratore di Walt Disney per la realizzazione del cartone animato *Fantasia*, in cui vennero utilizzati dei brani estratti dalla *Sacre du Printemps*: «quando vidi il film qualcuno mi offrì una partitura per seguire e, quando dissi che avevo la mia copia, mi risposero “ma è stato tutto cambiato!”; e difatti lo era! L'ordine dei pezzi era stato modificato, i più difficili erano stati eliminati e il tutto non era aiutato da una direzione d'orchestra davvero esecrabile. Non farò commenti sul lato visivo, ma il punto di vista musicale del film comportava delle pericolose incomprensioni» (dal programma di sala del concerto del 2 maggio 2013 all'Auditorium Rai di Torino).

<sup>36</sup> Per importanti osservazioni su questa idea, cfr. Cook 2013; Bertinetto 2016 (189-220).

<sup>37</sup> Cfr. *infra*, cap. 6.

<sup>38</sup> Si noti bene: non con l'*effettiva* presentazione in pubblico. Ciò ci permette di far rientrare nel novero delle performance anche le esecuzioni che avvengono senza la presenza effettiva di un pubblico, come le prove. Cfr. D. Davies 2011 (164-170) e *supra*, par. 3.2.3.

apprezzato. Ciò risulta con particolare evidenza nel caso delle sessioni di registrazione di un disco rock o pop.

### *5.3.1 Sculture sonore: l'atto performativo al servizio della composizione*

La comparsa delle tecnologie di registrazione e riproduzione fonografica determinò una svolta nella ricezione e nella diffusione dei prodotti musicali<sup>39</sup>. Essi cominciarono ad assumere la forma di beni di consumo trasportabili e fruibili a domicilio, permettendo al pubblico di avere accesso al lavoro degli artisti in modo più immediato, semplice – a differenza della partitura, non occorre avere una formazione musicale per ascoltare un disco – e rapido. In una prima fase, alla registrazione venne assegnata una funzione eminentemente documentale: il disco, cioè, aveva il compito di restituire fedelmente l'effetto sonoro ottenibile in una qualsiasi esecuzione dal vivo. Per riprendere una metafora usata da Andrew Kania, la registrazione era intesa come «una finestra aperta» sull'esecuzione dal vivo<sup>40</sup>, «trasparente» allo stesso modo in cui una fotografia dà fedelmente accesso al soggetto che raffigura<sup>41</sup>.

Con il procedere della tecnologia, gli strumenti di registrazione divennero via via in grado di produrre effetti sonori non ottenibili in presa diretta: se il fonografo agì prevalentemente sull'aspetto della ricezione e della diffusione dei brani musicali, l'invenzione del primo sintetizzatore a tastiera da parte di Moog nel 1963 portò a un mutamento importantissimo anche dal lato della produzione. Altri macchinari permisero poi di variare la velocità di riproduzione della traccia sonora<sup>42</sup> tagliare porzioni di registrazione, effettuare sovraincisioni sfruttando tecniche del tutto assimilabili a quelle utilizzate dai montatori cinematografici. Alla funzione documentale della registrazione si affiancò dunque quella «costruttiva»<sup>43</sup>, che fece uscire queste tecnologie dal mero ruolo meccanico di catturare il suono e riprodurlo. La registrazione divenne quindi parte integrante della produzione musicale propriamente detta, poiché sfruttando le possibilità offerte da tali dispositivi tecnologici divenne possibile plasmare e assemblare veri e propri «artefatti sonori»<sup>44</sup>. I filtri e i campionamenti che in precedenza venivano utilizzati soltanto per correggere degli errori o rafforzare l'illusione di trovarsi davanti a un'esecuzione dal vivo assunsero sempre più una

---

<sup>39</sup> Per uno sguardo d'insieme su queste tematiche, cfr. Borio 2014; Edidin 1999; Eisenberg 1987, Favier 2014.

<sup>40</sup> Kania 2008c (7).

<sup>41</sup> Walton 1997 (60).

<sup>42</sup> Questo cambiamento avvenne già con la registrazione su banda magnetica: Favier 2014 (224-225).

<sup>43</sup> Pouivet 2010 (55-56). Altre discussioni su questo sono reperibili in Leech-Wilkinson 2009; Peres da Costa 2012 (3-9; 13-24); Trezise 2009.

<sup>44</sup> Cook 2013 (142); Edidin 1999.

funzione di «implementazione artistica»<sup>45</sup> e trasformarono la registrazione da finestra aperta sulla performance a «scultura sonora»<sup>46</sup> perfettamente chiusa in se stessa.

Occorre fin da subito sottolineare che questi cambiamenti non ebbero solo la conseguenza di affiancare la funzione costruttiva della registrazione a quella documentale. Essi retroagirono anche su quest'ultima, facendo insorgere il più che giustificato dubbio che la registrazione non poteva in nessun caso restituire “fedelmente” l'effetto di un'esecuzione dal vivo. Esiste sempre, in altre parole, un momento costruttivo della registrazione anche laddove le è assegnato il ruolo di documentare un evento in presa diretta<sup>47</sup>.

Ciononostante, questo non significa che le registrazioni debbano essere abolite o limitate nel loro utilizzo per permetterci di godere al meglio dello spettacolo della musica dal vivo<sup>48</sup>. L'effetto che esse hanno sul nostro orecchio è troppo pervasivo per poterci illudere di ignorarlo o mitigarlo isolandoci per qualche tempo in casa nel silenzio più totale. La registrazione costituisce per generi musicali come il rock e il pop un momento ineliminabile della prassi ricettiva e costruttiva dei propri prodotti. Nella maggior parte dei casi, un brano che appartiene a questa tradizione non viene trascritto in notazione prima della registrazione. Le idee melodiche vengono eseguite e saggiate nella loro fecondità più volte in studio<sup>49</sup>, con o senza un riferimento testuale, costituito anche solo dalla sigla di qualche accordo annotata su un pezzo di carta. Registrando queste idee melodiche e armoniche per lo più frammentarie, si dà vita a micro-performance su cui i musicisti agiscono plasmando la grana del suono e assemblando tra loro (com-ponendo) i vari pezzi<sup>50</sup>. In riferimento alla traccia di un album rock, pop, o in generale appartenente alla *popular music* della cultura di massa contemporanea, viene dunque difficile parlare di vera e propria performance. Si può invece parlare di opera musicale<sup>51</sup>, ma solo tenendo presente le particolari modalità produttive cui è soggetta: a ben vedere, le tracce rock e pop sono il risultato di un atto di composizione – nel senso generale di “assemblaggio” – che 1) si esercita su entità che possiedono già una forma sonora; 2) sono prodotte con l'intenzione di essere giudicate da un pubblico; 3) possono pertanto essere

---

<sup>45</sup> Bertinetto 2016 (179).

<sup>46</sup> Kania 2008c (6).

<sup>47</sup> Prova ne è che, anche nel caso di registrazioni di esecuzioni dal vivo, è invalsa la prassi di correggere le “imperfezioni” della traccia originale rimuovendo fruscii, piccoli crepitii o anche solo utilizzando un equalizzatore. Cfr. Bertinetto 2016 (179).

<sup>48</sup> Simili proposte si trovano in Drummond 2008 (240-244) e Rasula 1995.

<sup>49</sup> Per fare solo due tra gli innumerevoli esempi possibili, molte tracce di *The Dark Side Of The Moon* dei Pink Floyd (Harvest Records, Capitol 1973) nacquero dalle manipolazioni più o meno casuali del sintetizzatore da parte di Roger Waters in studio (<https://www.youtube.com/watch?v=S2yxWfxbMkY>. Ultimo accesso 13 settembre 2016), mentre il riff di *Under Pressure* dei Queen – dall'album *Hot Space* (EMI, 1982) – fu ossessivamente eseguito in sala dal bassista John Deacon nelle fasi preliminari della registrazione ([https://www.youtube.com/watch?v=\\_mMbrHXjXlo](https://www.youtube.com/watch?v=_mMbrHXjXlo). Ultimo accesso 21 agosto 2016).

<sup>50</sup> Per un'efficace ricostruzione del processo di registrazione, oltre agli innumerevoli documentari sulle rock band disponibili sul mercato, cfr. Caporaletti 2005 (107-108).

<sup>51</sup> Senza dimenticare le raccomandazioni di Alessandro Arbo (cfr. *supra*, par. 3.2.2, n. 35).



annoverate come performance, sebbene ad essere giudicati pubblicamente non saranno i frammenti singolarmente presi ma il loro insieme.

In questo caso, dunque, la prassi performativa<sup>52</sup> è al servizio dell'atto compositivo. Non nel senso che è chiamata a eseguire un'opera preesistente, bensì con la funzione di costituire le unità sonore di base su cui tale atto si esercita.

### 5.3.2 *L'atto compositivo al servizio della prassi performativa: il caso di Duke Ellington*

È noto che la costellazione di pratiche musicali cui impropriamente si fa riferimento con la ormai troppo generica etichetta di "jazz" punta sul momento dell'esecuzione dal vivo di brani che di per sé possono non essere dotati di particolare rilevanza strutturale. Il caso del pianista, compositore e direttore di *ensemble* nato a Washington Duke Ellington costituisce però una significativa eccezione a questo stato di cose.

Fin dalle sue famose esibizioni al *Cotton Club* sul finire degli anni Venti, Ellington rivelò una grande predisposizione a lavorare sul *sound* delle band che dirigeva. Pur disponendo di musicisti non eccezionalmente dotati dal punto di vista tecnico, come il sassofonista Harry Carney e il trombettista James Miley, Ellington era in grado di tirare fuori da loro il meglio, puntando spesso su composizioni originali, per lo più insolite se si considera il successo tributato in quel periodo a complessi dall'impatto sonoro ben più esplosivo, come gli *Hot Five* e gli *Hot Seven* di Louis Armstrong. Brani lenti come *Black Beauty* testimoniano da un lato la profonda sensibilità compositiva di Ellington, capace di integrare nel suo percorso musicale elementi e sonorità derivate dal pianismo di Debussy, autore piuttosto lontano dal mondo del jazz, dall'altro la sua volontà di mettere la composizione a totale servizio delle relazioni estemporanee che si creavano sul palco tra i membri della band. È vero che spesso le parti solistiche dei brani del musicista di Washington erano annotate, lasciando al performer una libertà di movimento piuttosto limitata quanto alle note da eseguire. Ma dal punto di vista della grana sonora, Ellington sapeva di poter contare su musicisti perfettamente adatti ai brani che erano chiamati a eseguire. Il suo clarinettista Barney Bigard affermò in proposito che

Duke studiava i suoi uomini. Studiava il loro stile, come manovravano la musica, con il loro modo di suonare e tutto il resto. E teneva tutto in mente così quando scriveva qualcosa per uno di loro, calzava come un guanto<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Nel cui dettaglio entreremo nei capp. 6 e 7.

<sup>53</sup> Cit. in Gioia 1997 (147).

L'espressione "manovrare la musica" non è usata casualmente, dato che esattamente quello era il fine cui Ellington destinava le proprie composizioni: erano brani cuciti su misura sui musicisti che aveva personalmente chiamato a far parte del suo gruppo. Si potrebbe obiettare che il lavoro di Ellington, in molti casi, non era poi tanto diverso da quello di un compositore di musica classica: egli infatti componeva dei brani – come *Concerto for Cootie* – intesi per essere suonati più volte da un organico strumentale ben preciso, con poco o addirittura nessuno spazio per possibili deviazioni dalla partitura. Ma le molte versioni, riarrangiamenti e trascrizioni dei brani di Ellington dimostrano che egli non era interessato a comporre opere musicali nel senso della tradizione classica<sup>54</sup>. Il centro dell'attività musicale di Ellington rimase sempre l'esibizione sul palcoscenico coi propri musicisti, tant'è vero che se nella musica classica a eseguire la Quinta Sinfonia di Beethoven sono i Berliner o i Wiener Philharmoniker l'attività critica si concentra comunque più sul brano eseguito che sui musicisti che lo suonano. Al contrario, era impensabile che un brano di Duke Ellington venisse eseguito dall'orchestra di Count Basie<sup>55</sup>.

Quando poi tra il 1938 e il 1941 Ellington chiamò nella sua band il giovane e dotatissimo contrabbassista Jimmy Blanton e il sassofonista tenore Ben Webster, le esecuzioni sia in studio che dal vivo compirono un ulteriore balzo di qualità. Oltre che sulla sonorità, rafforzata anche dalla collaborazione con l'arrangiatore Billy Strayhorne, la band di Ellington poteva ora contare anche su capacità improvvisative tutt'altro che comuni. Inoltre, a questi anni risalgono gli esperimenti di Ellington nel comporre un'opera jazz, *Black, Brown and Beige* – che assunse nel corso del tempo anche la forma di sinfonia e musical –, che rimarrà un unicum nel panorama della musica afroamericana. Anche però nelle composizioni più convenzionali, Ellington dimostrava comunque molta flessibilità nel coniugare forme classiche, come la struttura AABA, a strutture più elaborate, con sezioni di lunghezza e atmosfere variabili.

Al di là delle annotazioni di carattere storico-biografico, ciò che è importante comprendere della parabola musicale di Ellington ai fini del nostro discorso è che ci troviamo di fronte a un caso opposto a quello presentato nel paragrafo precedente. Qui non è più l'elemento performativo a costituire il materiale di base su cui opera l'atto compositivo, ma avviene esattamente il contrario: la composizione – stavolta intesa nel senso specifico di scrittura tradizionale su partitura, e non genericamente come assemblaggio – è utilizzata come punto di partenza per dare luogo ad artefatti sonori caratterizzati da intenzionalità performativo-inventiva. Tuttavia, prima di esplorare l'atto performativo in questa accezione, occorre analizzarlo nella sua variante a intenzionalità esecutiva.

---

<sup>54</sup> Si potrebbe obiettare che la prassi di riscrivere e integrare opere già composte si ritrova anche nella tradizione colta occidentale: si pensi, ad esempio, al caso di Anton Bruckner, delle cui sinfonie esistono diverse versioni. Nell'ambito di questa tradizione musicale, tuttavia, Bruckner rappresenta la classica eccezione che conferma la regola.

<sup>55</sup> Almeno, finché l'orchestra di Duke Ellington rimase sulla cresta dell'onda (vale a dire, fino grosso modo alla fine degli anni Quaranta). Cfr. Kania 2011 (396-397).

## CAPITOLO SESTO

### PRASSI PERFORMATIVO-ESECUTIVA

#### *6.1 Identità dell'opera e differenze tra esecuzioni: una questione di priorità*

Nel terzo capitolo ci siamo soffermati in linea del tutto generale sul concetto di performance e abbiamo visto come essa sia normalmente intesa dall'ontologia della musica come esecuzione di un'entità «altra», preesistente a essa, l'opera musicale. Abbiamo poi sostenuto l'idea secondo cui è necessario restituire alla performance una dignità estetica autonoma, mentre in chiusura del capitolo precedente abbiamo precisato che la performance deve essere considerata come polo principale, anche se non esclusivo, dell'attività musicale.

Nei prossimi paragrafi vedremo come il ruolo della performance, anche quando è chiamata a riproporre un'entità musicale concepita precedentemente alla sua resa sonora, non sia riducibile a quello di una sorta di specchio che deve riprodurre fedelmente la struttura dell'opera. Al contrario, si vedrà che l'opera – che di per sé è un concetto astratto, un «modo di parlare», come si è già osservato<sup>1</sup> – *prende vita* grazie alla performance e attraverso di essa.

Analogamente alla trattazione relativa all'atto compositivo, è utile cominciare a fornire una definizione preliminare dell'atto performativo a intenzionalità esecutiva: esso è quell'atto musicale in cui uno o più individui (detti esecutori) danno luogo alla resa sonora di un artefatto compositivo inventato da loro stessi (in quanto autori) o da qualcun altro in un tempo precedente all'atto performativo stesso. L'intenzionalità che sta alla base di tale atto si dice esecutiva poiché è tesa a seguire (più o meno accuratamente a seconda della tradizione musicale in cui l'entità composta è inserita) le indicazioni esecutive lasciate dagli autori all'interno dell'artefatto compositivo.

Abbiamo avuto già modo di constatare come la principale preoccupazione dell'ontologia musicale sia sempre stata quella di mettere a fuoco i criteri per identificare o riconoscere l'opera al di là delle tante esecuzioni che si possono avere di essa. Va da sé che un simile discorso può essere applicato a tradizioni in cui la distinzione tra opera ed esecuzione è, se non univoca, almeno chiara nelle sue linee generali<sup>2</sup> – come nel caso della tradizione colta occidentale –. Tranne laddove esplicitamente segnalato, le osservazioni contenute nel presente capitolo saranno pertanto relative a questa tradizione. La strategia argomentativa sottesa a tale esigenza ha preso la forma di una distinzione tra aspetti essenziali e accessori di una performance<sup>3</sup>, vale a dire tra gli elementi che una performance deve necessariamente includere per essere identificata come performance-corretta-dell'-opera-x – una certa sequenza di note – e quelli che invece sono lasciati alla discrezionalità dell'esecutore – la

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, par. 1.3.

<sup>2</sup> Levinson 1987 (376).

<sup>3</sup> Aspetto messo in luce a proposito dell'improvvisazione, tra gli altri, da Young, Matheson 2000 (127).

velocità, il fraseggio, le dinamiche –. La gerarchia che tale modello concettuale sottintende è piuttosto chiara: obiettivo della performance è quello di «rendere trasparente» la struttura di un’opera<sup>4</sup>, manifestandone gli aspetti essenziali – in altri termini: eseguire le note nel corretto ordine e rispettandone la durata –. L’esecutore, dunque, non è altro che l’ambasciatore di un messaggio concepito da qualcun altro<sup>5</sup>; il suo margine di intervento è limitato ad aspetti secondari, se non inessenziali, ai fini della (re)identificazione dell’opera nella performance. Nicholas Cook, nell’espone i capisaldi di tale modello, paragona questi ultimi aspetti alla guarnizione di una pizza: come in essa il condimento è aggiunto solo una volta predisposta e ultimata la struttura di base – la pasta –, così nell’esecuzione di un’opera musicale «le dinamiche di volume, l’inflessione, il tempo, la frequenza del vibrato e altre sfumature espressive» sono viste come «opzioni creative»<sup>6</sup> ascrivibili all’esecutore e pertanto ausiliarie, aggiunte successive a un’impalcatura che può benissimo sussistere per se stessa in forma testuale<sup>7</sup>. La soluzione a questa impasse, come abbiamo già accennato<sup>8</sup>, non sta nella mera eliminazione nella nozione di opera d’arte in favore di quella di performance. Stan Godlovitch, per esempio, arriva ad affermare che le opere non sono altro che «veicoli e opportunità» per la performance<sup>9</sup>. Analogamente, Christopher Small sostiene che «la performance non esiste allo scopo di presentare opere musicali, ma piuttosto, le opere musicali esistono allo scopo di dare ai performer qualcosa da eseguire»<sup>10</sup>. Posizioni come queste, pur intendendo superare il modello concettuale che identifica la performance come un momento di mero rispecchiamento di qualcosa che già esiste prima e al di là di essa, finiscono per rimanerne prigioniere. Small, infatti, nel momento in cui caccia il concetto di opera musicale dalla porta, lo fa rientrare dalla finestra allorché utilizza l’espressione «qualcosa da eseguire»<sup>11</sup>. Ma questo è esattamente il modo in cui l’ontologia musicale che Small intende contestare ha sempre inteso l’opera: un’entità “altra”, tendenzialmente astratta, di cui la performance non è altro che mero strumento di presentazione pubblica. Allo stesso modo, difficilmente ci si potrebbe spingere a sostenere che l’opera sia una finzione che ci permette di parlare delle esecuzioni<sup>12</sup>. È vero piuttosto il contrario: sono le performance, con la loro presenza effettiva, a permetterci di parlare di quella finzione che, in fondo, è l’opera.

---

<sup>4</sup> Cook 2013 (91-92) definisce questo modello come «paradigma comunicativo». Il contenuto dell’opera, cioè, viene comunicato attraverso la performance.

<sup>5</sup> O da se stesso in un tempo precedente, nel caso in cui il musicista esegua un’opera da lui composta.

<sup>6</sup> Sarath 1996 (21).

<sup>7</sup> Cook 2013 (127).

<sup>8</sup> Cfr. *supra*, par. 3.2.3.

<sup>9</sup> Godlovitch 1998 (96).

<sup>10</sup> Small 1998 (51).

<sup>11</sup> «Quand’è stata l’ultima volta che subito dopo l’esecuzione di un brano musicale – dal vivo o registrato – vi siete seriamente chiesti se l’esecuzione fosse stata di *quello?*». Ridley 2004 (113).

<sup>12</sup> Questa tesi è difesa in Martin 1993.

La performance non deve dunque mirare a sostituire l'opera come principale oggetto di un'indagine ontologica sulle entità musicali, ma deve contribuire a metterne in luce la natura di costrutto culturale, sociale e linguistico, piuttosto che metafisico-astratto. A nostro avviso, l'attenzione non va concentrata sul «qualcosa» da eseguire, ma sul «cosa» la performance materialmente produce<sup>13</sup>. Come osserva Levinson, inoltre, il *cosa* viene prodotto è inseparabile dal processo lungo il quale l'esecutore compie la propria azione, nonché dalla situazione e dai contesti – pubblici e, di conseguenza, intrinsecamente sociali e valutativi – che definiscono le caratteristiche di cui tenere conto nel considerare la performance<sup>14</sup>. Ciò significa che i criteri per valutare la qualità dell'esecuzione di un quartetto d'archi saranno ovviamente diversi da quelli seguiti per valutare una performance di musica sinfonica o, ancora, un concerto rock.

Lo stacco tra il «qualcosa da eseguire» e il «cosa» prodotto dalla performance sembra artificioso e cervelotico, ma a ben vedere non lo è affatto: l'interesse dell'ascoltatore riguardo al primo è destato unicamente tramite il secondo. Per fare un esempio pratico: la tecnica della registrazione fonografica, come nota opportunamente Cook<sup>15</sup>, ha plasmato la nostra esperienza di ascoltatori in modo tale da metterci di fronte a innumerevoli esecuzioni di una stessa opera. Dato che la maggior parte della musica che ascoltiamo oggi è registrata, gli effetti di tale tecnologia sulla nostra quotidiana esperienza di fruitori musicali sono innegabili e quanto mai pervasivi<sup>16</sup>. Più che a sorvolare sulle differenze per individuare le costanti invariabili che persistono dietro di esse, questo modo di ascoltare musica ci ha indotto a valorizzare ed evidenziare tali differenze. Sono proprio queste differenze tra un'esecuzione e l'altra a rendere stimolante e interessante la ricerca non tanto dell'identità di un'opera, quanto dell'inesauribilità delle possibilità performative dischiusa dalle sue tante esecuzioni. Detto più semplicemente: nel caso in cui si dovesse giungere un giorno all'esecuzione «perfetta» e «definitiva» delle opere di Beethoven, la tradizione beethoveniana morirebbe, poiché non ci sarebbe più bisogno di produrre altre performance<sup>17</sup>. Le continue esecuzioni dell'opera di Beethoven, a quasi due secoli dalla sua morte, attestano dunque non tanto la necessità di identificare la Quinta Sinfonia *per se*, quanto di *declinare, diversificare* un concetto culturale, ovvero quel particolare «modo di parlare» che ci giustifica ad applicare la nozione di opera musicale alle composizioni di Beethoven, all'interno dei diversi contesti performativi in cui ne ravvisiamo la presenza e l'azione<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Levinson ha definito questo aspetto come «phenomenal performance» (cfr. *supra*, par. 3.2.3, n. 62).

<sup>14</sup> Levinson 1987.

<sup>15</sup> Cook 2013 (131-132).

<sup>16</sup> Bertinetto 2016 (163).

<sup>17</sup> Ivi (305).

<sup>18</sup> Significativo in questo senso è il caso della “citazione” in musica: in questo caso la re-identificazione di (parte di) un'opera musicale all'interno di una certa performance è parte del piacere artistico ricavabile da essa. Cfr. in proposito Fubini 2014.

D'altra parte, come scrive ancora una volta Nicholas Cook, «nel prendere possesso della musica e farla propria, gli esecutori cancellano la partitura»<sup>19</sup>. Certo, probabilmente “cancellare” è un termine un po' forte, così come forse risulta eccessiva l'affermazione dello stesso Cook secondo cui la tradizione colta occidentale non sarebbe che «una tradizione orale che si appoggia sulla presenza di documenti scritti»<sup>20</sup>. Resta comunque il fatto che una performance musicale rilevante dal punto di vista artistico, più che riprodurre fedelmente quanto riportato sulla partitura o «riempire gli spazi»<sup>21</sup> lasciati indeterminati da essa, la de-struttura in quanto testo per ri-strutturarla in azione sonora<sup>22</sup>, secondo un processo che ha molto più in comune con la semiosi che non con la riproduzione in serie implicata dal modello type/token. La dimensione cui appartiene la performance musicale è dunque eminentemente sociale<sup>23</sup>. Inoltre, la possibilità di disporre delle esecuzioni più disparate di una composizione, lungi dal provocare disorientamento dovuto dal fatto di non sapere più «dove sia l'opera», è precisamente ciò che desta l'interesse degli ascoltatori e dei musicisti a esplorare i nessi sonori, culturali e sociali presenti nell'artefatto musicale, trovandone possibilmente di nuovi.

## 6.2 Cosa significa seguire le indicazioni del compositore?

Se finora abbiamo concentrato la nostra attenzione sul lato strettamente produttivo dell'artefatto performativo-esecutivo – vale a dire, quello che si concentra su cosa viene prodotto –, occorre ora soffermarsi sul lato delle *intenzionalità* coinvolte nella produzione di un simile artefatto.

La pianista e clavicembalista Wanda Landowska ricorda ad esempio come in sogno le fosse apparso il compositore Rameau, criticandola per la sua esecuzione dell'opera *La dauphine*. Per tutta risposta, in sogno la musicista ribatte: “Voi avete dato vita a quest'opera, è bellissima. Ma ora lasciatemi sola con lei. Non avete più nulla da dire; andatevene!”<sup>24</sup>. Questa piccola storia ci rende consapevoli di un fatto forse ovvio, ma comunque fondamentale: una volta che il compositore ha oggettivato le sue intenzioni artistiche in un'opera, depositandole sottoforma di indicazioni rivolte ai futuri esecutori, esse divengono per così dire patrimonio comune, entrando a far parte di un ambito culturale dei cui prodotti chiunque può ora appropriarsi. Certo, esistono dei vincoli stabiliti di volta in volta dalla pratica musicale in cui l'opera viene diffusa, utilizzata ed eseguita, ma queste limitazioni, una volta che il compositore le ha implicitamente accettate agendo in quel determinato contesto musicale, finiscono per non dipendere esclusivamente da lui. Essendo la musica un'arte

---

<sup>19</sup> Cook 2013 (236).

<sup>20</sup> Ivi (163).

<sup>21</sup> Ivi (236).

<sup>22</sup> Cfr. Taruskin 1995 (56). Schutz 1964 (169) afferma a questo proposito che lo spartito non è che la «preistoria dell'esecuzione».

<sup>23</sup> Cfr. anche *infra*, par. 6.2.

<sup>24</sup> L'aneddoto è citato in Cook 2013 (95).

performativa, gli usi e i significati dell'opera musicale sono negoziati in relazione ai molteplici contesti pubblici coinvolti nella presentazione cui essa può essere soggetta:

Riassumendo, i compositori forniscono una struttura di fondo altamente elaborata, e spesso suggestiva dal punto di vista interpretativo: gli esecutori aggiungono lo specifico contenuto sonoro che condiziona le esperienze degli ascoltatori, anche al punto da suscitare le loro risposte emotive. Ciò che nel mondo degli ascoltatori – e anche dei critici e dei musicologi, che dopotutto sono anch'essi ascoltatori – chiamiamo opere musicali è il prodotto di questo processo di collaborazione tra i compositori e gli esecutori, e invero di critici e musicologi. Inoltre, in virtù delle qualità durevoli delle partiture, tali collaborazioni possono estendersi nei secoli, tempo durante il quale le opere acquisiscono nuovi significati, perdendone contestualmente di vecchi: la Nona Sinfonia di Beethoven non significa nel 2012 ciò che significava nel 1824, sia in termini di esperienza di ascolto che di connotazioni sociali, politiche e culturali. Questo è un modo plausibile di pensare la relazione tra opere e esecuzioni<sup>25</sup>.

L'artefatto compositivo, in sostanza, pur mirando a dare alle intenzioni del compositore una forma duratura sottoforma di indicazioni dotate di maggiore o minore forza normativa, finisce per metterle in questione anche di fronte al compositore stesso, che in un tempo successivo, eseguendo o sottoponendo a revisione la propria opera, può esplicitarne aspetti interpretativi che non erano oggetto della sua intenzione al momento della composizione.

In fin dei conti, il compositore stesso deve compiere un atto di coraggio e umiltà nello staccarsi dalla propria opera, nel riconoscere che essa, in quanto destinata alla presentazione pubblica tramite atto performativo-esecutivo, non gli appartiene più, se non in virtù di un certo «modo di parlare» che gli permette di affermare che è frutto del suo ingegno. L'interpretazione, in quanto tale, è un atto di appropriazione, che Young definisce come «prendere qualcosa per il proprio uso personale»<sup>26</sup>. Ma non si tratta, per l'appunto, di un'appropriazione indebita, poiché le intenzioni del compositore, nel contesto performativo, non possono fare a meno di essere riplasmate e ridefinite da quelle dell'esecutore. Spetta a quest'ultimo, a seconda del pubblico che ha davanti e della pratica artistica in cui sceglie di agire, comprenderle e farle proprie nel corso dell'interpretazione. A tal proposito, Roman Ingarden può a buon diritto affermare che l'opera musicale costituisce un limite ideale cui le varie interpretazioni tendono, pur dipartendosene in qualche grado<sup>27</sup>. La frontiera ideale-intenzionale incarnata dall'opera consiste nel fatto che, come abbiamo già osservato, le intenzioni del compositore non sono mai determinabili univocamente a partire dall'artefatto

---

<sup>25</sup> Cook 2013 (236).

<sup>26</sup> Young 2011a (176).

<sup>27</sup> Cfr. Borio, Garda 1989.

compositivo, a dispetto della stabilità cui esso tende. Al contrario, l'unica possibilità che esse hanno di entrare a far parte della musica *hic et nunc*<sup>28</sup> è di essere coinvolte in una relazione intenzionale con l'atto di un esecutore<sup>29</sup> che decide di dare loro – mai in modo definitivo e incontestabile – vita ed effettività.

In questo quadro, gli aspetti espressivi, che l'ontologia della musica ha quasi sempre confinato sullo sfondo, assumono un ruolo fondamentale nella determinazione del contenuto e del significato di un brano musicale. Come osserva Bruce Benson, «è precisamente a ciò che non si trova nella partitura che noi spesso attribuiamo più valore»<sup>30</sup>. Ciò significa che le “indicazioni” contenute nell'artefatto compositivo acquisiscono carattere prescrittivo in senso morbido, vale a dire all'interno di quel contesto di continua negoziazione e scambio dei ruoli che costituisce il cuore di ogni pratica musicale. In altri termini, come si può ricavare dalle affermazioni di Wolterstorff, la componente prescrittiva di un'opera consiste soprattutto nella possibilità di deviare dalla norma, di produrre esemplari di un brano che, se “scorretti” secondo una determinata tradizione musicale, possono risultare di valore nel momento in cui i prodotti e le pratiche artistiche vengono negoziate pubblicamente:

i musicisti non eseguono la partitura come una serie di istruzioni, nel modo in cui un computer riproduce un file MIDI. Nell'esecuzione ad ognuno di questi parametri è assegnato un valore specifico, caratteristico, e il punto cruciale è che questi valori sono negoziati tra gli esecutori<sup>31</sup>.

La negoziazione pubblica di un atto performativo ha come suo presupposto investimenti di tipo immaginativo da parte dei diversi soggetti in esso coinvolti: il compositore – che, nel momento in cui oggettiva il suo ingegno in un'opera, immagina di dare delle indicazioni esecutive a un'altra persona, anche se stesso, chiamata a relazionarsi in altro tempo e luogo –, l'esecutore – che, conscio di rapportarsi all'opera dell'ingegno di qualcun altro o di se stesso in altro tempo e luogo, si farà lo scrupolo di avvicinarsi il più possibile a quanto il compositore intendeva indicare nella sua opera, ammesso che sia un buon esecutore – e il pubblico – che entra in relazione con il compositore e l'esecutore tramite la musica prodotta e non attraverso una relazione diretta con chi la produce –. Nell'esecuzione musicale, dunque, l'immaginazione viene utilizzata non solo nel tentativo di conferire un significato ad atti e prodotti che non prevedono di per sé un'attribuzione semantica determinata linguisticamente, ma anche nei legami sociali che coinvolgono i soggetti

---

<sup>28</sup> Levinson 1997.

<sup>29</sup> Affermazioni di questo tenore sono emerse nell'intervento “Performance as Understanding in Action: Re-thinking the Concept of Musical Experience”, tenuta da Anna Chęćka il 2 settembre 2016 presso l'Accademia Lituana di Musica e Teatro di Vilnius nell'ambito del convegno *Essence and Context: A Conference Between Music and Philosophy*.

<sup>30</sup> Benson 2003 (84-85).

<sup>31</sup> Cook 2013 (235).



partecipanti all'atto artistico. In altri termini, l'esecuzione attiva circuiti di relazione mediati da suoni prodotti con intento artistico; essi sono a loro volta il risultato di un atto compositivo che, come tale, scompare nel momento della resa sonora, pur rimanendo nella forma di un'entità fittizia quale è, in fondo, l'opera musicale.

Per comprendere meglio quanto si sta affermando è utile ricorrere al concetto di *Altro generalizzato*, una nozione elaborata all'interno della corrente psicologica dell'interazionismo simbolico, in particolare da George H. Mead<sup>32</sup>. Egli afferma che gli atti individuali possono essere fatti risalire a due diversi ordini di emergenza: il primo polo fa capo alla categoria del Soggettivo, cui fanno riferimento tutti gli atti strettamente privati, spiegabili in termini di mera accessibilità dell'organismo a certi tipi di oggetti. Nel nostro caso specifico, quello dell'esecuzione musicale, si possono far rientrare sotto tale categoria le conoscenze in campo di teoria musicale e tutta la gamma di competenze tecnico-pratiche connesse all'uso della voce o di uno strumento. L'altro polo gravita attorno al concetto di Sé, nel quale si condensano tutti gli atti che entrano a far parte dell'individualità nella misura in cui vengono appresi e rinegoziati all'interno di un contesto collettivo (ad esempio, la comunità dei musicisti all'interno di una certa pratica artistica). In questa categoria si possono annoverare tutte le conoscenze strettamente connesse a quelle soggettive ma maturate pienamente nell'esercizio e nell'attitudine a esibirsi davanti a un pubblico o insieme ad altre persone. In generale, fa riferimento a questa seconda categoria tutto ciò che la pedagogia musicale chiama *musicalità* o *orecchio*. Gli atti connessi al Sé vengono assimilati dapprima per imitazione, e tramite la ripetizione entrano a far parte del plesso psico-somatico dell'individuo. In tal modo, egli finisce per sentirli come suoi, nella misura in cui tali gesti costituirebbero la risposta standard che adotterebbe un altro individuo appartenente al medesimo contesto sociale in una situazione simile.

L'Altro generalizzato, in sostanza, dà unità all'individuo in quanto gli fornisce un ampio repertorio di gesti e attitudini che egli eredita dal contesto socio-culturale in cui sviluppa il proprio Sé. Per fare un semplice esempio: un musicista è fornito di tutta una serie di conoscenze teoriche e tecniche (il Soggettivo) che gli consentono di definirsi individualmente come “soggetto dotato di cultura musicale” e di conseguenza “partecipante a un atto musicale”. Conosce, cioè, le note musicali, i metri, sa leggere uno spartito, conosce o perlomeno sa usare i giri armonici e le scale. Ma è solo nel rapporto con il proprio contesto socio-culturale che le sue conoscenze soggettive vengono rimesse in gioco nel Sé, e si inscrivono in lui anche quando tale contesto e le persone appartenenti a esso sono del tutto assenti.

---

<sup>32</sup> Mead 1972 (152-173).

Proprio in quest'ultimo aspetto consiste la natura immaginativa dell'Altro generalizzato che Mead teorizza: in quanto facoltà che ci permette di rendere presente ciò che non lo è, l'immaginazione raccoglie aspetti percettivi eterogenei – i suoni eseguiti in pubblico – in un unico oggetto, che nel caso dell'atto performativo-esecutivo è l'esecuzione intenzionalmente rivolta a un'opera musicale, risultato a sua volta dell'attività di un altro individuo, il compositore. Come si è già accennato, in tale contesto il compositore è presente in quanto Altro generalizzato incarnato nell'opera da eseguire che, come sosteneva già Ingarden, acquisisce lo status di oggetto puramente intenzionale<sup>33</sup>. Esso non è altro che un artefatto estetico riconosciuto intersoggettivamente, che risulta dall'incontro tra le indicazioni del compositore interpretate dall'esecutore e la percezione estetica degli ascoltatori. L'opera dunque non è rintracciabile unicamente nello schema indicato nella partitura, ma soprattutto nelle molteplici possibilità lasciate indeterminate e aperte dalla partitura stessa. Ecco che allora ritroviamo, ancora una volta, lo scarto tra il «qualcosa» da eseguire e il «cosa» – o, meglio, i *tanti possibili* «cosa» – materialmente eseguito. A questo proposito, risulta particolarmente calzante la distinzione tra «perfetta performance di musica» e «performance musicalmente perfetta», introdotta da Lydia Goehr<sup>34</sup>. Se la prima considera l'esecuzione come un atto rivolto a un'entità esterna, un «qualcosa» da eseguire, ovvero l'opera musicale, la seconda si riferisce piuttosto all'abilità degli esecutori di collocare l'esecuzione nel contesto performativo di riferimento in modo artisticamente efficace, indipendentemente dal fatto di fornire una resa sonora “corretta” nota per nota.

### 6.3 Il rispetto della tradizione come stile artistico: il Barocco

Dire che un atto performativo, per essere tale, deve essere negoziato pubblicamente attraverso l'immaginazione non significa che ciò che viene eseguito debba essere messo in discussione in ogni caso e *de facto*. Piuttosto, il contesto pubblico dà a quanto viene eseguito la mera *possibilità* di subire cambiamenti, aggiustamenti, correzioni in itinere. Tutte queste componenti hanno peso variabile a seconda della pratica artistica in cui vengono collocate; nella tradizione della musica barocca eseguita ai giorni nostri, ad esempio, esse hanno un'importanza relativamente ridotta. Se infatti anche la tradizione classica, romantica e pre-romantica colta occidentale, in alcuni contesti, può essere sottoposta a riscritture o parodie irriverenti<sup>35</sup>, nella musica barocca la prassi esecutiva non deve mai contemplare il sovrapporsi della figura del performer a quanto il compositore ha concepito. Il musicista Lionel Salter afferma esplicitamente che se un esecutore di musica barocca

---

<sup>33</sup> Cfr. *supra*, par. 3.1, n. 19.

<sup>34</sup> Goehr 1996 (7).

<sup>35</sup> Come è accaduto nel concerto tenutosi il 9 settembre 2016 al Teatro Carignano di Torino, dove Thomas Leleu ha proposto una poco ortodossa ma entusiasmante esecuzione del *Rondò alla Turca* di Mozart al basso tuba.

si cimentasse in una performance in cui i suoi apporti risultassero prevalere sull'operato del compositore, commetterebbe un «crimine artistico imperdonabile»<sup>36</sup>.

Intendiamoci, anche il mondo della musica sinfonico-concertistica reagisce spesso con malcelata insofferenza alla forte presenza mediatica di certi esecutori contemporanei, anche se dotatissimi<sup>37</sup>.

Quanto accade nella prassi esecutiva contemporanea della musica barocca è invece, a ben vedere, un caso diverso: pur all'interno di una pratica musicale che vede nel misurato virtuosismo uno dei suoi punti di forza, l'esecutore non deve mai frapporre tra la musica che suona e il pubblico la propria presenza scenica. In altri termini, l'apporto artistico di un musicista barocco è inteso come un devoto servizio a una tradizione secolare, dotata di una cifra stilistica stratificata nei secoli.

Non è sempre stato così: Derek Bailey sostiene infatti che nel XV secolo la musica barocca, più che un vero e proprio genere canonizzato, si configurava come una costellazione di pratiche in cui il momento della resa sonora all'impronta era il centro ideale della pratica<sup>38</sup>. Quando arrivò ad affermarsi la figura del direttore d'orchestra, legislatore inflessibile dei rapporti tra i musicisti, il Barocco cominciò a canonizzarsi, arrivando gradualmente alla netta separazione tra un pubblico immobile e tendenzialmente passivo e dei musicisti tenuti a seguire scrupolosamente le indicazioni del direttore dell'*ensemble*.

In precedenza, le esecuzioni barocche prendevano forma a partire dai rapporti tra i musicisti stretti e accordati sul momento: se i modelli musicali su cui si operava erano generalmente danze in voga nelle corti, come sarabande, gighe e passacaglie, la forma che esse assumevano in pubblico erano sempre diverse e, in buona sostanza, imprevedibili. Tramite tecniche come diminuzione, cadenza, abbellimento e basso continuo<sup>39</sup>, la normale durata di una danza veniva allungata da chiusure virtuosistiche in cui i musicisti erano chiamati a eseguire ampie fioriture solistiche all'impronta. Secoli di esecuzioni in dialogo e in competizione tra loro – secondo la dinamica della negoziazione che abbiamo ampiamente descritto – hanno portato, in seguito, al consolidarsi di un patrimonio talmente prezioso che ogni minima alterazione cominciò a essere vissuta dai suoi esponenti come un'interferenza da evitare a qualunque costo<sup>40</sup>.

Sembrerebbe dunque che i vincoli legati alle «convenzioni grammaticali di uno stile»<sup>41</sup>, nel caso del Barocco, si configurino essenzialmente come limiti invalicabili, cui attenersi quasi religiosamente. A deporre a favore di questa tesi sono secoli di tradizione esecutiva che hanno dato luogo a uno stile chiaro e ben definito, dalla grande forza normativa. Eppure, la natura della normatività legata allo

---

<sup>36</sup> La testimonianza è riportata in Bailey 1992 (28).

<sup>37</sup> Si pensi, ad esempio, al caso del pianista Lang Lang.

<sup>38</sup> Bailey 1992 (19-28).

<sup>39</sup> Caporaletti 2005 (223-243).

<sup>40</sup> Un atteggiamento simile a quello condotto da Rahmin Bahrami nei confronti della musica di Bach. Cfr. Bahrami 2012.

<sup>41</sup> S. Davies 2001 (19).

stile non conduce sempre alla sottomissione da parte dell'esecutore a caratteri artistici estranei alla propria persona<sup>42</sup>. Tant'è vero che Stephen Davies stesso utilizza l'espressione citata in precedenza in riferimento alla pratica dell'improvvisazione, ovvero all'ultima delle tre prassi musicali analizzate nel presente lavoro.

---

<sup>42</sup> Möllers 2015 (255-260).

## CAPITOLO SETTIMO

### PRASSI PERFORMATIVO-INVENTIVA: L'IMPROVVISAZIONE

#### *7.1 Processo e prodotto. L'improvvisazione come coincidenza di invenzione ed esecuzione*

Si è insistito a lungo, nel corso di questo lavoro, sul fatto che la musica sia innanzitutto una pratica umana in cui si ha a che fare più con atti che con oggetti. Si è poi sostenuto che l'atto musicale è caratterizzato da una forte componente di «personalizzazione»<sup>1</sup>: ciò significa che gran parte degli aspetti che risultano rilevanti ai fini del suo apprezzamento derivano dal fatto che esso è prodotto da un agente umano, si rivolge a individui simili ed è animato da un'intenzione riconducibile a un'azione umana. Un'intenzione i cui tratti non sono definiti del tutto prima che l'azione cominci, ma che al contrario si rivelano nel corso dell'azione stessa<sup>2</sup>. In questo senso, l'attività musicale è tanto poco assimilabile alla riproduzione di un oggetto astratto che preesiste all'azione quanto il nostro uso quotidiano del linguaggio assomigli alla riproposizione di un copione prestabilito.

Senza entrare nel merito del ricco e complesso dibattito a proposito delle similitudini tra musica e linguaggio<sup>3</sup>, possiamo limitarci ad affermare che il fare musica, come avviene nell'uso del linguaggio verbale, si basa su schemi e strutture ereditate – nel caso del linguaggio, a partire dall'età infantile – e utilizzate in modo non disciplinato e “sperimentale”. Quando impara a parlare, un bambino non dispone della conoscenza delle regole grammaticali che presiedono al corretto uso del linguaggio. Piuttosto, procede per tentativi, imitando le persone che lo circondano. Solo in seguito il bambino diventa cosciente di queste regole e forma le frasi perlomeno avendole presente, indipendentemente dal fatto che decida – o sia in grado – di seguirle.

La musica, sostanzialmente, si presenta come un'attività che prevede un uso modulato del suono con finalità espressive. Come tutte le pratiche umane, nel tempo ha subito un percorso di disciplinamento mediante regole, consuetudini, canoni, tradizioni, sulla cui base siamo in grado di valutare e apprezzare i suoi prodotti. Nell'approccio alla produzione di suoni in modo “non disciplinato” è possibile che noi, come il bimbo che impara a parlare, facciamo un uso del materiale musicale incoerente, disordinato e, a volte, incomprensibile rispetto agli standard del linguaggio utilizzato<sup>4</sup>. Ma resta comunque il fatto che stiamo provando a esprimere un qualche aspetto della nostra personalità all'interno di un sistema di regole che (ancora) non conosciamo ma cui facciamo inconsciamente riferimento.

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, par. 4.2

<sup>2</sup> Cfr. *supra*, par. 2.2.1. Cfr. poi la definizione pareysoniana dell'atto artistico come «fare che mentre fa inventa il modo di fare» in Pareyson 1974 (59).

<sup>3</sup> Per una succinta ma completa idea del dibattito, si vedano almeno Bertinetto 2012a (55-90); Cook 2013 (56-134); Garda 2007 (13-44).

<sup>4</sup> Sul concetto di standard in riferimento al fare artistico, cfr. Walton 1970 (337-342).

L'improvvisazione, oggetto di quest'ultimo capitolo, rappresenta il caso emblematico di una prassi musicale radicalmente inventiva, sperimentale e "libera". In quanto musicale, essa appartiene a un ambito culturale caratterizzato da codici, strutture e schemi che, per quanto rivedibili e contestabili, non possono essere ignorati del tutto. È precisamente a questo aspetto che allude Stephen Davies nel passaggio rapidamente citato in chiusura del capitolo precedente, in cui si afferma che i vincoli dell'improvvisazione consistono nelle convenzioni grammaticali di uno stile<sup>5</sup>. Quest'ultimo altro non è che un uso dell'idioma musicale consolidato da decenni, se non secoli, di esecuzioni tra loro dialoganti e contrastanti che, come nota opportunamente Burrows a proposito del jazz, costituiscono una sorta di inventario di «archetipi performativi»<sup>6</sup>. Certamente, essenziale è verificare la modalità di ricezione e di utilizzo di tali archetipi: se nella tradizione colta occidentale essi saranno subordinati all'idea di opera fissata da un atto compositivo, in pratiche come la musica folk, la musica *popular* a diffusione di massa (che comprende il rock e il pop) e il jazz saranno percepiti come vincolanti direttamente l'atto musicale nel dispiegarsi del suo svolgimento in tempo reale. Se l'opera della tradizione colta occidentale è intesa come il prodotto di un atto compositivo il cui potere vincolante viene rivendicato da esecuzioni stratificate, pur anche eterogenee e non necessariamente "fedeli", nelle altre tradizioni sopra citate l'opera inventiva è qualcosa che accade sempre e comunque in tempo reale. E nel caso della prassi improvvisativa è nel tempo reale<sup>7</sup> della performance, non in quello costruito (socialmente e culturalmente) dell'opera classica, che gli archetipi performativi di cui parla Burrows esercitano la loro forza normativa, che non è assente, ma semplicemente collocata a un livello diverso, più malleabile.

L'improvvisazione, pertanto, è definibile preliminarmente come una prassi performativa a intenzionalità inventiva, dove uno o più musicisti danno luogo a un artefatto mai sentito prima nel momento stesso in cui ne forniscono una resa sonora, senza l'intenzione di seguire le indicazioni contenute in alcun artefatto compositivo e di dare luogo, essi stessi, a un artefatto compositivo<sup>8</sup>. Non diversamente da altre definizioni emerse nel dibattito analitico di ontologia e filosofia della musica, dunque, anche nel nostro caso si suppone che nell'improvvisazione esecuzione e invenzione abbiano luogo nella medesima occorrenza temporale<sup>9</sup>, a differenza di quanto avviene nell'esecuzione di opere musicali composte prima di essere suonate. In quest'ultimo caso, come precisa Levinson in un suo recente saggio:

---

<sup>5</sup> David Davies 2011 (73) si spinge ancora oltre, affermando che «la performance deve essere *di* qualcosa [...]. Questo "qualcosa" è normalmente un'opera eseguibile, sebbene possa essere una tradizione improvvisativa se si ha a che fare con l'autenticità storica di una performance jazz».

<sup>6</sup> Burrows 2004 (10)..

<sup>7</sup> È quanto sostiene Pressing 1984 quando fa riferimento alla dimensione «in time» della performance musicale.

<sup>8</sup> Come si legge in Thom 1993 (63): «presumere che si stia improvvisando significa normalmente non presumere che quello che si sta facendo sarà fatto di nuovo».

<sup>9</sup> Cfr. Alperson 1984; Brown 1996, 2000a, 2000b; Keith Sawyer 2000; Davies 2001 (11-19); Santi 2010; Sparti 2007 (122).

[...] apprezzare l'esecuzione di un'opera musicale ha un carattere *duplice*, con due obiettivi precisi: uno è l'*opera* che viene eseguita, l'altro è l'atto di *eseguire* l'opera. La qualità del primo è la misura del risultato ottenuto dal *compositore*, mentre la qualità dell'ultimo è la misura del risultato ottenuto dall'*esecutore*. I due generi di eccellenza appena menzionati, sebbene legati, sono piuttosto diversi<sup>10</sup>.

La distinzione cui il filosofo americano fa qui riferimento si applica in misura considerevolmente minore<sup>11</sup> – e in certi casi non si applica affatto – al caso di un brano improvvisato, poiché le figure del compositore e dell'esecutore, di chi cioè ha inventato il brano e di chi è chiamato a fornirne una resa sonora, coincidono. Questo significa che il *focus* d'apprezzamento – come direbbe David Davies<sup>12</sup> – di un evento di musica improvvisata risiede nel risultato sonoro delle azioni che i performer compiono, il quale, come afferma in altra sede lo stesso Levinson, è valutabile soltanto se si tiene in debita considerazione il processo che ha condotto a tale risultato<sup>13</sup>. Se l'affermazione di Levinson può essere ritenuta condivisibile per ogni tipologia di prassi musicale, essa acquista ancor più rilevanza nel caso di una musica improvvisata, in cui processo e prodotto si sovrappongono fino quasi a coincidere. *Quasi*, per l'appunto, dato che anche nel caso dell'improvvisazione sarebbe sbagliato affermare che il processo sia totalmente indistinguibile dal prodotto. Si pensi a due casi molto diversi, come una *jam session* jazzistica e un canto tribale: in entrambi gli eventi si possono distinguere le azioni di chi partecipa all'atto – ad esempio, possiamo citare le movenze dei musicisti, i loro sguardi reciproci, il modo di approcciarsi al pubblico nel primo caso, le danze, il modo di truccarsi e di vestirsi nel secondo – e i risultati cui conducono queste azioni – dei suoni modulati in un certo modo –. Ora, di certo considerare i puri suoni senza alcun riguardo per il contesto che li circonda e, in qualche misura, li co-produce e ospita, porterebbe a un apprezzamento assai parziale e, in quanto tale, poco pertinente e insoddisfacente. Ma affermare che il prodotto, cioè il suono, è il processo risulterebbe altrettanto fuorviante, poiché minerebbe alla base il principio per cui distinguiamo la musica – che prevede in ogni caso la produzione di un qualche tipo di suono – da altre forme d'arte. In conclusione, concordiamo con Levinson nel dire che ciò che conta ai fini dell'apprezzamento di una qualsiasi azione musicale, anche di una inventata all'impronta, è il suono prodotto. Allo stesso tempo, non ci si deve scordare che per apprezzare suoni formati in questo modo occorre tenere conto delle azioni che hanno dato loro luogo e che, inoltre, il prodotto sonoro è tale che si sviluppa nel tempo, e ha pertanto una dimensione intrinsecamente processuale.

---

<sup>10</sup> Levinson 2015b (148).

<sup>11</sup> Cfr *infra*, par. 7.2.

<sup>12</sup> Cfr. *supra*, parr. 1.3 e 1.4.

<sup>13</sup> Cfr. *supra*, par. 6.1, n. 14.

Il fattore tempo, fondamentale per ogni forma di espressione musicale, risulta quindi ancor più rilevante nel caso dell'improvvisazione a partire dallo stesso termine con cui la si designa: ciò che è improvvisato designa in senso letterale tutto ciò che è non previsto, non deciso in anticipo. Ma ciò non significa affatto che prima di improvvisare non venga deciso nulla<sup>14</sup>, né tantomeno che l'improvvisazione artistica non implichi alcuna forma di deliberazione<sup>15</sup>. Lo stesso Levinson, a questo proposito, sottolinea il carattere paradossale che assume la decisione all'interno della musica improvvisata:

Nell'improvvisare in modo artistico non solo non si decide o stabilisce in anticipo cosa si farà nel dettaglio, si decide altresì in anticipo *di non decidere* ciò che si farà nel dettaglio<sup>16</sup>.

Il fatto che l'improvvisazione sia designata con un termine negativo di certo è indice dell'ambiguità e della scivolosità che caratterizzano questo tema<sup>17</sup>. Allo stesso tempo, per la sua connotazione fortemente pratico-performativa, qualcuno si è spinto ad affermare che tutta la musica abbia in sé una componente improvvisativa<sup>18</sup>. Benson, ad esempio, scrive che:

L'idea che la musica sia fundamentalmente improvvisativa è tutt'altro che intuitivamente ovvia. Piuttosto, potrebbe benissimo sembrare semplicemente non vera. Ma penso che la ragione per cui esitiamo ad accettare una tale caratterizzazione derivi più dal modo in cui ci capita di pensare alla musica che dalla pratica musicale in atto<sup>19</sup>.

Ciò che è interessante notare in queste parole è che Benson ricava la radice dell'ambiguità della nozione di improvvisazione dal nostro modo di pensare la musica e, di conseguenza, dal nostro modo di parlarne. Il prossimo paragrafo prenderà le mosse precisamente dall'approfondimento di questo aspetto: del fatto che, cioè, tendiamo a pensare all'atto improvvisativo come manifestazione estetica dell'affrontare l'imprevisto.

## 7.2 Il rapporto problematico tra improvvisazione e opera musicale

Si è visto che il termine improvvisazione ha una valenza intimamente negativa, poiché si riferisce a un atto musicale diverso dalla situazione ordinaria nella quale si esegue o si ascolta un'opera composta prima della resa sonora con cui la si presenta pubblicamente. Il fatto che si pensi all'opera

---

<sup>14</sup> Cfr. Alperson 1984 (22); Brown 1996 (354), 2000a (115-116); Jankélévitch 1998 (28-29).

<sup>15</sup> Cfr. Bertinetto 2010 (146-147), 2015.

<sup>16</sup> Levinson 2015b (149).

<sup>17</sup> Caporaletti 2005 (3-5).

<sup>18</sup> Bailey 1992 (ix).

<sup>19</sup> Benson 2003 (3).



musicale come a un'entità stabile, il cui andamento è deciso in anticipo dal compositore, di modo da minimizzare i rischi del contatto diretto col pubblico, fa sì che all'improvvisazione sia collegata un'ineliminabile componente di rischio e imprevedibilità. Secondo la definizione di Landgraf, l'improvvisazione altro non è che «un'attività *imprevista, imprevedibile e non pianificata che è inventiva* come ogni “fare” creativo che, volontariamente o involontariamente, si snoda senza seguire un piano prestabilito»<sup>20</sup>. Da una parte, quindi, abbiamo il “sentiero sicuro” dell'opera musicale annotata in partitura, dall'altra la fitta e inestricabile boscaglia della performance improvvisata<sup>21</sup>. Tale scarto è ravvisabile con particolare evidenza nella testimonianza del pianista Ferdinand Ries, che ebbe l'ingrato compito di girare le pagine a Beethoven durante la prima esecuzione del *Concerto n. 3 in do minore op. 37 per pianoforte e orchestra*, avvenuta a Vienna il 5 aprile 1803:

La cosa era più facile a dirsi che a farsi, poiché non vedevo avanti a me quasi altro che fogli vuoti, tutt'al più qualche spunto da servire come promemoria, come un geroglifico egiziano, incomprensibile per me. Beethoven suonava la parte principale quasi tutta a memoria, non avendo avuto, come quasi sempre gli accadeva, il tempo di fissarla completamente sulla carta: egli faceva soltanto un impercettibile segno quando era alla fine di tali passaggi<sup>22</sup>.

In questa situazione, è evidente che i due si avvicinano alla pagina con due atteggiamenti mentali in gran parte inconciliabili: non tanto per via dei compiti differenti che sono chiamati a svolgere – il voltare le pagine e il suonare uno stesso spartito –, quanto perché Ries cerca nei «geroglifici» riportati sulla partitura una trasparenza che Beethoven ha soltanto nella sua testa. Se Ries intende lo spartito come un documento recante un insieme di prescrizioni ai fini della corretta esecuzione di un'opera, il genio di Bonn si avvicina ad esso come un canovaccio con degli spunti, che costituiscono un punto di partenza per l'esecuzione.

Con questo non ci si vuole spingere ad affermare che a Vienna quel giorno Beethoven abbia improvvisato: il suo intento era certamente quello di presentare pubblicamente il risultato di un atto compositivo attraverso un atto performativo a intenzionalità esecutiva. L'unico elemento che impedisce a Ries di essergli veramente d'aiuto, tuttavia, è il fatto che la scrittura di Beethoven agisce a un livello di trasparenza completamente diverso – e considerevolmente più basso – di quello preteso dal voltapagine; com'è ovvio, ciò influisce sul suo disorientamento.

---

<sup>20</sup> Landgraf 2011 (16).

<sup>21</sup> La metafora è utilizzata in Caporaletti 2005 (36-37).

<sup>22</sup> Dal programma di sala del concerto del 24 aprile 2013 all'Auditorium Rai di Torino.

Si è già accennato<sup>23</sup> che uno dei possibili vincoli alla supposta “libertà” dell’improvvisazione consisterebbe nell’attenersi alle convenzioni grammaticali di uno stile, a degli «archetipi esecutivi» che, a seconda della tradizione musicale cui si fa riferimento, possono assumere una forza vincolante variabile. Certamente, come ben attesta l’esempio di Beethoven e di Ries, anche all’interno della tradizione delle opere composte per l’esecuzione, la notazione musicale può rivestire ruoli assai diversi: da collettore di spunti per facilitare soluzioni esecutive a canovaccio contenente dei promemoria, da accurata messa per iscritto di un’idea musicale, a cui in tal modo viene conferito carattere testuale<sup>24</sup>, a manuale di istruzioni per esecuzioni future<sup>25</sup>.

Al di là dell’esigenza – peraltro assai controversa – di isolare aspetti prescrittivi all’interno dell’atto improvvisativo, riferirsi alla scrittura musicale non tanto come *medium* testuale quanto piuttosto come «promemoria» è indice del fatto che l’improvvisazione, prima ancora che in un atto di libertà assoluta, consiste in una ricerca dello spunto giusto per non cadere nella convenzione e nella banalità<sup>26</sup>, nel tentativo di dare luogo a qualcosa di inaudito<sup>27</sup>. Il *Grove Dictionary of Music* definisce l’improvvisazione in questi termini:

[L’improvvisazione è] la creazione di un’opera musicale, o *la forma finale di un’opera musicale*, nel corso della sua esecuzione. Può implicare la composizione immediata dell’opera da parte dei suoi esecutori, o l’elaborazione o il trattamento di una cornice esistente, o qualcosa che sta nel mezzo. In qualche misura ogni esecuzione implica elementi di improvvisazione, sebbene il suo grado vari a seconda del tempo e luogo, e di convenzioni o regole implicite<sup>28</sup>.

La precisazione, riportata in corsivo, dell’improvvisazione come creazione contemporanea all’esecuzione della *forma finale* di un’opera musicale è ancora una volta sintomatica dello statuto instabile che caratterizza questa nozione. Da una parte, infatti, essa è assimilabile all’opera musicale nella misura in cui è il prodotto consapevole dell’ingegno di un esecutore che intende fare qualcosa

---

<sup>23</sup> Cfr. *supra*, par. 7.1.

<sup>24</sup> Come scrive Taruskin 1995 (277-278): «[p]er questo concetto è centrale una nozione idealizzata di che cos’è un’opera musicale come compiutamente realizzata dal suo creatore, fissata nella scrittura, e perciò capace di essere preservata. La fedeltà è ciò che ne consente la preservazione: esecuzione scrupolosa conformemente all’intenzione del creatore, divinata o direttamente dalla notazione esplicita o indirettamente grazie allo studio delle contemporanee convenzioni e circostanze. Al centro sta quindi il testo e il performer *werktreu* (così come lo studioso, il curatore e il critico) è al suo servizio».

<sup>25</sup> Bertinetto 2016 (195-203).

<sup>26</sup> Pareyson 1974 (86).

<sup>27</sup> Non a caso molti brani della tradizione chitarristica spagnola del Cinquecento – in gran parte riconducibili al *flamenco* – sono catalogati sotto l’eloquente etichetta di *Tientos*.

<sup>28</sup> La citazione è reperibile online all’URL ‘<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>’ (ultimo accesso: 17 ottobre 2016).

di artisticamente rilevante<sup>29</sup>, dall'altro essa possiede solo la «forma finale» dell'opera musicale, se quest'ultima viene intesa come un'entità separata dalla resa sonora, stabile, durevole<sup>30</sup> e che richiede fedeltà assoluta. Come direbbe Goehr, considerare l'improvvisazione come un atto che dà luogo a un'opera musicale indica un uso «aperto» – e non certo «imperialistico» – di questa nozione<sup>31</sup>, laddove magari ciò che viene eseguito all'impronta presenta solo alcuni caratteri – un certo grado di modulazione del tessuto sonoro, una forte componente di «personalizzazione», un'intenzione espressiva – e non altri – l'intangibilità, la pretesa di autonomia dell'artefatto artistico e di fedeltà dell'atto esecutivo – dell'opera musicale tradizionalmente considerata<sup>32</sup>. La pratica della registrazione fonografica spiega ancora meglio il motivo per cui l'improvvisazione possieda soltanto la forma finale di un'opera musicale: dato che si tratta di un atto musicale il cui prodotto è il risultato di un processo – che, come tale, diventa esso stesso oggetto di apprezzamento e valutazione –, la registrazione costituisce l'unico modo per restituire almeno parzialmente quanto è avvenuto nel momento irripetibile della performance improvvisata a qualcuno che non vi ha direttamente partecipato. Come scrive giustamente Alessandro Bertinetto, la registrazione tiene traccia soltanto del risultato congelato dell'atto improvvisativo, isolato artificialmente dal processo che in tempo reale ha condotto a tale risultato<sup>33</sup>. Pertanto, ascoltare un'improvvisazione registrata su CD o su qualsiasi supporto multimediale, lungi dal garantire la sua ripetibilità, restituisce al contrario solo l'*illusione* che una simile ripetibilità sia effettivamente possibile<sup>34</sup>.

Anche se improvvisazione e opera musicale intrattengono un rapporto problematico, sarebbe un errore escludere a priori la nozione di opera d'arte da un'analisi ontologica del fenomeno improvvisativo. Come si è già detto, infatti, l'improvvisazione presenta diversi aspetti in comune con l'opera musicale: l'essere prodotta intenzionalmente con una finalità artistica, il poggiare sull'idea di una soggettività inventiva e di un'idea di trasformabilità del contesto estetico in cui è collocata<sup>35</sup>. D'altro canto, a differenza della nozione di opera musicale compatibile con il *Werktreue*

---

<sup>29</sup> Sabine Darsel 2009 (176) definisce l'improvvisazione in modo immanentistico, come «opera in atto»; una performance musicale unica, localizzata spazio-temporalmente e accessibile a tutti tramite quest'unica istanza.

<sup>30</sup> Brown 2011a (177); Kania 2011 (397-398) e Levinson 2010 (219) annoverano la durevolezza tra le proprietà essenziali dell'opera musicale. Al contrario, D. Davies 2011 (142-143) sostiene che le improvvisazioni (anche quelle cosiddette «libere») producono intenzionalmente artefatti anche se effimeri, «disponibili solo in una specifica situazione di ricezione».

<sup>31</sup> Goehr 1989. Cfr. anche *supra*, par. 1.3.

<sup>32</sup> A questo proposito, Gaut 2000 sostiene l'idea per cui l'arte è un *cluster concept*, un concetto cioè che prevede criteri di applicazione diversificati e sempre estendibili, di cui però rimane indeterminato il numero di essi che deve essere soddisfatto per far rientrare un oggetto all'interno del concetto in questione. In altri termini, i criteri di applicazione del concetto sono disgiuntivamente e non individualmente necessari, nel senso che per rientrare nel concetto non è necessario che un oggetto li soddisfi tutti, tuttavia è impossibile che non ne soddisfi nessuno. Può essere arte, ad esempio, tutto ciò che appartiene a un determinato genere artistico o possiede una certa eleganza, espressività, originalità...o anche solo una di queste caratteristiche.

<sup>33</sup> Bertinetto 2012c (120).

<sup>34</sup> Bertinetto 2016 (183); Brown 2000b (117).

<sup>35</sup> Vincenzo Caporaletti 2005 (148) parla a questo proposito di «mutabilità della norma estetica».

*Ideal* – cui l’ontologia musicale di area analitica fa ancora molto spesso implicito riferimento, anche in pratiche musicali dove essa non è in alcun modo contemplata<sup>36</sup> – un brano improvvisato non è prodotto con l’idea di essere riproposto più volte e, di conseguenza, re-identificato, riconosciuto cioè come un’entità durevole e stabile<sup>37</sup>. È possibile quindi affermare che l’improvvisazione, nel caso venga registrata, perde il carattere essenziale dell’irripetibilità, cessando di essere improvvisazione *tout court*. Essa tuttavia, come propone Arbo, è stata in grado di «dare luogo» o «costituire l’origine di» un’opera musicale di tipo fonografico, «re-istanziabile» ma «non re-interpretabile»<sup>38</sup>.

Nel caso dell’improvvisazione musicale – ed emblematicamente, nella pratica jazzistica –, il ruolo ricoperto dall’opera musicale consiste spesso nel fungere da mero espediente esecutivo, una sorta di “trampolino di lancio” che i musicisti utilizzano per plasmare le proprie performance e renderle interessanti. Improvvisare su un tema di un noto *standard* non significa tanto e solo re-istanziare quello *standard* per offrirne una versione riconoscibile. Anzi, più sovente accade che i jazzisti si divertano a nascondere una nota melodia citandola di sfuggita, accennandone solo qualche nota o l’andamento ritmico, così da sfidare l’attenzione degli ascoltatori e tenere vivo il loro interesse. Inoltre, molte volte citare – anche con intento parodistico – una certa melodia significa riconoscere un debito artistico nei suoi confronti e può costituire un altro livello dell’azione vincolante esercitata dalle convenzioni stilistico-grammaticali di cui parla Stephen Davies. In altri termini, l’improvvisazione può anche denotare la volontà del musicista di porsi in relazione con una certa tradizione culturale o artistica, prendendo spunto da essa. Anche nel caso in cui tale relazione assuma una connotazione oppositiva o polemica, ciò non è altro che un modo per affermarne implicitamente l’importanza.

### 7.3.1 Spunti compositivi al servizio dell’atto improvvisativo

Dato che abbiamo parlato molto di spunti, occorre fin da subito precisare che non tutti gli spunti sono uguali. Nell’esecuzione improvvisata, lo spunto diviene la pietra angolare di una fitta rete di relazioni, che unisce i musicisti tra loro e al pubblico, in un complesso di vibrazioni e aspettative che possono determinare la riuscita o il fallimento della performance. Lo spunto non è solo l’opera considerata in una fase embrionale o germinale, ma in un certo senso è l’opera stessa, nella misura in cui viene accolto o respinto all’interno della situazione performativa.

---

<sup>36</sup> È il caso, ad esempio, di Kivy 1983, 1987, 2002.

<sup>37</sup> La differenza tra improvvisazioni e opere musicali è stata argomentata da Bertinetto 2012c; Brown 1996; Canonne 2014.

<sup>38</sup> Arbo 2013a (29-30).

Si potrebbero individuare due tipi di spunti<sup>39</sup>: 1) *spunto strutturale*, ovvero una cellula melodica o ritmica il cui profilo viene stabilito prima che la performance abbia inizio e proposta allo scopo di farla partire. Un esempio di spunto strutturale è la croma col punto seguita da una semicroma marcata su cui è costruita la parte iniziale di *So What*, la prima traccia del disco di Miles Davis *Kind of Blue*. In questo caso, il risultato di una prassi musicale di tipo compositivo è utilizzato a fini performativi a intenzionalità inventiva – cioè, improvvisativi. Prima dell'ingresso in studio di registrazione, il famoso trombettista propose alla sua band un'idea melodico-ritmica dalla semplicità sconcertante. Dopo un'introduzione di poche decine di secondi il pianista Bill Evans, dopo aver indugiato su intervalli equivalenti a quello presente nell'idea musicale proposta da Davis, ripropone la cellula imprimendole una trascinante spinta *swing*. Per il gruppo è una sorta di segnale di partenza, che chiude l'introduzione per condurre al brano vero e proprio. Inutile dire che quest'ultimo prenderà tutt'altra direzione, per poi tornare sull'idea iniziale verso la conclusione del brano, in una classica struttura ad anello<sup>40</sup>; 2) *spunto performativo o emergenziale*, cioè un micro-spunto sganciato da ogni decisione presa in anticipo rispetto allo svolgersi della performance, che nasce nel momento in cui ci si esibisce. Tali spunti, pur agendo su livelli diversi, hanno un unico scopo, cioè quello di contribuire alla creazione di una performance non tanto corretta, quanto riuscita.

Nella seconda tipologia di spunto proposta sono annoverabili i casi – piuttosto numerosi, a dire il vero – in cui la tecnologia di una sala di incisione diventa la risorsa fondamentale per utilizzare a scopo compositivo sezioni di musica improvvisata, specialmente nell'ambito della musica *popular* a diffusione di massa (il rock o il pop). Così è avvenuto, ad esempio, durante le sessioni di registrazione di *Innuendo*, l'ultimo album pubblicato dai Queen con Freddie Mercury ancora in vita<sup>41</sup>. La sezione centrale della canzone che dà il titolo al disco è sviluppata su un indiatolato ritmo spagnolescante di flamenco, dalla struttura assai complessa. Dall'aneddotica che circonda il percorso compositivo di questo intermezzo risulta che la band britannica, mentre era impegnata in Svizzera nelle sessioni di registrazione dell'album, ricevette la visita del chitarrista degli Yes Steve Howe. Amico di vecchia data di Mercury, gli venne chiesto di collaborare alla realizzazione dell'intermezzo di *Innuendo*, improvvisando alla chitarra in stile flamenco. Dopo un iniziale scetticismo, Howe chiese esplicitamente ai membri dei Queen di «sapere un po' di più della struttura» del brano, per «elaborare le strutture accordali» in modo più consapevole e coerente<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Devo le seguenti osservazioni a proposito dei diversi tipi di spunti ai preziosi suggerimenti di Davide Sparti, che ringrazio.

<sup>40</sup> Cfr. Cecchi 2008.

<sup>41</sup> *Innuendo* (Parlophone, 1991).

<sup>42</sup> Gli aneddoti citati sono reperibili all'url: '[https://en.wikipedia.org/wiki/Innuendo\\_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Innuendo_(song))' (ultimo accesso: 18 ottobre 2016).

Questa richiesta getta luce su un aspetto dell'improvvisazione su cui non ci siamo ancora sufficientemente soffermati: una performance improvvisata, di per sé, prevede un inizio, ma, a differenza dell'esecuzione di un'opera composta, può continuare virtualmente all'infinito. Come ha sostenuto Mirio Cosottini, la fine di un'improvvisazione non è prestabilita: semplicemente, accade<sup>43</sup>. Ma perché vi siano le condizioni almeno necessarie – se non sufficienti – per far concludere una performance di questo tipo in modo soddisfacente, occorre avere un'idea chiara «di dove si sta andando»<sup>44</sup>, come precisa poche righe sotto Steve Howe.

Si potrebbe obiettare quanto segue: che differenza c'è tra questo caso e quello descritto nel quinto capitolo<sup>45</sup>, in cui la prassi performativa a finalità esecutiva veniva messa a servizio di quella compositiva? Nel caso dell'improvvisazione che i Queen chiesero a Howe, non gli rivelarono la struttura del brano fin da subito volutamente, di modo che il chitarrista fosse costretto a muovere le dita senza vincoli troppo stringenti. Questo servì a Howe per prepararsi fisicamente e tecnicamente a entrare nel mondo musicale di qualcun altro, per poi esplorarlo con rinnovato vigore e una spontaneità più viva – per quanto artificialmente costruita –, che si ritrovano, di certo in forma più organica e distillata, nella traccia finale dell'album.

Questo procedimento non è del tutto diverso da quello utilizzato dagli attori nella costruzione dei personaggi che sono chiamati a interpretare<sup>46</sup>. Nell'attività recitativa e, per alcuni versi, anche in quella musicale, non si tratta di imitare pedissequamente la realtà, ma di interiorizzare a livello fisico e micro-gestuale alcuni suoi aspetti caratteristici per costruire qualcosa che sembri naturale, pur non essendolo. Come scrive Marco Merlini:

[...] tutta la recitazione, se è buona, è invenzione, perché non bisogna mai riprodurre l'esistente. Non bisogna mai cercare il “gesto naturale”. Questo è un grosso equivoco. Il gesto naturale non esiste. Quando un attore interpreta un personaggio verosimile, non è esatto dire che si muove con naturalezza, sarebbe più giusto dire che con grande scioltezza mette insieme armonicamente i gesti che egli stesso ha costruito. Si può portare a termine un atto creativo, sul palcoscenico,

---

<sup>43</sup> Cosottini ha sostenuto questa tesi nel suo intervento “Improvising the End. Sound, Silence and Time”, tenuta il 25 settembre 2015 presso l'Università di Torino nell'ambito del workshop “Form, Norm, Improvisation”.

<sup>44</sup> Cfr. *supra*, n. 42.

<sup>45</sup> Cfr. *supra*, par. 5.3.1.

<sup>46</sup> Un caso leggermente diverso è quello delle performance collettivamente improvvisate, su cui Keith Sawyer 2003 (89-90) scrive: «Un performer, vincolato dall'emergente creato collettivamente, origina un'azione indicando una consegna; gli altri performer, attraverso le loro reazioni nelle azioni successive, determinano collettivamente il grado in cui quest'atto si inserisce nell'emergente; il nuovo emergente, poi, vincola analogamente i performer successivi. Per tutto il tempo, il “meta vincolo” della definizione di genera controlla molte proprietà di questo processo interattivo: in quale misura l'indicazione di una consegna è considerata accettabile, come sono disposti gli atti dei performer, come i performer creano atti che rivelano coerenza con l'emergente». Cfr. inoltre Fischer Lichte 2004 (67-132); J. Hamilton 2007.

solo se si riesce ad uscire dalle norme naturalistiche, dai clichés, dalle abitudini rappresentative, dalle griglie consuete di pensiero<sup>47</sup>.

È chiaro dunque che improvvisare significa sempre avere a che fare con qualcosa che di primo acchito non è maneggiabile, risultando pertanto casuale e “imperfetto”<sup>48</sup>. In questa direzione si è volta l'avanguardia musicale della tradizione colta europea e americana, in particolare – anche se non esclusivamente – grazie alla ricerca artistica di John Cage, utilizzando l'improvvisazione nella sua componente aleatoria a fini compositivi.

### 7.3.2 *Sull'imprevisto. John Cage e l'improvvisazione prescritta*

Nella musica sperimentale di matrice eurocolta, a partire dalla seconda metà del Novecento, vennero messe fortemente in dubbio le frontiere tradizionali dell'opera musicale: tra queste, la tendenza a considerare l'opera come un'entità intangibile, la separazione netta tra compositore, esecutore e ascoltatore e, come si è già accennato<sup>49</sup>, la subordinazione degli aspetti espressivi a quelli strutturali. La parabola di John Cage e della musica aleatoria costituiscono una sorta di esasperazione di questo generale clima culturale. In opere come *Imaginary Landscape n. 4* e, ancor più, in *4' 33''*, Cage dichiara il suo netto rifiuto nei confronti della figura idealizzata e “geniale” del compositore romantico, isolato dalle comunità degli ascoltatori e degli esecutori. Quest'idea prende corpo nel tentativo di dare dignità musicale a suoni di solito considerati non degni di considerazione artistica – e, a ben vedere, nemmeno genericamente estetica –: ad esempio, rumori disorganici come quelli di dodici radio fatte suonare contemporaneamente o, addirittura, lo scegliere deliberatamente di non suonare alcuna nota. Il silenzio in cui sembra consistere *4' 33''* non esiste in quanto tale, poiché quest'opera è piuttosto un'apertura all'indeterminatezza, all'imprevedibilità e alla casualità intrinsecamente legate alla sfera del suono. Quest'ultimo viene dunque considerato non come mero ambasciatore di una forma che gli preesiste, ma come formante genuino di significatività musicale<sup>50</sup>.

Vi sono molte sezioni delle opere di John Cage che restano aperte e incomplete, se considerate alla luce della nozione di partitura musicale appartenente alla tradizione eurocolta. In queste sezioni, il compositore richiede esplicitamente all'esecutore di improvvisare, vale a dire, in senso letterale, di

---

<sup>47</sup> La citazione è reperibile all'url '<https://apeironteatro.net/2012/01/25/come-stare-in-scena/>' (ultimo accesso: 18 ottobre 2016).

<sup>48</sup> Sull'improvvisazione analizzata secondo l'estetica dell'imperfezione, si vedano Brown 1996 (362); Gioia 1988; A. Hamilton 2007 (196-199).

<sup>49</sup> Cfr. *supra*, par. 6.1.

<sup>50</sup> Argomentazioni simili sono reperibili in Baugh 1993; Caporaletti 2005; Serra 2008.

aprirsi all'imprevisto e all'imprevedibile e lasciare che questo accada. Secondo Stephen Davies<sup>51</sup>, il fatto che la richiesta di improvvisare venga dal compositore e non direttamente da chi suona è sufficiente a far sì che la musica prodotta in tal modo non sia più improvvisata. Il ragionamento è piuttosto lineare: dato che l'improvvisazione artistica è un atto spontaneo e intenzionale, in cui invenzione ed esecuzione coincidono, se essa è risultato di una prescrizione contenuta in un'opera ai fini della produzione di una sua resa sonora perde automaticamente lo status di improvvisazione. A ben vedere, però, si tratta di un'obiezione resistibile: la scelta dell'esecutore di improvvisare, infatti, si esercita proprio e precisamente nel momento in cui egli sceglie di suonare *quell'*opera e non un'altra<sup>52</sup>. L'improvvisazione non perde dunque il suo stato di azione intenzionale solo per essere collocata in un contesto performativo a intenzionalità esecutiva di un'opera composta in precedenza. Essa rimane un'azione deliberata connotata in senso artistico: nel caso della musica di Cage, l'improvvisazione serve a dare corpo a parte del significato che il compositore americano ha depositato nella sua opera – ovvero, l'importanza dell'imprevedibilità e del caso pur all'interno di un atto artistico genuinamente deliberativo e intenzionale –.

Certo, vi sono alcuni aspetti del percorso musicale di Cage che sono in conflitto con l'idea di improvvisazione che abbiamo difeso in questo lavoro, come per esempio la tendenza ad ascoltare il suono “purificando”, per così dire, i canali della percezione, in accordo con la filosofia Zen che permea una parte preponderante della poetica di Cage. In secondo luogo, la musica di Cage non intende sfruttare il caso, ma si sottomette ad esso, lo lascia accadere evitando di interferire col suo naturale corso. La nozione di improvvisazione che mi auguro sia emersa da queste pagine, al contrario, non si limita alla sola celebrazione dell'imprevedibilità in quanto tale, né al subitaneo sorgere dell'intelligibilità dal puro caso. Come scrive opportunamente Davide Sparti, l'atto improvvisativo «organizza il contingente secondo una forma di intelligibilità che emerge processualmente»<sup>53</sup>, puntando a un equilibrio non definitivo, ma di volta in volta ottimale, tra istintività e controllo.

---

<sup>51</sup> S. Davies 2001 (17).

<sup>52</sup> Bertinetto 2016 (81-91).

<sup>53</sup> Sparti 2007 (123).



## Conclusione

Alla fine del percorso teorico che si è compiuto, è legittimo porsi una domanda forse banale: per quale ragione si è deciso di inserire nel titolo il concetto di improvvisazione se dei sette capitoli che compongono la tesi ve ne è soltanto uno che ha per oggetto specifico questo tema? Si potrebbe rispondere a questo dubbio che l'obiettivo di questo lavoro non era soltanto quello di fornire un'analisi della nozione di improvvisazione in ambito musicale, quanto piuttosto quello di riorientare i capisaldi del dibattito di ontologia musicale in area analitica in vista di una maggiore considerazione dell'aspetto pratico, performativo dell'attività musicale<sup>1</sup>. Come spero si sia compreso, il concetto di improvvisazione ricopre un ruolo fondamentale nell'economia di questo auspicato cambio di direzione.

La pratica improvvisativa esalta al massimo grado da un lato la componente inventiva della musica, dall'altro quella processuale-performativa. Si è sostenuto, infatti, che la musica è suono modulato a fini espressivi e sottoposto di conseguenza a un processo di personalizzazione. E quale modo migliore di «personalizzare» il suono musicale se non quello di far dipendere le sue peculiarità espressive non soltanto dal profilo acustico, ma anche dalla particolare situazione emotiva in cui si trova il musicista che lo produce? Come si è visto, l'improvvisazione è di fatto quella modalità di produzione musicale in cui ciò che viene suonato o cantato non è il risultato di un lavoro interpretativo compiuto su un artefatto composto da qualcun altro. Al contrario, chi improvvisa sottopone il risultato della propria azione al giudizio del pubblico *nel suo stesso prodursi*, facendo confluire in un unico plesso la componente inventiva e quella interpretativa della prassi musicale. L'autore e l'interprete, dunque, coincidono, ma ancora non basta. Occorre osservare che il fatto che nell'improvvisazione sia sempre all'opera una dimensione estemporanea – in cui cioè ciò che viene eseguito non è mai totalmente preparato in anticipo – aumenta considerevolmente il peso dell'aspetto inventivo. A differenza dell'interprete che esegue un'opera composta in anticipo – poco importa che sia lui stesso o qualcun altro ad averlo fatto –, l'improvvisatore presenta al pubblico non solo la musica che produce, ma anche una porzione di sé, senza che essa sia mediata dalla figura di un autore che, in un tempo diverso da quello dell'esecuzione, ha meditato sulla forma da dare all'artefatto musicale in questione. Il fattore di imprevedibilità rappresentato poi dalla presenza di un uditorio, rafforzato dalla natura estemporanea e in gran parte «non-prevista» della musica improvvisata, assegna a questa pratica un grado di intensità e rischio del tutto peculiare.

La carica espressiva del suono improvvisato è dunque alimentata sia dalla grana che lo costituisce sia dalla particolare sfumatura emotiva che anima sul momento chi lo produce e che finisce inevitabilmente per permeare il suono stesso. Di conseguenza, l'improvvisazione mette in luce in

---

<sup>1</sup> Tale tendenza, peraltro, è quanto mai presente nel dibattito contemporaneo: cfr. Cook 2013, Davies 2009.

modo esemplare la componente performativa della musica, che decenni di analisi ontologiche su classi di esecuzioni, tipi astratti e altre astruse entità metafisiche hanno indubbiamente messo in secondo piano, se non completamente trascurato. Se è vero che parte del compito della filosofia è rendere ragione della complessità del reale senza occultarla o banalizzarla, ciò non significa che della realtà si debba restituire un'immagine tanto complicata da risultare insostenibile.

Il caso dell'ontologia musicale è emblematico in questo senso: la recente riscoperta della componente processuale-performativa della musica ha di fatto messo fuori gioco buona parte delle teorie elaborate allo scopo di spiegare come l'opera musicale possa restare sempre uguale a se stessa nelle sue molteplici esecuzioni. Ridurre il problema dell'opera musicale e della natura performativa della musica a una mera questione di identità o a una variante della disputa medievale sugli universali, per quanto filosoficamente raffinata, appare un'operazione poco sensata. La normatività insita all'esecuzione musicale, in quanto pratica storico-culturale, non è spiegabile in termini di corrispondenza all'opera intesa come modello astratto riproducibile in molteplici e concrete circostanze spazio-temporali. In altre parole, non è tanto l'opera in quanto entità astratta a contenere in sé il criterio normativo per la produzione di future esecuzioni, come nel caso del *norm-kind* teorizzato da Wolterstorff. È stato piuttosto il fatto che la performance musicale fosse collocata in un preciso ambito storico e culturale a rendere possibile ragionare in termini di "opere", ovvero artefatti compositivi pensati per essere riproposti più o meno fedelmente in contesti di volta in volta diversi. Ciò è tanto più vero se si considera che il concetto di improvvisazione cominciò a essere codificato solo e soltanto nel momento in cui il *cantare super librum*, che consisteva nell'invenzione all'impronta di linee contrappuntistiche su un *cantus firmus*, cessò di essere la modalità di produzione musicale incontrastata e fu affiancata dalla nozione di *res facta*<sup>2</sup>, ovvero dell'opera musicale scritta cui occorre attenersi fedelmente. Quest'ultima, come si è già avuto modo di osservare, arrivò ad affermarsi come il paradigma della creatività musicale in modo estremamente graduale, toccando il suo apogeo soltanto nella seconda metà del XIX secolo. Non è pertanto l'improvvisazione a essere figlia della composizione; piuttosto, il contrario.

Impostare il discorso sulle opere musicali in questi termini mette meglio in luce il fatto che la loro natura sia di matrice storico-culturale, non metafisica. Ciò significa che culturale e non logico-formale è anche la ragione per cui è possibile identificare un'opera musicale attraverso (e non nonostante) le sue molteplici esecuzioni, dato che sono proprio queste ultime, nel loro sedimentarsi progressivo, a dare un'immagine di ciò che l'opera è. Un'immagine multiforme e sfaccettata, di cui l'ontologia musicale, se non vuole confinarsi in uno specialismo arido e stucchevole, deve tenere conto.

---

<sup>2</sup> Ciò avvenne nel corso del XV secolo, come mostrato in Caporaletti 2005 (116-119).

## Bibliografia

- Adorno, T. W. (1967): “Die Kunst und die Künste”, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.. Trad. it. “L’arte e le arti”, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano 2011, pp. 195-211.
- Adorno, T. W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Suhrkamo, Frankfurt a. M.. Trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- Alperson, P. (1984): *On Musical Improvisation*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 43/1, pp. 17-29.
- Alperson, P. (1991): *Why composers have to be performers*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 49/4, pp. 369-373.
- Amoroso, L. (1984): *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli.
- Anderson, J. (1985): *Musical Kinds*, «The British Journal of Aesthetics», 25/1, pp. 43-49.
- Anscombe, G. E. M. (1957): *Intention*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Arbo, A. (2010): *Qu’est-ce qu’un «object musical»?*, «Les cahiers philosophiques de Strasbourg», 2, pp. 225-247.
- Arbo, A. (2013a): *L’opera musicale tra oralità, scrittura e fonografia*, «Aisthesis», 6/special issue, pp. 21-44.
- Arbo, A. (2013b): “Qu’est-ce qu’ une oeuvre musicale orale?”, in M. Ayari, A. Lai (dir.), *Les corpus de l’oralité*, Delatour, Paris, pp. 15-35.
- Arbo, A., Ruta, M. (éd. par) (2014): *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Hermann, Paris.
- Babbitt, M. (1958): *Who Cares If You Listen?*, «High Fidelity».
- Bahrami, R. (2012): *Come Bach mi ha salvato la vita*, Mondadori, Milano.
- Bailey, D. (1992): *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York.
- Bartel, C. (2011): *Music Without Metaphysics?*, «The British Journal of Aesthetics», 51, pp. 383-398.
- Baugh, B. (1993): *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 51/1, pp. 23-29.
- Benson, B. E. (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Benson, B. E. (2008): “Stealing Licks: Recording and Identity in Jazz”, in Doğantan-Dack 2008, pp. 137-154.
- Bertinetto, A. (2010): *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25, Mursia, Milano, pp. 145-174.

- Bertinetto, A. (2012a): *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.
- Bertinetto, A. (2012b): *Improvisational Listening?*, «Proceedings of the European Society for Aesthetics», 4, pp. 1-22.
- Bertinetto, A. (2012c): *Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type/Token Ontology*, «Teorema», 31/3, pp. 105-126.
- Bertinetto, A. (2012d): *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, «Daimon», 57, pp. 117-135
- Bertinetto, A. (2013a): *Improvvisazione e contraffatti. Circa il primato della prassi in ontologia della musica*, «Aisthesis», 6/special issue, pp. 101-132.
- Bertinetto, A. (2013b): *Musical Ontology: A View Through Improvisation*, «CoSMo», 2, pp. 81-101.
- Bertinetto, A. (2014a): “Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell’improvvisazione”, in A. Sbordoni (a c. di), *Improvvisazione oggi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 15-28.
- Bertinetto, A. (2015): ‘*Mind the Gap*’. *L’improvvisazione come azione intenzionale*, «Itinera», 10, pp. 175-188.
- Bertinetto, A. (2016): *Eseguire l’inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Il Glifo.
- Bertram, G. (2005): *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart. Trad. it. *Arte. Un’introduzione filosofica*, Einaudi, Torino 2008.
- Bertram, G. (2010): “Improvisation und Normativität”, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (hrsg.), *Improvvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld, Transcript, pp. 21-40.
- Bertram, G. (2014): *Kunst als menschliche Praxis*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Bloch, E. [1923] (1964): *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.. Trad. it. *Spirito dell’utopia*, Bur, Milano 2009.
- Boden, M. A. (2004): *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Routledge, London.
- Borio, G., Garda, M. (a c. di) (1989): *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, EDT, Torino.
- Borio, G., Gentili, C. (a c. di) (2008): *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci.
- Born, G. (1993): “Understanding Music as Culture”, in R. Pozzi (ed. by), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Olschki, Firenze, pp. 211-228.
- Born, G. (1995): *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley (CA).

- Born, G. (2005): *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*, «*Twentieth Century Music*», 2, pp. 7-36.
- Born, G. (2010): *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, «*Journal of the Royal Music Association*», 135/2, pp. 205-243.
- Bratman, M. E. (1987): *Intention, Plans and Practical Reason*, Cambridge University Press, Harvard (MA).
- Brown, L. B. (1996): *Musical Works, Improvisation and the Principle of Continuity*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», 54/4, pp. 353-369.
- Brown, L. B. (2000a): “*Feeling My Way*”. *Jazz Improvisation and Its Vicissitudes - A Plea for Imperfection*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», 58, pp. 113-123.
- Brown, L. B. (2000b): *Phonography, Repetition and Spontaneity*, «*Philosophy and Literature*», 24/1, pp. 111-125.
- Brown, L. B. (2011a): *Do Higher-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?*, «*The British Journal of Aesthetics*», 51/2, pp. 169-184.
- Brown, L. B. (2011b): “*Improvisation*”, in Gracyk, Kania 2011, pp. 59-69.
- Brown, L. B. (2011c): “*Jazz*”, in Gracyk, Kania 2011, pp. 426-436.
- Brown, L. B. (2012): *Further Doubts about Higher-Order Ontology: Reply to Andrew Kania*, «*The British Journal of Aesthetics*», 52/1, pp. 103-106.
- Budd, M. (1991): *Review of Currie’s ‘An Ontology of Art’*, «*The British Journal of Aesthetics*», 30/4, pp. 69-72.
- Burrows, J. (2004): *Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation*, «*Critical Studies in Improvisation*», 1/1. Accessibile a <http://www.criticalimprov.com/article/view/11/36>.
- Butterfield, M. (2002): *The Musical Object Revisited*, «*Music Analysis*», 21/3, pp. 327-380.
- Cadenbach, R. (1978): *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*, Bosse, Regensburg.
- Cameron, R. P. (2008): *There Are No Things That Are Musical Works*, «*The British Journal of Aesthetics*», 48/3, pp. 295-314.
- Cameron, R. P. (2012): “*How to be a Nominalist and a Fictional Realist*”, in *Mag Uidhir* 2012, pp. 179-196.
- Camilleri, L. (2006): “*Loop, trasformazioni e spazio sonoro*”, in F. Desideri, G. Matteucci (a c. di), *Dall’oggetto estetico all’oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze, pp. 97-103.
- Canonne, C. (2013): *L’appréciation esthétique de l’improvisation*, «*Aisthesis*», 6/special issue, pp. 331-356.

- Canonne, C. (2014): “Sur l’ontologie de l’improvisation”, in Arbo, Ruta 2014, pp. 292-320.
- Caporaletti, V. (2005): *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- Caporaletti, V. (2015): “Neo-Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns”, in G. Borio (ed. by), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham 2015, pp. 233-252.
- Carpenter, P. (1967): *The Musical Object*, «Current Musicology», 5, pp. 56-87.
- Casari, R. (1989): *Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Edmund Husserl*, «Rivista di Storia della filosofia», 4, pp. 725-743.
- Cavell, S. (1969): *Must We Mean What We Say?*, Scribner, New York.
- Cecchi, P. (2008): *Modalità, improvvisazione e concezione musicale in «Kind of Blue» di Miles Davis (1959)*, «Cose di musica», accessibile a [http://www.euterpevenezia.it/attivita/rivista/26\\_vemu\\_pag\\_61-63\\_cose%20di%20musica.pdf](http://www.euterpevenezia.it/attivita/rivista/26_vemu_pag_61-63_cose%20di%20musica.pdf).
- Collingwood, R. G. (1925): *Outlines of a Philosophy of Art*, Oxford University Press, London. H. Milford.
- Collingwood, R. G. (1938): *The Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Cook, N. (2013): *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Croce, B. (1902): *L’estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari.
- Currie, G. (1989): *An Ontology Of Art*, St. Martin’s Press, New York.
- Currie, G. (1990): *Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties*, «Philosophical Studies: An International Journal of Philosophy in the Analytic Tradition», 58/3, pp. 243-257.
- D’Angelo, P. (a c. di) (2008): *Introduzione all’estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari.
- D’Angelo, P. (2011): *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Dahlhaus, C. (1979): *Was heißt Improvisation?*, in R. Brinkmann (Hrsg.), *Improvisation und neue Musik*, Schott, Mainz-London-New York-Tokyo, pp. 9-23.
- Danto, A. (1964): *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», 61/19, pp. 571–584.
- Danto, A. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Harvard (MA). Trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Darsel, S. (2009) : *Qu’est-ce qu’une oeuvre musicale ?*, «Klesis. Revue philosophique», 13, pp. 147-185.
- Davies, D. (2004): *Art as Performance*, Blackwell, Malden.

- Davies, D. (2009): *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 67/2, pp. 159-171.
- Davies, D. (2011): *Philosophy of the Performing Arts*, Wiley-Blackwell, Malden.
- Davies, S. (1997): *John Cage's 4' 33''*: *Is It Music?*, «Australasian Journal Of Philosophy», 75, 448-462, ristampato in Davies 2003, pp. 11-29.
- Davies, S. (2001): *Musical Works and Performances*, Oxford University Press, Oxford.
- Davies, S. (2002): *Ontology of Art*, in Levinson 2002, pp. 155-180.
- Davies, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Davies, S. (2003a): “Ontologies of Music”, in Davies 2003, pp. 30-46.
- Davies, S. (2003b): “Authenticity in Musical Performance”, in Davies 2003, pp. 81-93.
- Dewey, J. (1934): *Art as Experience*, Minton Balch, New York. Trad. it. *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007.
- Dickie, G. (1984): *The New Institutional Theory of Art*, in *Aesthetics: Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium (Part I)*, R.Haller (ed.), Hölder-Pichler-Tempsky, Wien, pp. 57-64.
- Dodd, J. (2000): *Musical Works as Eternal Types*, «The British Journal of Aesthetics», 40/4, pp. 424-440.
- Dodd, J. (2007): *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford.
- Doğantan-Dack, M. (ed. by) (2008): *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, Middlesex University Press, London.
- Drummond, B. (2008): *The 17*, Beautiful Books, London.
- Eco, U. (1976): *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
- Edidin, A. (1991): “Look What They’ve Done to My Song: ‘Historical Authenticity’ and the Aesthetics of Musical Performance”, in P. French, T. Uehling Jr., H. Wettstein (eds.), *Midwest Studies in Philosophy*, 16, pp. 394–420.
- Edidin, A. (1999): *Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music*, «The British Journal of Aesthetics», 39/1, pp. 24-39.
- Eisenberg, E. (1987): *The Recording Angel. Explorations in Phonography*, Mc Graw-Hill. Trad. it. *L’angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa Instar*, Torino 1997.
- Ellington, D. (1973): *Music Is My Mistress*, The Doubleday Broadway Publishing Group, New York. Trad. it. *La musica è la mia signora. L’autobiografia*, Minimum Fax, Roma 2014.
- Favier, J. (2014): “Réflexions sur la nature matérielle de l’oeuvre phonographique”, in Arbo, Ruta 2014, pp. 205-232.

Feld, S. (1982): *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, poetics and song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia. Trad. it. *Suono e Sentimento*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Ferneyhough, B., Boros, J. (1990): *Shattering the Vessels of Received Wisdom*, «Perspective of New Music», 28/2, pp. 6-50.

Ferraris, M. (2009): *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari.

Fischer-Lichte, E. (2004): *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.. Trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014.

Fiske, H. E. (2008): *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston and Lampeter.

Fubini, E. (2014): *Creazione o citazione: un'alternativa?*, «Estetica. Studi e ricerche», 4/1, pp. 13-22.

Fudge, R. (2005): *A Vindication of Strong Aesthetic Supervenience*, «Philosophical Papers», 34/2, pp. 149-171.

Gadamer, H. G. (1960): *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen. Trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

Garda, M. (2007): *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*. Carocci, Roma.

Gaut, B. (2000): "Art' as a Cluster Concept", in N. Carroll (ed. by), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 25-44.

Gaut, B. (2009): "Creativity and Skill", in M. Krausz, D. Dutton, K. Bardsley (eds.), *The Idea of Creativity*, Brill, Leiden-Boston, pp. 83-103.

Gell, A. (1996): *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, «Journal of Material Culture», 1/1, pp. 15-38.

Gell, A. (1998): *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.

Gioia, T. (1988): *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, Oxford.

Gioia, T. (1997): *The History of Jazz*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it. *Storia del jazz*, EDT, Torino 2014.

Godlovitch, S. (1998): *Musical Performance: A Philosophical Study*, Routledge, London.

Goehr, L. (1989): *Being True to the Work*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 47/1, pp. 55-67.

Goehr, L. (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford.



- Goehr, L. (1996): *The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance*, «New Formation», 27, pp. 1-22.
- Goldoni, D. (2013): *Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?*, «Aisthesis», 6/special issue, pp. 133-153.
- Goodman, N. (1968): *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis. Trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2003.
- Goodman, N. (1978): *Ways of Worldmaking*. Hackett, Indianapolis.
- Gould, C.S., Keaton, K. (2000): *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58/2, pp. 143-148.
- Gracyk, T. (1996): *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham.
- Gracyk, T. (2001): *Who Is the Artist If Works of Art Are Action Types?*, «The Journal of Aesthetic Education», 35/2, pp. 11-23.
- Gracyk, T., Kania, A. (ed. by) (2011): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York.
- Gracyk, T., Kania, A. (2011a): *Performances and Recordings*, in Id. 2011, pp. 80-90.
- Hagberg, G. (2002): *On Representing Jazz: An Art Form in Need of Understanding*, «Philosophy and Literature», 26/1, pp. 188-198.
- Hamilton, A. (2007): *Aesthetics & Music*, Continuum, London.
- Hamilton, J. (2007): *The Art of Theatre*, Blackwell, Oxford.
- Haynes, B. (2007): *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-first Century*, Oxford University Press, New York.
- Hegel, G. W. F. [1842] (1955): *Ästhetik*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg. Trad. it. *Estetica*, Einaudi, Torino 1972.
- Hilpinen, R. (1995), *Belief Systems as Artifacts*, «The Monist», 78, pp. 136-155.
- Hilpinen, R. (2011): *Artifact*, url: <http://plato.stanford.edu/entries/artifact/>.
- Hodeir, A. (1976): *Toward jazz*, Da Capo Press, New York.
- Hudson Hick, D. (2012): *Aesthetic Supervenience Revisited*, «The British Journal of Aesthetics», 52/3, pp. 301-316.
- Ingarden, R. (1966): *Utwor muzyczny I sprawa jego tozsamosci*, «Studia z estetyki», Państwowe wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, pp. 169-307. Trad. it. *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989.
- Iyer, V. (2004): *Improvisation, Temporality and Embodied Experience*, «Journal of Consciousness Studies», 2/3-4, pp. 159-173.

Jankélévitch, V. [1953] (1998): *De l'improvisation*, Editions Flammarion, Paris. Trad. it. *L'improvvisazione*, Solfanelli, Chieti 2014.

Kania, A. (2006): *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 64/4, pp. 401-414.

Kania, A. (2008a): *Piece For The End of Time: In Defence of Musical Ontology*, «The British Journal of Aesthetics», 48/1, pp. 65-79.

Kania, A. (2008b): *The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications*, «The British Journal of Aesthetics», 48/4, pp. 426-443.

Kania, A. (2008c): “Works, Recordings, Performances. Classical, Rock, Jazz”, in Doğantan-Dack 2008, pp. 3-21.

Kania, A. (2008d): *New Waves in Musical Ontology*, in K. Stock - K. Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave Macmillan, Houndmills, pp. 20-40.

Kania, A. (2010): *Silent Music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 68, pp. 343-353.

Kania, A. (2011): *All Play and No Work: An Ontology of Jazz*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 59/4, pp. 391-403.

Kania, A. (2012a): “Platonism vs Nominalism in Contemporary Musical Ontology”, in Mag Uidhir 2012, pp. 197-219.

Kania, A. (2012b): *In Defense of Higher-Order Musical Ontology: A Reply to Lee B. Brown*, «The British Journal of Aesthetics», 52/1, pp. 97-102.

Kania, A. (2014): *The Philosophy of Music*, in «The Stanford Encyclopedia of Philosophy», Edward N. Zalta (ed. by), url: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>.

Kant, I. [1790] (1990): *Kritik der Urteilskraft*, Meiner, Hamburg. Trad. It. *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Keith Sawyer, R. (2000): *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood and the Aesthetic of Spontaneity*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58/2, pp. 149-161.

Keith Sawyer, R. (2003): *Group Creativity: Music, Theatre, Collaboration*, Erlbaum, Mahwah (NJ).

Kennick, W. W. (1958): *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, «Mind», pp. 316-334.

Kivy, P. (1983): *Platonism in Music: A Kind of Defense*, «Grazer Philosophische Studien», 19, pp. 109-29. Trad. it. “Il platonismo in musica: una sorta di difesa”, in Kobau, Matteucci, Velotti 2007, pp. 151-174.

Kivy, P. (1987): *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, «American Philosophical Quarterly», 24/3, pp. 245-252.

Kivy, P. (1995): *Authenticities*, Cornell University Press, Ithaca (NY).

- Kivy, P. (2002): *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2007.
- Kobau, P., Matteucci, G., Velotti, S. (a c. di) (2007): *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna.
- Kobau, P. (2008): "Ontologia dell'arte", in D'Angelo 2008, pp. 37-71.
- Kraut, R. (2007): *Artworld Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford.
- Lamarque, P. (2010): *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press, Oxford (NY).
- Lamarque, P. (2010a): "On Bringing a Work Into Existence", in Lamarque 2010, pp. 33-55.
- Lamarque, P. (2010b): "Work and Object", in Lamarque 2010, pp. 56-77.
- Landgraf, E. (2011): *Improvisation as Art*, Continuum, London.
- Leech-Wilkinson, D. (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, London.
- Levinson, J. (1980): *What a Musical Work Is*, «Journal of Philosophy», 77, pp. 5-28, ristampato in Levinson 1990, pp. 63-88.
- Levinson, J. (1984a): *Hybrid Art Forms*, «Journal of Aesthetic Education», 18, pp. 5-13, ristampato in Levinson 1990, pp. 26-36.
- Levinson, J. (1984b): *On Aesthetic Supervenience*, «The Southern Journal of Philosophy», 22/5, pp. 93-109. Trad. it. "Sopravvenienza estetica", in Kobau, Matteucci, Velotti 2007, pp. 235-256.
- Levinson, J. (1987): *Evaluating Musical Performance*, «Journal of Aesthetic Education», 21, pp. 75-88, ristampato in Levinson 1990, pp. 376-392.
- Levinson, J. (1990): *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- Levinson, J. (1990a): "What a Musical Work Is, Again", in Levinson 1990, pp. 215-263.
- Levinson, J. (1990b): "The Concept of Music", in Levinson 1990, pp. 267-278.
- Levinson, J. (1990c): "Authentic Performance and Performance Means", in Levinson 1990, pp. 393-408.
- Levinson, J. (1992): *Critical Notice of Currie's 'An Ontology of Art'*, «Philosophy and Phenomenological Research», 52, pp. 215-222.
- Levinson, J. (1996): *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Levinson, J. (1997): *Music in the Moment*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Levinson, J. (ed. by) (2002): *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Levinson, J. (2006): *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.

- Levinson, J. (2006a): “Artworks as Artifacts”, in Levinson 2006, pp. 28-37.
- Levinson, J. (2010): *De la philosophie de l’action à l’écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson*, «Tracés», 18, pp. 211-221.
- Levinson, J. (2015): *Musical Concerns: Essays in Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Levinson, J. (2015a): “The Expressive Specificity of Jazz”, in Levinson 2015, pp. 131-143.
- Levinson, J. (2015b): “Instrumentation and Improvisation”, in Levinson 2015, pp. 144-154.
- Lewis, C. I. (1947): *An Analysis of Knowledge and Valuation*, Open Court, La Salle (ILL).
- Lewis, G. (2004): “Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives”, in D. Fischlin, A. Heble (eds.), *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*, Wesleyan University Press, Connecticut, pp. 131-162.
- Mag Uidhir, C. M. (ed.) (2012): *Art & Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford.
- Magnus, P. D. (2012): “Historical Individuals Like *Anas platyrhynchos* and ‘Classical Gas’ ”, in Mag Uidhir 2012, pp. 108-124.
- Marconi, D. (2016): “Artefatti e oggetti sociali”, in T. Andina, C. Barbero (a c. di), *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, Il Mulino, Bologna, pp. 213-223.
- Margolis, J. (1959): *The Identity of a Work of Art*, «Mind», 68/269, pp. 34-50.
- Margolis, J. (1960): *Aesthetic Perception*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 19/2, pp. 209-213.
- Margolis, J. (1977): *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46/1, pp. 45-50.
- Martin, R. (1993): “Musical Works in the World of Performers and Listeners”, in M. Krausz (ed. by), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Clarendon Press, Oxford.
- Matheson, C., Caplan, B. (2011): “Ontology”, in Gracyk, Kania 2011, pp. 38-47.
- Matteucci, G. (2008): “Le proprietà estetiche”, in D’Angelo 2008, pp. 72-104.
- Mead, G. H. [1934] (1972): *Mind, Self and Society*, Chicago University Press, Chicago.
- Möllers, C. (2015): *Die Möglichkeit der Normen. Über eine Praxis jenseits von Moralität und Kausalität*, Suhrkamp, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Molino, J. (2005): “Qu’est-ce que l’oralité musicale?”, in J. - J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie por le XXe siècle. 3. Musiques et cultures*, Cité de la Musique-Actes Sud, Paris-Arles.
- Monson, I. (1996): *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press, Chicago.
- Pacherie, E. (2006): “Towards a Dynamic Theory of Intention”, in S. Pockett *et alii* (ed. by), *Does*

- Consciousness Cause Behavior? An Investigation of the Nature of Volition*, MIT Press, Cambridge (MA), pp. 145-167.
- Pareyson, L. (1974): *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze.
- Peirce, C. S. (1960): *The Simplest Mathematics. Collected Papers, IV*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Peres da Costa, N. (2012): *Off the Record: Performance Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, New York.
- Piana, G. (1991): *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
- Pouivet, R. (2010): *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, PUF, Paris.
- Pouivet, R. (2013): *Contre le pragmatisme in ontologie de la musique*, «Aisthesis», 6/special issue, pp. 87-99.
- Predelli, S. (1999): *Goodman and the Wrong Note Paradox*, «The British Journal of Aesthetics», 39, pp. 364-75.
- Predelli, S. (2001): *Musical Ontology and the Argument from Creation*, «The British Journal of Aesthetics», 41, pp. 279-292.
- Pressing, J. (1984): "Cognitive Processes in Improvisation", in W. R. Crozier - A. J. Chapman (eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, North Holland, Amsterdam, pp. 45-63.
- Rasula, J. (1995): "The Media of Memory. The Seductive Menace of Records in Jazz History", in K. Gabbard (ed. by), *Jazz Among the Discourses*, NC & London, Durham, pp. 134-164.
- Ridley, A. (2003): *Against Musical Ontology*, «Journal of Philosophy», 100, pp. 203-220.
- Ridley, A. (2004): *The Philosophy of Music: Theme and Variation*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Robinson, J. (2005): *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Ruta, M. (2014): "Descriptivisme ontologique et pratiques musicales", in Arbo, Ruta 2014, pp. 99-115.
- Santi, M. (ed.) 2010: *Improvisation. Between technique and Spontaneity*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge.
- Sarath, E. (1996): *A New Look at Improvisation*, «Journal of Music Theory», 40/1, pp. 1-38.
- Scruton, R. (1997): *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Schaeffer, P. (1966): *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Éditions du Seuil Paris.
- Schuller, G. (1986): *Early jazz*, Oxford University Press, New York.

- Schutz, A. (1964): "Making Music Together: A Study in Social Relationship", in A. Broderson (ed. by), *Alfred Schutz: Collected Papers II. Studies in Social Theory*, Martinus Nijhoff, Den Haag, pp. 159-178.
- Searle, J. (1983): *Intentionality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Searle, J. (2001): *Rationality in Action*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Serra, C. (2008): *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Roma.
- Serra, C. (2011): *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Il Saggiatore, Milano.
- Shields, C. (1995): *Critical Notice of Currie's 'An Ontology of Art'*, «Australasian Journal of Philosophy», 73/2, pp. 293-300.
- Sibley, F. (2007): *Approach to Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford.
- Small, C. (1998): *Musicking. The Meaning of Performance and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown (CT).
- Sparti, D. (2007): *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna.
- Strawson, P. (1959): *Individuals*, Routledge, New York.
- Taruskin, R. (1995): *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Thom, P. (1993): *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Temple University Press, Philadelphia.
- Thom, P. (2011): "Authentic Performance Practice", in Gracyk, Kania 2011, pp. 91-100.
- Thomasson, A. L. (1999): *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Thomasson, A. L. (2003): *Realism and Human Kinds*, «Philosophy and Phenomenological Research», 67, pp. 580-609.
- Thomasson, A. L. (2006): *Debates about the Ontology of Art: What Are We Doing Here?*, «Philosophy Compass», 3/1, pp. 245–255.
- Thomasson, A. L. (2007): "Artifacts and Human Concepts", in E. Margolis, S. Lawrence (eds.), *Creations of the Mind. Theories of Artifacts and Their Representation*, Oxford University Press, Oxford, pp. 52-73.
- Thomasson, A. L. (2014): "Public Artifacts, Intentions, and Norms", in M. Franssen, M. P. Kroes, T. A. C. Reyden, P. E. Vermaas (eds.), *Artefact Kinds*, Springer, New York, pp. 45-62.
- Trevisi, S. (2009): "The Recorded Document: Interpretation and Discography", in N. Cook et al. (eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 186-209.
- Varzi, A. (2008): *Ontologia*, Laterza, Roma-Bari.
- Velotti, S. (2011): *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma-Bari.

- Walters, L. (2013): *Repeatable Artworks as Created Types*, «The British Journal of Aesthetics», 53/4, pp. 461-477.
- Walton, K. (1970): *Categories of Art*, «The Philosophical Review», 79/3, pp. 334-367.
- Walton, K. (1997): “On Pictures and Photographs: Objections Answered”, in R. Allen, M. Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 60-75.
- Weitz, M. (1956): *The Role of Theory in Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15/1, pp. 27-35.
- Wellmer, A. (2009): *Versuch über Musik und Sprache*, Karl Hanser Verlag, München.
- Wimsatt, W., Beardsley, M. C. (1946): *The Intentional Fallacy*, «Sewanee Review», 54, pp. 468-488.
- Wollheim, R. (1968): *Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics*, Harper & Row, New York.
- Wolterstorff, N. (1975): *Toward An Ontology of Art Work*, «Nous», 9, pp. 115-142.
- Wolterstorff, N. (1980): *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Wolterstorff, N. (1991): *Review of Currie’s ‘An Ontology of Art’*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 49/1, pp. 79-81.
- Young, J. O. (2011a): “Appropriation and Hybridity”, in Gracyk, Kania 2011, pp. 176-186.
- Young, J. O. (2011b): *The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-Problem* «Frontiers of Philosophy in China», 6, pp. 284-297.
- Young, J. O., Matheson, C. (2000): *The Metaphysics of Jazz*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58/2, pp. 125-133.
- Zangwill, N. (2001): *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- Zbikowski, L. M. (2002): *Conceptualizing Music: Cognitive. Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, New York.
- Zenni, S. (2007): *I segreti del Jazz*, Stampa alternativa, Roma.