

Filosofia del linguaggio e musica in Wittgenstein: storia di un intreccio

Marco Damonte

Università degli Studi di Genova
marco.damonte@unige.it

Abstract The relevance of music in Wittgenstein's life and thought is well-known. Particularly, the writings on this theme concern the relationship between music and culture and the possibility of the aesthetic judgment. Following a suggestion by Cavell, I am shifting the attention on the value of Wittgenstein's reflections on music for his philosophy of language. In the first paragraph, I underline the presence of music in Wittgenstein's training and the impression of Schopenhauer's thought on him. Then I take into consideration the propositions 3.141, 4.014 and 4.0141 of the *Tractatus*, in order to show how music is used to explain the "picture theory" of the language. Also in the "meaning as use theory" of understanding presented in *Philosophical Investigations*, the parallelism between music and language is preserved, and this implies to consider Wittgenstein's critique towards modern musicians a sort of impossibility of understanding. I conclude that in Wittgenstein's conception, language and music are linked by performativity, but that they are independent from each other, otherwise it would not be possible to appreciate music as a phenomenon able to affect different theories about language.

Keywords: Wittgenstein, Music, Philosophy of Language, Form of life, Understanding

Received 30/03/2020; accepted 08/07/2020.

0. Cultura, filosofia e musica per Wittgenstein

La musica ha rivestito nella vita Wittgenstein un ruolo importante: era presente fin dalla sua formazione e ritorna costantemente nei suoi scritti, tanto che è possibile utilizzarla come chiave interpretativa della sua filosofia (cfr. Oliva 2016). Quale sia il valore delle osservazioni musicali di Wittgenstein nello specifico della filosofia del linguaggio, resta però un tema controverso, anche perché le interpretazioni che si danno di esso hanno percorso strade divergenti (cfr. Kenny 1988: 209-228). Non stupisce pertanto che anche l'attenzione a quegli aspetti del suo pensiero che concernono la musica possa condurre a esiti diversi, seppur non incompatibili. In particolare, i suoi giudizi sulla musica hanno catalizzato l'interesse degli studiosi che hanno ritenuto, ciascuno con le proprie ragioni, di poter ricavare una teoria estetica propria di Wittgenstein, una critica all'idea di progresso che, a tratti, potrebbe essere considerata una embrionale filosofia della storia

o della cultura, e una concezione di che cosa sia l'umanità così robusta da fondare un'antropologia. Le osservazioni di Wittgenstein sui musicisti della sua epoca, infatti, implicano che si possa dare un giudizio di valore estetico e, il fatto che spesso siano connotate da accenti polemico, comporta che il loro autore prenda una posizione netta circa le novità culturali prodotte dalla società in cui vive. La fonte di Wittgenstein per questa critica, talvolta feroce, è il pessimismo di Oswald Spengler. Di questo autore, Wittgenstein condivide la concezione del suo tempo come di un'epoca contraddistinta dalla «dissoluzione delle tradizioni artistiche, religiose, scientifiche e filosofiche che avevano costituito la relativa unità del fenomeno storico della cultura occidentale» (von Wright 1988: 30). Questa visione apocalittica investe l'espressione musicale ed è radicata, sotto il profilo filosofico, nella «connessione tra il linguaggio e il modo di vivere» (von Wright 1988: 24) in un clima sociale di bigottismo e ipocrisia dove «anche la lingua tende a corrompersi» (von Wright 1996: 32). Da qui l'urgenza di una riforma del linguaggio o, meglio, di una lotta contro di esso.

In questo contributo sposterò il *focus* della questione circa il ruolo della musica in Wittgenstein, raccogliendo una suggestione di Stanley Cavell. Egli, durante una lezione tenuta nel 2010 a Harvard, in occasione di un convegno sulla musica da camera di Arnold Schönberg, evocava l'esistenza di uno stretto parallelismo tra le composizioni di questo musicista e alcune nozioni wittgensteiniane centrali per la filosofia del linguaggio:

l'idea schoenbergiana della riga dei toni con le sue impreviste e tuttavia penetranti conseguenze è un'utile immagine dell'idea wittgensteiniana di grammatica, con suoi i connessi criteri di giudizio (Cavell 2000: 180)¹.

Vale dunque la pena chiedersi se esiste un rapporto stretto, ed eventualmente di quale tipo, tra il modo in cui Wittgenstein si occupa di musica e quello in cui concepisce il linguaggio. Le osservazioni di Wittgenstein a proposito della musica sono state determinanti, e in quale misura, nella sua formulazione di una filosofia del linguaggio che, peraltro, ha conosciuto sensibili cambiamenti?

1. La musica nella formazione di Wittgenstein

Non è facile apprezzare quanto fosse presente la musica nella famiglia Wittgenstein: non esiste oggi l'equivalente della venerazione per quest'arte (cfr. Janik, Toulmin 1973), radicata in casa Wittgenstein grazie all'attivismo della madre di Ludwig:

Leopoldine era dotata di un temperamento musicale assolutamente eccezionale, e la musica era per lei importantissima, seconda solo, nella sua vita, al marito. Grazie a Leopoldine il “palazzo” della Alleegasse diventò un centro musicale di estrema raffinatezza. A queste serate musicali partecipavano, tra gli altri, Brahms, Mahler e Bruno Walter, che ce ne ha descritto “la diffusa atmosfera di umanità e cultura” che vi regnava. Il compositore e organista cieco Josef Labor dovette gran parte della sua carriera al mecenatismo della famiglia Wittgenstein (Monk 1990: 15).

Queste serate formarono la sensibilità musicale del giovane Ludwig. A distanza di anni, amava ripetere che vi erano solo sei grandi compositori: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms (chiosando che però, in lui, «poteva iniziare a sentire il rumore del meccanismo» (Rhees 1984: 112) e, appunto, Labor. Paul, fratello di Ludwig, diventò un pianista di fama anche dopo la perdita del braccio destro durante la prima guerra mondiale. Per lui, nel 1931, Ravel scrisse il *Concerto per la mano sinistra*. Nonostante ciò, il

¹ Qui come altrove, dove non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore.

suo modo di suonare ritenuto stravagante ed eccessivamente gestuale che riscuoteva successo a livello internazionale, non incontrava i gusti della famiglia che preferiva ascoltare al pianoforte la sorella Helene. Un eccessivo perfezionismo della madre inibì Ludwig a cimentarsi nel suonare uno strumento: si mise alla prova con un clarinetto solo verso i trent'anni per conseguire l'abilitazione a maestro elementare (cfr. Monk 1990: 20). Egli coltiverà poi questa abilità come emerge dalla testimonianza di Rudolf Koder:

era estremamente musicale e non poteva fare a meno della musica. [...] suonava con la più grande serietà (così come, d'altra parte, faceva tutto con la più grande serietà) e con la più grande precisione. Con il clarinetto si sforzava di tirar fuori un suono il più possibile 'bello', cosa che non gli riusciva spesso, dal momento che non era un clarinettista professionista [...]. Quando facevamo musica, W. suonava al clarinetto temi di brani classici di musica da camera o di opere vocali, oppure li fischiava e io lo accompagnavo al pianoforte. Così suonavamo, ad esempio, parti dei Quintetti per clarinetto di Mozart e Brahms, il trio Kegelstatt di Mozart, il Lied *DerHirtaufdemFelsen* di Schubert, scritto originariamente per voce, clarinetto e pianoforte (Alber, McGuinness, Seekircher 2000: 93-94).

La musica lo aiuterà nei momenti più difficili e solitari della sua vita, come quando organizzava nel pomeriggio dei duetti di clarinetto e piano nel villaggio di Puchberg, dove svolgeva il servizio di maestro, con l'insegnante di piano della stessa scuola e un minatore che faceva parte del coro del villaggio. In quelle occasioni venivano eseguite «le sonate per clarinetto di Brahms e Labor e arrangiamenti dei quintetti per clarinetto di Brahms e Mozart» (Monk 1990: 214). Nel periodo in cui lavorò come infermiere volontario presso il dispensario *Guy's* strinse amicizia con Roy Fouracre il quale «ne ricorda la grande abilità di fischiatore e, in particolare, la bravura nel fischiare i movimenti delle sinfonie (le *Variazioni di sant'Antonio* di Brahms costituivano il suo pezzo forte)» (Monk 1990: 438). Purtroppo, egli pretendeva dagli altri la sua stessa precisione, così, quando qualcuno fischiava un pezzo in maniera sbagliata lo interrompeva bruscamente per insegnargli la maniera giusta, il che non era particolarmente apprezzato.

Tornando agli anni dell'adolescenza va ricordato che Ludwig lesse assiduamente Schopenhauer, autore che resterà presente in tutta la sua produzione, con alterni atteggiamenti che vanno dalla condivisione alla critica radicale (cfr. Damonte 2019). Proprio nelle pagine de *Il mondo come volontà e rappresentazione* la musica assume un valore cognitivo. Nell'elogiare la musica puramente strumentale come il culmine del progresso della tecnica artistica, Schopenhauer afferma che la musica è «direttamente immagine della volontà stessa» (Schopenhauer 1859: 523) ed esprime «l'in sé di ogni fenomeno» (Schopenhauer 1859: 521); essa viene presentata come l'espressione diretta delle nostre emozioni, non mediata da alcuna rappresentazione e proprio per questo capace di fornire un'immagine pura e diretta dei sentimenti: la musica diventa «il nocciolo intimo, precedente a ogni formazione, ovvero il cuore delle cose» (Schopenhauer 1859: 523). La musica va apprezzata come un linguaggio a sé e l'associarla a questa o quella immagine del mondo comporta il fraintenderla e tradirla. Wittgenstein rimarrà fedele a questa lezione, pur senza dividerne, come vedremo, i possibili esiti solipsistici.

La dimensione della musica che più attraeva Wittgenstein era quella dell'ascolto. Da poco trasferitosi a Cambridge, egli coinvolse il suo amico Pinsent a dei curiosi esperimenti:

Pinsent si prestava a far da cavia ad alcuni esperimenti condotti da Wittgenstein nel laboratorio di psicologia, e intesi a determinare scientificamente la funzione del

ritmo in ordine all'ascolto musicale. [...] In queste ricerche, Wittgenstein era assistito dallo psicologo C.S. Myers, che doveva indubbiamente riconoscere molta serietà agli esperimenti in questione, tanto da darne conto alla British Society of Psychology. Il risultato più rilevante che si evidenziò fu che, in determinate circostanze, si avverte, da parte del soggetto, un'accentuazione di certe note in realtà inesistente (Monk 1990: 56).

I modesti risultati conseguiti contribuirono senza dubbio a far scemare in Wittgenstein l'interesse per la psicologia scientifica e, soprattutto, lo convinsero a non adottare lo studio scientifico come unico strumento di indagine del reale. I suoi gusti musicali rimasero sempre intransigenti, anche e soprattutto sul suolo inglese. Di ritorno da un viaggio di piacere con Pinsent, Wittgenstein fu convinto a pernottare presso la casa dei suoi, con la scusa di un concerto a Birmingham, il cui programma comprendeva il *Requiem* di Brahms, *Salomé* di Strauss, la *Settima* di Beethoven e un mottetto di Bach: egli «apprezzò molto Brahms, si rifiutò di rimanere in sala durante l'esecuzione di Strauss e se ne andò definitivamente non appena terminata la sinfonia di Beethoven» (Monk 1990: 66-7). Questa intransigenza si fece man mano più radicale, tanto da far litigare Wittgenstein con suoi compagni a Cambridge circa la musica moderna (cfr. Monk 1990: 84-85). C'è da chiedersi se una posizione di questo genere fosse solo dovuta a una divergenza di gusti o se, per Wittgenstein, la musica non portasse con sé una visione del linguaggio e del mondo.

2. Linguaggio e musica nel *Tractatus logico-philosophicus*

Sintetizzando la filosofia del linguaggio presente nel *Tractatus*, Anthony Kenny suggerisce di considerarla una «teoria raffigurativa della proposizione» (Kenny 2007: 175). In questa fase del suo pensiero Wittgenstein riteneva che il linguaggio mascherasse la struttura del pensiero fino a renderla irricognoscibile e che il compito della filosofia fosse quello di scoprire l'autentica forma del pensiero. Le proposizioni complesse dovevano perciò essere ridotte a proposizioni elementari che si sarebbero rivelate immagini della realtà. Questa teoria dell'immagine è meglio compresa come una teoria della rappresentazione in virtù della quale, per ogni proposizione, ci si può chiedere (1) di che cosa sia una rappresentazione e (2) se tale rappresentazione sia o meno corretta, distinguendo così il senso di una proposizione dal suo valore di verità. La correlazione tra una rappresentazione e la realtà è una questione empirica non rilevante per la filosofia. Le immagini infatti possono essere più o meno simili a ciò che rappresentano. Il minimo necessario affinché un'immagine riesca a ritrarre una situazione è la *forma logica*. Ciò che è importante è che gli elementi di un'immagine debbono potersi combinare tra loro secondo uno schema corrispondente alla relazione degli elementi di ciò che è rappresentato. Kenny chiarisce questo punto decisivo con un esempio tratto dal linguaggio musicale: «in uno spartito musicale, l'ordine delle note da sinistra a destra rappresenta l'ordine dei suoi nel tempo. La collocazione spaziale delle note non fa parte della forma d'immagine, dal momento che i suoni non sono nello spazio, ma l'ordine è comune a entrambi, e questo è ciò che costituisce la forma logica» (Kenny 2007: 178). Kenny sta glossando le proposizioni 4.014 e 4.0141 del *Tractatus* che meritano di essere riportate per esteso:

4.014 Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti l'uno con l'altro in quell'interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo.

Ad essi tutti è comune la struttura logica [...].

4.0141 È nell'esistenza di una regola generale – d'una regola mediante la quale il musicista può ricavare dalla partitura la sinfonia; mediante la quale si può derivare dal solco del disco la sinfonia e di nuovo, secondo la prima regola, la partitura – che consiste l'interiore somiglianza di queste conformazioni, apparentemente tanto differenti. E quella regola è la legge della proiezione, la legge che proietta la sinfonia nel linguaggio delle note. Essa è la regola della traduzione del linguaggio delle note nel linguaggio del disco fonografico (Wittgenstein 1961: 44).

Il pensiero di Wittgenstein non deve essere frainteso: se egli avesse intenzione di esemplificare che cosa intende per somiglianza formale il suo modello non risulterebbe soddisfacente, perché si riferisce a forme di proiezione molto diverse tra loro: la prima, tra spartito e suono, convenzionale; la seconda, tra disco e onde sonore, fisica (cfr. Niro 2008: 35-36). Prendendo invece sul serio il suggerimento di Luciano Bazzocchi (Bazzocchi 2010) circa la necessità di una lettura non sequenziale del *Tractatus*, ma rispettosa degli indici numerici voluti dal suo autore, emerge la centralità di queste affermazioni. Ci troviamo nel cuore della sua opera, dove Wittgenstein non sta facendo un esempio tra i tanti possibili, ma, attraverso il ricorso al linguaggio musicale, sta spiegando perché «il pensiero è una proposizione munita di senso» (Wittgenstein 1961: 42) e, nello specifico chiarisce in che modo un segno grafico può essere una immagine dei fatti.

Il ricorso alla notazione musicale è parimenti essenziale a spiegare sia la differenza tra nomi e proposizioni, sia perché le proposizioni, non le singole parole, descrivono stati di cose:

3.141 La proposizione non è un miscuglio di parole. – (Come il tema musicale non è un miscuglio di suoni.) La proposizione è articolata (Wittgenstein 1961: 34).

La proposizione non è una giustapposizione di termini; questi, piuttosto, sono posti in relazione fra loro in maniera strutturata e ordinata. L'analogia fra la proposizione linguistica e il tema musicale si spiega con il fatto che anche quest'ultimo consiste in una successione di suoni strutturata e non in una serie di suoni posti assieme in maniera casuale. Come un mero susseguirsi di suoni nel tempo non è ancora *musica*, ma lo diventa quando i suoni sono posti in relazione gli uni gli altri in maniera articolata, dando origine a una configurazione ordinata, così le singole parole possono assumere un valore di verità solo all'interno di una proposizione formalmente ordinata. Nel linguaggio musicale Wittgenstein trova conferma della sua concezione olistica del significato. Le proposizioni vanno concepite come immagini della realtà: i nomi stanno per oggetti, e l'ordine con cui i nomi sono connessi fra loro all'interno di una proposizione rispecchia un determinato ordine degli oggetti negli stati di cose. Ciò per cui la *teoria raffigurativa della proposizione* si contraddistingue è l'enfasi posta sull'idea di configurazione: gli oggetti sono, nel mondo, sempre e solo parte di stati di cose, vale a dire inseriti in un sistema di relazioni; e il linguaggio, a sua volta, ha senso – cioè è una descrizione della realtà – se rappresenta non solo gli oggetti, ma anche le relazioni che connettono tra di loro gli oggetti. Per questo motivo Wittgenstein sottolinea come la musica sia un sistema ordinato di relazioni fra suoni. Ciò che si può dire del rapporto fra una melodia e un semplice miscuglio di suoni, lo si può dire infatti anche del rapporto fra la proposizione e una classe di nomi. Nella misura in cui aiuta a prendere le distanze dalla funzione denotativa del linguaggio, il modello del linguaggio musicale consente a Wittgenstein di fornire un'analisi del linguaggio che, volendo evitare le aporie in cui era incorso Russell, finisce con l'abbandonare una concezione rigidamente referenziale del linguaggio stesso.

Wittgenstein, nel *Tractatus*, ci invita a pensare alla musica, ovvero a un fenomeno che, per sua natura, non descrive alcunché, se vogliamo comprendere il linguaggio con cui ogni giorno descriviamo il mondo. L'assenza di una componente rappresentazionale permette di cogliere una corrispondenza fra le proposizioni della logica e la musica, come confermano i seguenti appunti²:

7.2.15 I temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica.

[...]

4.3.12 La melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa (Wittgenstein 1961: 176)³.

Lette nella loro reciproca interazione, i riferimenti alla musica presenti nel *Tractatus* e la teoria del linguaggio che viene esposta, suggeriscono la rilevanza di una concezione strutturale del linguaggio, ma non permettono di considerare Wittgenstein un difensore del formalismo musicale (cfr. Appelqvist 2005; Szabados 2006 e Bertinetto 2012) il che rende dubbio l'accostamento del *Tractatus* al *Bello musicale* di Eduard Hanslick. Oltre alla mancanza di riferimenti espliciti di Wittgenstein a Hanslick, il filosofo viennese, a differenza del critico boemo, non accetta una rigida distinzione tra soggetto e oggetto dell'esperienza musicale e, più in generale, non intende il formalismo come un criterio normativo su cui fondare un giudizio estetico che abbia una pretesa scientifica (cfr. Brusadin 2013: 47, 101-108).

Considerata la relativa indipendenza tra linguaggio musicale e filosofia del linguaggio che si riscontra nel *Tractatus*, è plausibile che anche negli scritti successivi, dove Wittgenstein cambia la sua teoria circa il linguaggio, i riferimenti alla musica restino essenziali e determinanti. È proprio ciò che avviene nelle *Ricerche filosofiche*.

3. Linguaggio e musica nelle *Ricerche filosofiche*

Nell'estate del 1938 Wittgenstein tenne alcune lezioni che segnano il passaggio tra il cosiddetto primo e secondo Wittgenstein. Soffermandosi sulla possibilità di formulare giudizi estetici (cfr. Oliva 2017), introduce la questione di come si possa attribuire significato a un tale giudizio:

le parole che chiamiamo espressioni di giudizio estetico hanno un ruolo molto complicato, ma ben definito, in ciò che chiamiamo la cultura di un periodo. Per descrivere il loro uso o per descrivere ciò che intendi per un gusto colto, devi descrivere una cultura. Ciò che ora chiamo gusto colto forse non esisteva nel Medio Evo. Nelle diverse età si gioca un gioco del tutto diverso. Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un'intera cultura. Nel descrivere il gustomusicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini, ecc., ecc. Nei circoli aristocratici viennesi, si aveva un certo gusto particolare, questo gusto poi si diffuse nei circoli borghesi, e le donne parteciparono ai cori, ecc. Questo è un esempio di tradizione in musica (Wittgenstein 1966: 53).

Per esprimere un giudizio di natura estetica, è indispensabile comprendere il fenomeno che si intende giudicare. Ciò risulta complicato, perché comporta una particolare sensibilità e l'appartenenza a una determinata cultura. L'espressione musicale non è

²Queste note non vanno sopravvalutate in quanto scartate nel momento della compilazione del *Tractatus*, quasi a lasciare intendere che l'essenza della musica e quella della logica sono sì affini, ma non coincidenti.

³La tesi circa l'autosufficienza della musica si ritrova anche in nel *Libro blu e libro marrone* (Wittgenstein 1964: 227).

svincolata da più ampi fenomeni sociali che plasmano il gusto musicale stesso: la musica «non è sola, ma riverbera e risuona con l'intero campo dei nostri giochi linguistici – con le nostre pratiche artistiche e sociali» (Szabados 2006: 657). Tale *riverbero e risuono* ha conseguenza anche sulla prosodia dei diversi linguaggi naturali, inoltre permette di comprendere la pretesa che Wittgenstein aveva di essere letto «col ritmo giusto» (Kerr 1986: 7). Nell'economia del presente lavoro, tralascio però questi aspetti, soffermandomi sul fatto che la citazione sopra riportata sposta l'attenzione dai nostri interni stati mentali alle pratiche di vita: per comprendere la musica bisogna interessarsi ai giochi linguistici e alle pratiche di vita a cui è connessa. La nozione che permette di apprezzare questo slittamento è quella di *atmosfera*: essa non è l'oculto che accompagna un meccanismo interno, ma emerge dal discorso «come effetto sonoro delle parole, pronunciate in *modi* diversi a seconda delle occasioni» (Oliva 2015: 237). Per scoprire l'aspetto *atmosferico* del linguaggio è essenziale riuscire a immaginare possibilità espressive alternative che non presuppongono un *io* cartesiano, ma esibiscono una soggettività. Lo sforzo con cui Wittgenstein, attraverso il ricorso al linguaggio musicale, cerca di liberarsi dalla concezione secondo cui il significato sarebbe qualcosa di misterioso che si nasconde dietro ai fenomeni è già presente nelle lezioni del 1933/34:

quella stessa illusione ci possiede ancor più fortemente se, ripetendo tra noi e noi una melodia e facendo esercitare la sua piena impressione su di noi, diciamo: “Questa melodia dice *qualcosa*”, ed è come se io dovessi trovare *che cosa* essa dice. Eppure io so che essa non dice qualcosa che io possa esprimere in parole o immagini. E se, riconoscendo ciò, io mi rassegno a dire: “Essa esprime solo un pensiero musicale”, ciò significherebbe null'altro che “essa esprime se stessa” (Wittgenstein 1964: 212).

La comprensione del linguaggio è concepita come uno stato, non più come un processo. Uno stato che non comporta alcun meccanismo mentale occulto, ma si manifesta all'interno di una cultura:

quando capiamo la proposizione? – Quando l'abbiamo pronunciata tutta quanta? Oppure mentre la stiamo pronunciando? – Il capire è un processo articolato, così come l'enunciazione della proposizione, e la sua articolazione corrisponde a quella della proposizione? Oppure è inarticolato e accompagna la proposizione come il pedale dell'organo accompagna un tema? (Wittgenstein 1969: 16).

Ciò che vale per la musica, vale, in generale, per il linguaggio così come concepito nelle *Ricerche filosofiche*, un testo che, secondo la stessa testimonianza di Wittgenstein agli amici, lo lasciava insoddisfatto: «mi è impossibile dire nel mio libro una sola parola riguardo a tutto quello che la musica ha significato nella mia vita. Come dunque posso sperare di essere compreso?» (Rhees 1984: 160). Concentriamoci sul contenuto del testo. Stando a Kenny «l'attacco di Wittgenstein alle definizioni private taglia in radice il solipsismo, mostrando che la possibilità di quello stesso linguaggio in cui esso viene espresso dipende da un mondo che è pubblico e sociale» (Kenny 2007: 185). Vediamo nel dettaglio come Wittgenstein si fa aiutare dalla musica in questo suo nuovo percorso. Il primo riferimento lo troviamo al termine del paragrafo 154, nel quale si conclude l'argomentazione volta a mostrare che la comprensione non è un processo psichico:

Nel senso in cui esistono processi (anche processi psichici) caratteristici del comprendere, il comprendere non è un processo psichico. (Processi psichici sono: l'aumentare o il diminuire di una sensazione di dolore, l'ascoltare una melodia, una proposizione) (Wittgenstein 1953: 83).

Wittgenstein pone una differenza tra l'ascolto e la comprensione di una melodia. Gli esseri umani non fanno esperienza di un tema musicale o di una proposizione allo stesso modo di come hanno un'esperienza di dolore fisico o un'esperienza di profonda tristezza. Questo suggerisce che la comprensione è una sorta di condizione potenziale. Più che un processo psichico o neurofisiologico la comprensione sembra essere un'*abilità*, che il soggetto possiede anche quando non è esercitata effettivamente. Non iniziamo a comprendere la melodia nel momento in cui iniziamo ad ascoltarla; a differenza del processo dell'ascolto, la comprensione musicale è un fenomeno che si spiega solo all'interno di un orizzonte culturale, vale a dire in relazione a pratiche di vita che possono avere radici anche molto lontane dal momento dell'ascolto. La neurofisiologia è in grado di rendere espliciti i meccanismi neurali che permettono la percezione e la decodificazione di onde acustiche, ma non è in grado di spiegarci per quale motivo, ad esempio, comprendiamo un tema musicale come *elegante*. Le parole, così come la musica, le afferriamo, le comprendiamo immediatamente, abbiamo «una diretta e immediata percezione del significato, dell'atmosfera, del pathos di un'espressione simbolica» (Gargani 2008: 40). La comprensione di un'opera dipende dalla familiarità che abbiamo con gesti, attività, modalità di espressione che caratterizzano l'esperienza; nella terminologia wittgensteiniana, comprendere un linguaggio musicale comporta comprendere un intero gioco linguistico. La comprensione, secondo Wittgenstein, si fonda non su un singolo, specifico stato mentale interno ma sulla padronanza di una *tecnica*. Nel caso specifico della musica, ciò che Wittgenstein suggerisce è che il termine *comprensione* non si comporti come un *nome* per un processo psichico o cerebrale, il quale dovrebbe aver luogo durante l'ascolto di un tema musicale, ma sia da considerare come un termine il cui significato è chiaro solo in riferimento alle circostanze in cui avviene una specifica esperienza d'ascolto.

Le critiche di Wittgenstein a quella che lui definisce *musica moderna*, per lo più raccolte in appunti non sistematici (cfr. Guter 2011: 9-21), nell'ottica appena delineata, potrebbero essere lette non solo come espressioni di gusti musicali, ma come difficoltà di comprendere una musica che, utilizzando nuovi canoni sonori, è difficilmente comprensibile e, comunque, risulta svincolata dal sistema valoriale della società occidentale. Wittgenstein ammira Brahms come l'ultimo dei grandi compositori proprio perché «riconosce nel suo lavoro il riflesso di quell'atrofia spirituale che avrebbe portato il mondo occidentale a una irreversibile *transvalutazione di valori*» (Ordóñez 2014: 89). Le cose mutano invece con l'imporsi della dodecaфония, codificata da Schönberg nel 1923: con questa tecnica di composizione il compositore sceglie la serie a seconda del suo gusto e della sua fantasia e attraverso essa, a differenza della musica classica, i motivi ritmici, negli sviluppi, non possono essere variati melodicamente. Per Wittgenstein, Schönberg ha due torti che rendono *cattiva* la sua produzione: pretende che la sua musica abbia un valore di verità e che possa essere compresa come si comprende un testo di altro tipo. In questo modo, da un lato, condivide proprio quell'idea ostensiva di linguaggio che il filosofo viennese critica attribuendola ad Agostino e, dall'altro, postula un *omuncolo musicale* (Guter 2010: 170). L'esito è che la sua musica risulta irrimediabilmente artificiosa, al pari dell'Esperanto (cfr. Guter 2010: 171). All'opposto, Wittgenstein distingue la comprensione della musica dalla comprensione del linguaggio e si limita ad osservare un'affinità tra il comprendere una proposizione all'interno di un linguaggio e il comprendere una melodia all'interno di un tema musicale:

527. Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda. Ma io la intendo così: che il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si

pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale. Perché il colorito e il tempo devono muoversi proprio secondo *questa* linea? Si vorrebbe dire: “Perché io so che cosa voglio dire tutto questo”. Ma che cosa vuol dire? Non saprei dirlo. Per darne una ‘spiegazione’ potrei paragonare il tema con qualcos’altro che ha lo stesso ritmo (voglio dire, la stessa linea). [...]

529. “Ma che cosa costituirebbe, qui, il significato dei suoni?” – Cos’è il significato in musica? Benché io non voglia affatto dire che questo linguaggio dei gesti sonori dovrebbe venir paragonato alla musica. [...]

531. Noi parliamo del comprendere una proposizione, nel senso che essa può essere sostituita da un’altra che dice la stessa cosa; ma anche nel senso che non può essere sostituita da nessun’altra. (Non più di quanto un tema musicale possa essere sostituito da un altro.) Nel primo caso il pensiero della proposizione è qualcosa che è comune a differenti proposizioni; nel secondo, qualcosa che soltanto queste parole, in queste posizioni, possono esprimere. (Comprendere una poesia.) (Wittgenstein 1953: 188-189).

Come ha concluso EranGuter approfondendo i rapporti tra Wittgenstein e Mahler, l’ostilità del primo nei confronti del secondo non è dovuta tanto alle scelte tonali, quanto alla «natura *costruita* del suo linguaggio musicale» (Guter 2011: 131) che, nel pretendere che la musica sia un linguaggio a sé, la rende non comprensibile e non significante. Che tale lettura sia plausibile, lo conferma la classificazione tripartita che Wittgenstein sceglie per esprimere i suoi giudizi musicali (cfr. Guter, 2019: 89-92) e che coincide con la classificazione del valore di verità delle proposizioni: *buona*, *cattiva* e *priva di significato*. Il passo sopra riportato consente di stabilire una stretta analogia tra ciò che la musica ha significato per Wittgenstein e il cambio del suo paradigma linguistico. Quest’ultimo ha comportato un passaggio da una concezione del linguaggio come calcolo a quello del linguaggio come manipolazione di regole grammaticali (cfr. Arbo 2002), fino all’importanza attribuita a «gesti e fisiognomia» (De Iaco 2018: 62), che caratterizzerebbe il cosiddetto *terzo* Wittgenstein. La musica, al pari del linguaggio, diventa allora una manifestazione della vita umana e la possibilità della sua comprensione riposa sulla *Menschenkenntnis* (Guter 2017b: 244):

536 [...] La diversa interpretazione di un’espressione del volto può paragonarsi alla diversa interpretazione di un accordo musicale, quando sentiamo l’accordo come una modulazione ora in questa tonalità ora in quest’altra (Wittgenstein 1953: 190).

4. Angeli, bruti e... musicisti

Il percorso compiuto mostra come, in Wittgenstein, la riflessione sulla musica accompagna quella sul linguaggio e, addirittura, si intensifica nei momenti salienti in cui la teoria sul linguaggio muta. Non ritengo però che i dati a disposizione possano in maniera univoca stabilire, né se vi sia una stretta analogia tra la filosofia del linguaggio e la filosofia della musica, né, tanto meno, determinare se sia l’attenzione alla musica ad aver determinato delle intuizioni a livello della filosofia del linguaggio o, al contrario, se sia la filosofia del linguaggio ad aver provocato determinate riflessioni a livello musicale. Questi due ambiti sono strettamente intrecciati e lo sono proprio perché relativamente indipendenti l’uno dall’altro, tanto che si possono arricchire vicendevolmente, senza che l’uno prevalga sull’altro. Questo esito potrebbe deludere chi desidera riferirsi a Wittgenstein per trovare nel suo pensiero una compiuta filosofia della musica o una determinata filosofia del linguaggio, ma lo ritengo rilevante per l’interpretazione del pensiero wittgensteiniano.

Approfondiamo questo aspetto, indagando come il linguaggio musicale abbia contribuito ad arricchire la speculazione wittgensteiniana sul linguaggio in generale. Tra i due filosofi di riferimento di Wittgenstein, Frege e Russell, vi è una netta contrapposizione su come debba essere concepito il linguaggio:

per il primo modello, il linguaggio perfetto è una lingua priva di dimostrativi, di riferimenti al «qui» e «dove», dotata di assoluta oggettività, una descrizione – per così dire – priva di punti di vista. Una lingua «angelica», appunto, per parlanti non limitati dai vincoli del corpo, «senza mani né piedi», senza un luogo o un tempo; una lingua «trasparente» per la quale parlare a se stessi o rivolgersi a altri non faccia differenza. Per Russell, al contrario, un linguaggio logicamente perfetto trova il suo cuore nell'uso dimostrativo delle parole: è un composto di, o meglio basa la sua possibilità di essere significante su espressioni che sono la codificazione linguistica di gesti di ostensione, designa *sense data* ed è. In un senso essenziale, irrimediabilmente privato; è insomma una «lingua dei bruti», nella quale l'autonomia del significato si perde nella perentorietà del gesto o del grido (De Monticelli, Di Francesco 1989: 70).

Per quanto antitetici, questi due modi di considerare il linguaggio sono accomunati dal prendere in considerazione il funzionamento del linguaggio naturale e dal desiderio di purificarlo, rendendolo un linguaggio ideale. Wittgenstein, al contrario, grazie al ricorso alla musica riesce a fare a meno della prima premessa (considerare il linguaggio naturale l'unica forma autentica di linguaggio) e ad evitare l'esito univoco della costruzione di un nuovo linguaggio (ideale, appunto) che soppianti i precedenti. Il linguaggio musicale che lui conosceva altrettanto bene di quello naturale, ha una componente performativa che rischia di sfuggire a chi limita la riflessione al linguaggio ordinario, per sua natura più facilmente riconducibile a una funzione descrittiva. Proprio questo aspetto performativo, tipico della musica, accanto a quella dimensione sociale in cui la musica viene solitamente fruita, alimenta la speculazione del filosofo austriaco sul linguaggio, senza determinarla in maniera univoca, ma favorendo un atteggiamento critico e fecondo nei confronti delle sue stesse proposte. L'aspetto performativo e quello sociale diventano allora non solo le due caratteristiche principali del linguaggio, ma anche, forse soprattutto, elementi distintivi dell'essere umano e criteri di giudizio dell'assetto socio-politico di un'intera cultura. Ecco perché la musica diventa la cartina di tornasole dello stato di salute di un'epoca. A proposito della stretta connessione posta da Wittgenstein tra linguaggio e modo di vivere, von Wright afferma:

le radici dei problemi filosofici si trovano nella distorsione o nel cattivo funzionamento dei giochi linguistici, che a sua volta è segnale del fatto che qualcosa non funziona nel modo di vita degli uomini. Al livello intellettuale questo cattivo funzionamento si esprime in certi modi di pensare (*Denkgewohnheiten*) non sano dei quali è permeato l'aspetto intellettuale della cultura di un periodo storico (von Wright 1988: 22).

Le battaglie più note condotte dal filosofo austriaco per combattere gli errati modi di pensare riguardano la filosofia della matematica e la filosofia della psicologia, ma, come abbiamo visto, senza il paradigma del linguaggio musicale non gli sarebbe stato possibile cogliere il nesso tra giochi linguistici e stile di vita. Affinché le riflessioni musicali di Wittgenstein risultino determinanti per la sua concezione di filosofia del linguaggio è però necessario che questi due aspetti rimangano irriducibili. Se la sua filosofia della musica esaurisse la sua filosofia del linguaggio o se, viceversa, la sua filosofia del linguaggio determinasse la sua filosofia della musica, si perderebbe quella tensione che ha animato la sua riflessione. È proprio l'intreccio, al contempo irrinunciabile e

irriducibile, tra filosofia del linguaggio e musica a costituire l'originalità e la fecondità del pensiero wittgensteiniano su questi temi. Cogliere la rilevanza e la continuità della sua riflessione musicale comporta lasciarsi condurre da Wittgenstein a prendere le distanze da una modernità che egli sente estranea ed ipocrita, a superare le contrapposizioni tra conservatorismo e progressismo (cfr. Guter 2017a), per auspicare un nuovo atteggiamento verso la vita colmo di passione e improntato alla verità, alla sincerità e al «desiderio di forme di vita semplici, pure» (von Wright 1996: 31).

La presenza costante della musica negli snodi centrali delle opere di Wittgenstein manifesta con chiarezza l'importanza che il linguaggio musicale riveste nella sua filosofia del linguaggio. I riferimenti alla musica nel *primo*, nel *secondo* e nel *terzo* Wittgenstein non sono però sufficienti per concludere che il linguaggio musicale sia per lui paradigmatico ora di una, ora dell'altra teoria circa il linguaggio che egli propone. Piuttosto, la sua sensibilità musicale sembra averlo aiutato in maniera determinante a identificare le aporie della sua filosofia del linguaggio e a modificarla, passando da una impostazione descrittivo-raffigurativa a una socio-culturale centrata sulla gestualità, passando attraverso un'attenta analisi di che cosa implichi comprendere il linguaggio.

Bibliografia

Alber, Martin, McGuinness, Brian, Seekircher, Monika (2000), *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel*, Haymon, Innsbruck.

Appelqvist, Hanne (2005), «Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication», in *Philosophy*, vol. 80, pp. 513-529.

Arbo, Alessandro (2002), «Wittgenstein e la grammatica del discorso musicale», in *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 37, pp. 321-369.

Bazzocchi, Luciano (2010), *L'albero del Tractatus. Genesi, forma e raffigurazione dell'opera mirabile di Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine.

Bertinetto, Alessandro (2012), *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano.

Brusadin, Alessandra (2013), *Wittgenstein e Hanslick. Per una valutazione del formalismo musicale*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Padova.

Cavell, Stanley (2000), *Philosophy and the Unheard*, in Brinkmann, Reinhold, Wolff, Christoph, a cura di, *Music of My Future: The Schoenberg Quartets and Trio*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 175-183.

Damonte, Marco (2019), «Il mondo come volontà e rappresentazione negli scritti wittgensteiniani», in *Il Pensare*, vol. 8, pp. 112-131.

De Iaco, Moira (2018), «“La parola ha un'anima”: significato, musica e scrittura in Wittgenstein», in *AdVersus*, vol. 15, pp. 56-69.

De Monticelli, Roberta, Di Francesco, Michele (1989), «Lingua degli angeli e lingua dei bruti», in *Teoria*, vol. 9, pp. 69-137.

Gargani, Aldo Giorgio (2008), *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina, Milano.

Guter, Eran (2010), *Schoenberg and Wittgenstein: the Odd Couple*, in Munz, Volker, Puhl, Klaus, Wang, Joseph, a cura di, *Sprache und Welt – Language and World. Papers of the 32nd International Wittgenstein Symposium 9-15 August 2009*, ALWS, Kirchberg am Wechsel, pp. 169-171.

Guter, Eran (2011), “*A Surrogate for the Soul*”: *Wittgenstein and Schoenberg*, in De Pellegrin, Enzo, a cura di, *Interactive Wittgenstein: Essays in Memory of Georg Henrik von Wright*, Springer, New York, pp. 109-152.

Guter, Eran (2017a), «Wittgenstein, Modern Music, and the Myth of Progress», in *Acta Philosophica Fennica*, vol. 93, pp. 181-199.

Guter, Eran (2017b), *Wittgenstein on Musical Depth Music and Our Knowledge of Humankind*, in Hagberg, Garry, a cura di, *Wittgenstein on Aesthetic Experience*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Guter, Eran (2019), “*A small, shabby crystal, yet a crystal*”: *A life of music in Wittgenstein’s Denkbewegungen*, in B. Sieradzka-Baziur, I. Somavilla, C. Hamphries, a cura di, *Wittgenstein’s Denkbewegungen. Diaries 1930-1932/1936-1937: Interdisciplinary Perspectives*, StudienVerlag, Innsbruck, pp. 83-112.

Janik, Allan, Toulmin, Stephen (1973), *Wittgenstein’s Vienna*, Simon and Schuster, New York (*La grande Vienna*, trad. di U. Giacomini, Garzanti, Milano 1975).

Kenny, Anthony (1988), *Wittgenstein sulla natura della filosofia*, in Andronico, Marilena, Marconi, Diego, Penco, Carlo, a cura di, *Capire Wittgenstein*, Marietti 1820, Genova, pp. 209-229.

Kenny, Anthony (2007), *A New History of Western Philosophy. Vol. IV. Philosophy in the Modern World*, Oxford, Oxford University Press (*Nuova storia della filosofia occidentale. Filosofia dell’età contemporanea*, trad. di G. Garelli e L. Rossi, Einaudi, Torino 2013).

Kerr, Fergus (1986), *Theology after Wittgenstein*, Basil Blackwell, Oxford (*La teologia dopo Wittgenstein*, trad. di G. Volpe, Queriniana, Brescia 1992).

Monk, Ray (1990), *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London (*Wittgenstein: il dovere del genio*, trad. di M. Ranchetti, Bompiani, Milano 1991).

Niro, Piero (2008), *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Oliva, Stefano (2015), «Il sentimento è un’atmosfera? Il paradigma musicale del “terzo” Wittgenstein», in *De Musica*, vol. 19, pp. 227-246.

Oliva, Stefano (2016), *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Mimesis, Milano.

Oliva, Stefano (2017), «Dal nonsense al gesto: Wittgenstein e il giudizio di valore», in *Rivista di estetica*, vol. 65, pp. 143-154.

Ordóñez, Vincente (2014), «Brahms's Music in Ludwig Wittgenstein's Philosophy», in *Pensamiento y Cultura*, vol. 17, pp. 73-94.

Rhees, Rush (1984), *Recollections of Wittgenstein*, Oxford University Press, London.

Schopenhauer, Arthur (1859), *Die Weltals Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. di S. Giametta, Bompiani, Milano 2006).

Szabados, Bèla (2006), «Wittgenstein and Musical Formalism», in *Philosophy*, vol. 81, pp. 649-658.

von Wright, Georg Henrik (1988), *Wittgenstein e il suo tempo*, in Andronico, Marilena, Marconi, Diego, Penco, Carlo, a cura di, *Capire Wittgenstein*, Marietti 1820, Genova, pp. 19-62.

von Wright, Georg Henrik (1996), *Wittgenstein e il Novecento*, in Egidi, Rosaria, a cura di, *Wittgenstein e il Novecento. Tra filosofia e psicologia*, Donzelli, Roma, pp. 25-44.

Wittgenstein, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford (*Ricerche filosofiche*, trad. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999).

Wittgenstein, Ludwig (1961), *Logisch-philosophische Abhandlung*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1922 & *Notebooks 1914-1916*, Basil Blackwell, Oxford 1961 (*Tractatus logico-philosophicus* & *Quaderni 1914-1916*, trad. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1989).

Wittgenstein, Ludwig (1964), *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Oxford (*Libro blu e libro marrone*, trad. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1983).

Wittgenstein, Ludwig (1966), *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Blackwell, Oxford (*Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, trad. di M. Ranchetti, Einaudi, Milano 1967).

Wittgenstein, Ludwig (1969), *Philosophical Grammar*, Blackwell, Oxford (*Grammatica filosofica*, trad. di M. Trinchero, La Nuova Italia, Firenze 1990).