



UnissResearch



Petretto, Maria Alessandra (2009) [*Recensione a*] *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo, vol. I, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili*. Sandalion, Vol. 31 (2008 pubbl. 2009), p. 335-342.

<http://eprints.uniss.it/8170/>

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:  
[gmpintus@uniss.it](mailto:gmpintus@uniss.it)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri  
Anna Maria Mesturini  
Giovanna Maria Pintus  
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità  
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari  
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619



a cura di

**Antonio M. Battegazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni**

LUCIANO CICU, Lettura letteraria dell'*Egloga X* di Virgilio □ GIANCARLO MAZZOLI, Paolo e Seneca: virtualità e aporie di un incontro □ MARC MAYER I OLIVÉ, Vibia Aurelia Sabina, una imprendedora hija de Marco Aurelio. Notas Epigráficas □ GIAMPIERA RAINA, Semantica della δόξα in Luciano □ CLARA BURINI DE LORENZI, Il linguaggio celebra il Logos. Sull'*Inno a Cristo Salvatore* di Clemente Alessandrino □ VINCENZA MILAZZO, La beffa di Lorenzo □ ANDREA LAI, Flavio Pancrazio δούξ Σαρδινίας: un contributo alla prosopografia altomedievale sarda dal codice Laudiano Greco 35 □ VALENTINA PROSPERI, Per un bilancio della fortuna di Lucrezio in Italia tra Umanesimo e Controriforma □ MAURO SARNELLI, Contro un «cattivo modello»: Gravina e Quadrio *vs* Seneca tragico □ SOTERA FORNARO, Omero 'maestro' e l'amore dall'Antichità al Settecento □ PIERRE JUDET DE LA COMBE, L'intérêt pour l'Antiquité classique en France: arguments, institutions, comparaisons □ LUIGI G. G. RICCI, A proposito di alcune recenti iniziative scientifico-editoriali italiane dedicate alla figura e all'opera di Einar Löfstedt □ ALESSANDRO SODDU, Feudalesimo bizantino: una questione aperta □ Recensioni, schede e cronache.

Sassari 2008

*Storia dei concetti musicali: Armonia, tempo*, vol. I, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, 394 pp.

La collana *Storia dei concetti musicali*, curata da una *équipe* di specialisti nei settori disciplinari di musicologia, filosofia ed estetica, è aperta dal volume *Armonia, tempo* che consta di quattordici saggi articolati nelle due sezioni tematiche già indicate nel

titolo, precedute da una breve *Prefazione* dei curatori G. Borio e C. Gentili, e da una seconda premessa di carattere essenzialmente metodologico (*La storia dei concetti musicali: metodi ed obiettivi*), ancora di G. Borio. Obiettivo della collana è quello di «dispiegare i rapporti tra concetto, oggetto e contesto» (p. 9) secondo i lineamenti della *Begriffsgeschichte*, gli studi su linguaggio e comunicazione di Wittgenstein, Gadamer e Foucault, le analisi lessicologiche di Eggebrecht, e partendo dall'assunto della dinamicità dei concetti in senso sincronico e soprattutto diacronico. Difatti i concetti musicali costituiscono un'*humus* fertilissima per un'indagine di questo genere, dato che nascono e si evolvono nell'intersezione tra discipline di statuto differente, *in primis* nella teoria musicale per approdare alle sue connessioni teoriche con filosofia, estetica, filologia, storiografia, scienze matematiche e antropologiche. Di conseguenza è imprescindibile un approccio di tipo interdisciplinare, una «lettura multiprospettica» (p. 25) nella ricostruzione dei «nodi storici» dei concetti o fasi di tensione particolarmente rilevanti, anche perché la stessa teoria musicale occidentale si configura nel tempo come disciplina fluttuante e tangente differenti ambiti, quasi priva, per diversi secoli, di un preciso statuto epistemologico. I curatori evidenziano la netta ripartizione delle aree di competenza e della *Begriffsgeschichte* e della semantica storica, pur non escludendo passaggi osmotici da un settore all'altro, nella considerazione del fatto che la storia dei concetti «non va dunque confusa con la storia degli eventi e delle cose; essa è piuttosto la storia del modo in cui l'esperienza di quelle cose si è dispiegata sul piano linguistico. Linguaggio e fatti storici stanno però in un rapporto di reciproco rimando, giacché l'esperienza viene acquisita grazie alla mediazione del linguaggio» (p. 28).

Tutti i contributi sono assai ricchi e articolati sotto il profilo dell'argomentazione, degli approfondimenti e dei rimandi bibliografici: ne consegue che in questa sede si offriranno soltanto brevi informazioni sui passaggi salienti di ciascuno di essi.

Il volume è destinato a lettori specialisti ma anche a quanti sono attenti alla determinazione dei contesti in cui i concetti fondanti la musica occidentale si sono storicamente sviluppati: in questo senso è significativa l'apertura del saggio *Storia filosofica del concetto di armonia* di Raffaele Milani, che propone uno spaccato diacronico dell'evoluzione del concetto di armonia e dell'idea sottesa, entrambi piuttosto problematici nelle definizioni e interpretazioni estetiche da Pitagora ad oggi, a causa delle connessioni con plurimi campi dell'arte e della scienza. L'A. individua quali momenti nodali il pitagorismo e il (neo)platonismo antico, per gli effetti persistenti nella sostanza del concetto in oltre duemila anni (si richiama, a titolo di esempio, Keplero), e l'estetica hegeliana, anche nei suoi riflessi novecenteschi (in particolare la teoria di Dorflès). Inoltre il concetto viene analizzato nel suo passaggio nelle arti del tempo e nelle arti dello spazio, secondo l'idea della proporzione tra parti.

In linea con gli studi condotti recentemente sul lessico musicale greco (si veda, per esempio, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico musicale nella Grecia antica*, 2003), Eleonora Rocconi illustra le *harmoniai* greche partendo dalla polisemia di "armonia" e individuando la svolta cruciale nella interpretazione platonica di Damone, e nella sua importante ricezione nel *De musica* di Aristide Quintiliano, che definisce le applicazioni terapeutiche delle *harmoniai* stesse, secondo varie forme di catarsi (*Valenze etico-psicagogiche delle harmoniai greche*).

Queste premesse si sviluppano nei significati, nelle occorrenze e nell'evoluzione

del concetto di armonia in epoca medievale, nel contributo *Armonia nel mondo musicale del Medioevo* di Cecilia Panti. I presupposti per la svolta verso un'accezione tecnica del lessema in senso moderno (nel significato, dunque, di accordo triadico nelle composizioni polifoniche) si pongono nella cultura musicale medievale, attraverso la rilettura della concezione filosofica di "armonia cosmica" in età carolingia, sia in termini tradizionalmente matematici, sia in un'innovativa apertura verso la prassi concreta della musica sacra, per cui il canto liturgico e, in generale, la pratica polifonica tendono a coincidere con l'idea stessa di armonia nei trattati dei secoli IX-XI. In seguito la scuola di Chartes e la scuola di Notre-Dame (secc. XII-XIII) contribuirono alla ricca stratificazione polisemica di "armonia" che ai precedenti significati ne affianca di nuovi, tra cui spicca l'idea della scienza armonica, del comporre/ eseguire musica e, dunque, di un insieme di conoscenze e competenze non più esclusivamente teoriche. La prassi si concretizza nei problemi teorico-estetici del discanto trecentesco dell'*Ars nova*, approdando ad una vera e propria teoria armonica che pur fondandosi ancora su presupposti numerologici, retaggio peculiare della speculazione musicale occidentale, è ormai ambito del *musicus* compositore.

La riflessione sulla natura di consonanza e dissonanza è origine del moderno concetto triadico di armonia, lentamente elaborato nel corso della cultura medievale e del primo Umanesimo: questa precisazione è ponte di collegamento al contributo di Stefano La Via dal titolo *Nascita dell'armonia triadica*, che evidenzia in apertura la problematicità dell'argomento oggetto di studio, determinata da un lato dalla sfasatura nella cultura rinascimentale tra prassi esecutivo/compositiva e tardiva teorizzazione, dall'altro dalla eterogeneità delle fonti a disposizione degli studiosi. In queste condizioni è possibile soltanto evidenziare alcuni nodi fondamentali di un «groviglio di questioni che rimangono a tutt'oggi apertissime» (p. 85). Attraverso un approfondito esame e confronto della posizione sul problema di alcuni teorici quattro-cinquecenteschi (Zarlino, Giovanni Spataro, Pietro Aaron e Johannes Tinctoris) e degli esiti secenteschi (Lippius e Rameau), l'A. arriva a sostenere che la sensibilità per l'armonia triadica si afferma pienamente nella cultura ed estetica musicale di età rinascimentale, nella prassi sia esecutiva che speculativa.

Ancora tra le *Institutioni harmoniche* di Zarlino del 1558 e le riflessioni sulla musica degli illuministi si muove la densa indagine diacronica di Alessandro Arbo sulla percezione, definizione e teorizzazione dei fenomeni di consonanza e dissonanza, oggetto di attenzione fin dall'antica contrapposizione delle letture pitagoriche e aristosseniche, di cui le epoche successive presentano evidente retaggio (*Consonanza e dissonanza da Zarlino a Rousseau*). Dopo alcune osservazioni preliminari relative agli aspetti e agli approcci al tema, di carattere estetico, epistemologico e teorico, in riferimento soprattutto allo straordinario sviluppo della scienza armonica in appena poco più di due secoli, l'A. precisa che questa rilevante opposizione binaria tende ad essere trattata dal secondo Cinquecento in poi secondo modelli non più esclusivamente matematici, come nell'età antica e medievale, bensì geometrici (Keplero e le similitudini astronomiche), fisici (e sperimentali: Vincenzo Galilei e Galileo Galilei) e psicologico-percettivi. Alcuni passaggi decisivi sono individuati nelle riflessioni cartesiane del *Compendium musicae* del 1618, che tentano di fondere il calcolo matematico con dati percettivo-empirici, e in quelle della *Harmonie universelle* di Mersenne nel 1636, che distingue tra

giudizio soggettivo ed oggettivo, per approdare, infine, al dibattito settecentesco con cui acquisisce primo piano l'aspetto percettivo e la dissonanza viene rivalutata nella sua spinta dinamica allo sviluppo armonico.

Riccardo Martinelli colloca la svolta decisiva nell'evoluzione del concetto di armonia in ambito romantico (*Armonia e consonanza tra romanticismo e fenomenologia*), nel momento in cui i sistemi filosofici dibattono e ridefiniscono la collocazione della musica tra le arti e in particolare il suo rapporto con la filosofia. È Kant che apre la via alle interpretazioni che svincolano il fenomeno musicale dal controllo della razionalità per raccordarlo alla dimensione della sensazione. Inoltre lo sviluppo della fisica acustica sperimentale in relazione all'indagine sugli armonici ha conseguenze determinanti e innovative nell'evoluzione dell'estetica musicale di Herder, Goethe e Novalis, pur alieni dalla visione matematizzante degli armonici settecenteschi e invece propensi a individuare la via della "passione" aperta e seguita dai suoni, voci della natura che parlano all'Io. Con Schelling e in particolare con Hegel queste formulazioni vengono superate: il primo individua nel ritmo la componente essenziale della musica, mentre il secondo ridefinisce la natura del suono, la comprensione e l'effetto dei fenomeni musicali, legati ancora alla sensazione ma anche al suo superamento. In opposizione all'idealismo Herbart interpreta il fenomeno musicale secondo complesse linee psicologico-matematiche che riconducono a fasi alterne di equilibrio e disequilibrio psichico, riferibili in particolare a consonanza e dissonanza: con questo psicologo, filosofo, aspirante musicista, nel panorama ottocentesco la filosofia della natura viene sostituita dalla psicologia della musica, con fecondi e differenziati esiti fino a Stumpf e Th. Lipps. E ancora in posizione anti-idealista e neo-kantiana si colloca il percorso analitico di Helmholtz che recupera e rinnova la teoria della fisiologia delle sensazioni, grazie anche agli apporti delle proprie indagini sperimentali fisico-acustiche sui fenomeni della risonanza e dei battimenti. Altro approccio alla interpretazione dei suoni è la metafisica della musica di Schopenhauer, secondo cui attraverso la musica si esprime la volontà («si potrebbe ... definire il mondo un'incarnazione della musica, non meno che della volontà», p. 159), in particolare con la consonanza, mentre la dissonanza rappresenta l'opposizione alla volontà. Tra fine Ottocento e primi anni del Novecento si individua una svolta significativa verso le fenomenologie della musica a seguito di una differente valutazione del problema della percezione, interpretata ora sulla base di dati acustico-musicali, non più recepiti soltanto come concetti. Ciò comporta ripensamenti nelle acquisizioni precedenti della psicologia della musica (e del suono), in particolare ad opera di Mach, e di Stumpf e Hornbostel, con incursioni nel campo della etnomusicologia, e con un deciso superamento del concetto di sensazione di ascendenza kantiana.

Nel saggio *Emanciparsi dall'«emancipazione della dissonanza»?* Giovanni Guanti focalizza l'attenzione sulla rivoluzione musicale di Schoenberg attraverso la sua *Harmonielehre*, guidata da una logica *storicistica* e non *naturalistica*, verso l'emancipazione della dissonanza e la sospensione della tonalità, «vere e proprie *tappe necessarie di un processo storico teleologicamente orientato*» (p. 173), nella ricerca di un profondo rinnovamento del linguaggio musicale. La prospettiva, di matrice hegeliana, è quella storica del recupero critico del passato per innestarlo nelle acquisizioni presenti e future: la dissonanza viene considerata equivalente alla consonanza nella comprensibilità, e



utilizzata alla stregua della consonanza, a favore, quindi, del distacco e superamento del linguaggio tonale. Secondo questa prospettiva l'antitesi consonanza-dissonanza risulta falsa, cade la differenza concettuale e i due fenomeni assumono identici peso e importanza nella composizione, anche perché non sussiste più il problema di preparare la dissonanza e di risolverla nella consonanza. Negli ultimi paragrafi dell'articolo si prendono in esame sia la poetica di Schoenberg, dalla quale è bandita qualunque prospettiva edonistica e il soggetto senziente acquisisce illimitata libertà rispetto a ordini estetici precostituiti, sia gli esiti estremi della *Harmonielehre* nell'interpretazione di J. Cage.

Massimiliano Locanto si sofferma sulla progressiva importanza acquisita da forme di simmetria nel linguaggio musicale novecentesco, nel contributo intitolato *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*: la dissoluzione dell'armonia tonale, che affonda le sue radici nella prassi compositiva del tardo Romanticismo (in particolare nell'ultimo Wagner e nei suoi epigoni), che è favorita dal clima prima positivista, poi antipositivista, e che contraddistingue il linguaggio di Webern, Schoenberg, Berg (ma anche, per alcuni aspetti, Stravinskij e Scriabin), ha favorito lo sviluppo di forme di simmetria che prendono avvio dalla suddivisione – già ottocentesca – dell'ottava, nella ricerca di una "centricità sonora" di riferimento e di costruzioni intervallari, per l'appunto simmetriche, grazie anche agli apporti pionieristici di Goethe e Hauptmann nella individuazione del principio di simmetria come elemento fondante della composizione musicale. Questo principio è orientato secondo un criterio matematico, geometrico, e non più legato alla risoluzione canonica delle dissonanze verso la tonica, bensì sulla scorta di decisivi influssi del pensiero scientifico (in particolare alcune teorie relative a simmetria e dissimmetria negli studi di fisica e scienze naturali). A dispetto della nota opposizione tonalità-atonalità, «il principio della simmetria accomuna pertanto le composizioni ancora interpretabili nell'ottica dell'armonia tonale con quelle che esulano ormai dalla tonalità» (p. 201), e favorisce l'integrazione tra visione armonica verticale e visione melodica orizzontale. L'indagine è condotta attraverso l'interpretazione di alcuni scritti di teoria musicale di area franco-tedesca, che pongono a fondamento dell'armonia i rapporti simmetrici tra intervalli naturali e che approdano alla contrapposizione tra questi e la concezione simmetrico-ciclica, frutto della riflessione teorica primo-novecentesca, con esiti differenziati (si vedano, in particolare, i paragrafi dedicati alle teorie di Boleslav Javorskij, del 1908, *Simmetria come fondamento della logica musicale*, e di Ernst Kurth, del 1920, *Visione dinamica di Ernst Kurth e la simmetria*). Anche Schoenberg dà il proprio contributo all'affermazione della ricerca della simmetria nella composizione musicale, con particolare riferimento ad una nuova concezione dello spazio musicale, «concepito in modo totalmente simmetrico, come uno "spazio assoluto"» (p. 235).

La seconda parte del volume è dedicata al concetto musicale di tempo, ancora in prospettiva diacronica, con un percorso che prende avvio dalle riflessioni nella teoria musicale greca fino a quelle relative alla dimensione temporale nelle composizioni del secondo Novecento. Il saggio di Eleonora Rocconi intitolato *Il tempo musicale nelle fonti dell'antica Grecia* illustra la concezione del tempo musicale nelle fonti teoriche con particolare riferimento al *De musica* di Aristide Quintiliano, cui viene accostata la lettura di alcuni passi di documenti musicali superstiti: emerge che la dicitura *agogé* rit-

mica, già presente in Platone, indicava il concetto corrispondente al nostro andamento musicale, annotato nelle "partiture" mediante appositi simboli atti a segnalare con estrema precisione la velocità o la lentezza nell'esecuzione musicale; questo elemento della composizione era intimamente connesso non soltanto alla occasione della *performance* ma anche, e primariamente, alla tipologia di genere musicale prescelto e ai suoi risvolti psicagogico-emozionali.

Nel contributo *Tempo ed eternità tra filosofia e teoria musicale altomedievali*, Massimiliano Locanto indaga la dimensione della "temporalità musicale" accostando e, a tratti, sovrapponendo riflessione filosofica e speculazione musicale, che procedono appaiate nella cultura tardo-antica e nei suoi esiti altomedievali, proprio in riferimento alla definizione dei concetti di tempo e durata. Di fatto l'analisi delle fonti in entrambi gli ambiti, e dunque l'approccio teorico all'argomento, sono necessari e obbligati in quanto, come è noto, la conoscenza della prassi esecutiva in questo arco temporale è estremamente lacunosa e basata essenzialmente sulla tarda produzione gregoriana. D'altro canto la ritmica musicale, sia vocale che strumentale, tende a riproporre contenuti delle *authoritates* greco-latine, e a cristallizzare i caratteri della pratica musicale, fino alla svolta della *musica mensurabilis/mensurata*, che, dal XII secolo in poi, comporta concretamente la possibilità di strutturare e utilizzare le durate, secondo la precisa indicazione del compositore. Inoltre la musica viene progressivamente svincolata dalla dimensione metafisica cui era stata ancorata per tutto l'Alto Medioevo, a causa del rapporto tra tempo ed eternità, instaurata già nella riflessione agostiniana e sulla scorta delle letture esegetiche del *Timeo* platonico. Un contributo importante in questa direzione è individuato nella compenetrazione boeziana tra riflessione filosofica del *De consolatione philosophiae* e speculazione musicale nel *De institutione musicae*, in cui si oppongono e integrano allo stesso tempo una esperienza soggettiva e oggettiva del tempo diveniente («ciò implica un legame profondo tra la temporalità musicale vissuta nell'anima del soggetto e l'eternità divina», p. 275). Anche l'articolata e complessa indagine agostiniana sulla *numerositas*, presente già nelle *Confessiones* e nel *De civitate Dei*, ma attuata in modo approfondito soprattutto nel *De musica*, contribuisce a saldare filosoficamente il nesso tra eternità divina e dimensione temporale soggettiva che della prima è transitoria rappresentazione. Rimane lo iato tra concezione metafisica del tempo nella riflessione filosofico-musicale e l'effettiva pratica musicale, e dunque la difficoltà nell'individuare una reale incidenza o influsso della speculazione teorica sulla esecuzione monodica: l'A. ipotizza un collegamento nella configurazione formulaica della monodia liturgica, proporzionata in parti armoniose sotto il profilo sia melodico che ritmico.

Il movimento, nel segno del tempo e del ritmo, viene riscoperto nella riflessione teorica rinascimentale come aspetto peculiare della espressione musicale (Guido Mambella, *La teoria rinascimentale del tempo in musica da Zarlino a Cartesio*), in una visione dinamica che si oppone ai caratteri statici della musica medievale. In verità permangono alcuni caratteri mutuati dalla tradizione antica, in particolare dalla  *Sectio Canonis* pseudo-euclidea, ripresa in conseguenza della *renaissance* di Euclide e dei fondamenti geometrici e fisico-matematici attribuiti alla disciplina musicale, secondo un carattere proprio della speculazione cinquecentesca; mentre, d'altro canto, si assiste ad un progressivo superamento della tradizione boeziana, anche se permane l'inclusio-

ne della musica nel quadrivio, la concezione della stessa quale matematica del suono, e il ruolo del numero come suo fondamento metafisico. L'A. dimostra come il tempo divenga una caratteristica rilevante del suono, nella sua formazione e propagazione, nei trattati di Zarlino e di Salinas, ma soprattutto di Cartesio, a cui si deve la formulazione decisiva del concetto di battuta musicale. Il punto di partenza è il mutamento della interpretazione del movimento, che, in rapporto al suono armonico, si configura non più come alterazione del corpo sonoro, bensì quale moto locale dello stesso nello spazio: ciò consente di proporre una spiegazione acustica del fenomeno della risonanza, basata sulla frequenza ordinata degli *ictus* sonori nel tempo. Salinas sviluppa la propria riflessione sul ritmo partendo da alcune definizioni agostiniane, laddove Zarlino ha come punto di riferimento ancora Boezio in merito alla divisibilità del suono e ai suoi due movimenti, quello che si riconduce alla lunghezza temporale e quello che pertiene alla altezza melodica. Cartesio, che pure parte da presupposti non strettamente tecnici bensì squisitamente filosofici, come di impianto filosofico è il suo *Compendium musicae*, concepisce il ritmo come l'articolazione musicale del tempo che fluisce in modo ordinato grazie alla ideazione della misura nella battuta, unità suddivisibile in ulteriori unità che consentono di dare regola alla composizione musicale, e di averne memoria.

Mauro Dorato sviluppa il proprio contributo, di carattere eminentemente filosofico, incentrandolo sul problema della natura del tempo (*Uno sguardo al tempo fisico*), da Agostino di Ippona, poi attraverso il sostanzialismo di Newton, il relazionismo di Leibniz rapportato alla *Critica della ragion pura*, fino ad arrivare ad Einstein e alle due teorie della relatività, speciale e generale. La panoramica evolutiva nella definizione di questo fondamentale concetto filosofico-scientifico è rapida ma oltremodo ricca ed approfondita: l'indagine si basa sulle acquisizioni della fisica contemporanea, le cui formulazioni non possono fare a meno di richiamare il tempo, secondo le sue caratteristiche statiche (*prima e poi*) e dinamiche (*passato, presente, futuro*), e nella considerazione del problema relativo alla sua esistenza oggettiva o soggettiva, ossia alla sua realtà extramentale. L'A. sostiene che il tempo è reale, «dato che esso lega insieme il mondo della mente e quello della materia, *imponendo ad entrambi lo stesso ordine oggettivo*» (p. 319), ed ha carattere di duplicità, come dimostra la sua dimensione musicale, in cui i suoni, fenomeni fisici, formano e rendono possibile attraverso la propria successione – e ordine – temporale la melodia, fenomeno mentale.

Nell'introduzione del saggio intitolato *Teorie del tempo musicale nella modernità*, Michela Garda parte da due assunti, ossia la strettissima connessione, rispetto alle altre arti, della musica con il tempo, e la questione ancora aperta relativa alla natura del tempo e alla definizione della sostanza temporale della musica. Nello sviluppo dell'estetica musicale fino alla metà del XIX secolo, soltanto Cartesio ed Hegel hanno cercato di precisare e arricchire il concetto di tempo musicale nella relazione col soggetto, laddove la maggior parte dei teorici, dei filosofi e dei musicisti si sono limitati ad interessarsene sotto il profilo della sua misurazione. Pertanto occorre attendere la cultura filosofica novecentesca perché tempo della filosofia e tempo della musica siano finalmente incrociati in modo fruttuoso nella speculazione estetico-musicale: difatti tra le arti è proprio la musica ad offrire un territorio fertile e uno strumento per indagare la dimensione e l'esperienza della temporalità (come viene evidenziato nel paragrafo *La musica come laboratorio speculativo per l'indagine filosofica sulla temporalità*), in particolare

nelle riflessioni di Bergson e Husserl, vere pietre miliari non soltanto per lo sviluppo dell'estetica musicale (Brelet e Adorno, *in primis*), ma anche nell'espressione musicale novecentesca, per il dualismo dialettico tra dimensione interiore ed esteriore di tempo/musica, i cui prodromi si colgono ancora nella sottile analisi di Agostino di Ippona.

In conclusione del volume e in immediata contiguità con il contributo di M. Garda si colloca il saggio di Ingrid Pustijanac dal titolo *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, volto a tracciare una panoramica delle interpretazioni del tempo musicale nella produzione e nella riflessione di alcuni rilevanti artisti contemporanei. L'A. focalizza difatti l'attenzione su Stockhausen, Stravinskij, Messiaen, Boulez, Xenakis e Ligeti, che hanno supportato le proprie scelte formali e le relative tecniche compositive con scritti di poetica sul problema della dimensione temporale e della organizzazione ritmico/melodica. In particolare Olivier Messiaen si avvicina al dibattito filosofico sul tempo e sostanzia con esso la propria attività teorica e compositiva, ispirandosi a Bergson nel momento in cui rende centrali memoria e intuizione nella valutazione del tempo musicale, e aprendo la via alla successiva teoria del tempo seriale. Non mancano riferimenti alle esperienze della musica elettronica, della musica spettrale francese (soprattutto in merito alla poetica del tempo dilatato di Grisey, che eredita le riflessioni di Messiaen, dei seriali e la rilettura bergsoniana da parte di Deleuze) e alle recentissime esperienze che tendono a concepire il tempo musicale secondo una dimensione multipla e riccamente articolata, specchio della «complessità e molteplicità che contraddistinguono la nostra realtà» (p. 357).

MARIA ALESSANDRA PETRETTO