

Un'ontologia dell'opera musicale, ripartendo da Ingarden

di Augusto Mazzoni
aumazzoni@yahoo.com

The recent philosophical debate about the musical ontology, between Platonist and Nominalist positions, has to face several unsurmountable objections. The aesthetics of Roman Ingarden, in spite of intrinsic limitations, can be considered in order to relaunch the research about the ontological status of musical works. Three Ingarden's ideas seem particularly useful: the work of music as pure intentional object, as scheme with many points of indeterminacy and as object founded on score, performance or recording. A comparison arises with the theory of documentality proposed by Maurizio Ferraris.

La riflessione teorica sull'ontologia dell'opera musicale sembra dominata negli ultimi decenni da un intenso dibattito che ha luogo quasi per intero all'interno della filosofia analitica. Con un ritmo serratissimo si susseguono numerosi contributi che si confrontano sul tema, proponendo diverse impostazioni della problematica.

Nel quadro complesso degli interventi, la maggior parte dei quali compare sul *British Journal of Aesthetics*, si possono distinguere due posizioni principali. Da un lato stanno coloro che aderiscono a una concezione nominalistica dell'opera musicale, risalente a una proposta iniziale di Nelson Goodman in base alla quale l'opera musicale sarebbe da intendere come la classe delle esecuzioni conformi alla sua partitura¹. Dall'altro stanno coloro che aderiscono a una concezione platonizzante dell'opera, con la convinzione che essa sarebbe piuttosto da intendere come un tipo (*type*) astratto e ideale, rispetto a cui ciascuna esecuzione costituirebbe un esemplare (*token*) concreto e fisicamente reale.

Entrambe le posizioni incontrano evidenti difficoltà teoriche, che comportano imbarazzanti paradossi. Sul fronte nominalistico si giunge alla spiacevole conseguenza che dalla classe in cui consiste un'opera andrebbero escluse tutte le esecuzioni con anche una sola nota sbagliata, mentre

¹ Cfr. N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis-Cambridge, tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1968.

andrebbero incluse tutte quelle “corrette” a prescindere dal loro effettivo valore estetico. Sul fronte platonizzante si arriva alla conseguenza altrettanto spiacevole di dover considerare l’opera come qualcosa di eterno, scoperto ma non creato-inventato dal suo autore.

In tempi successivi i nominalisti hanno tentato di raffinare le loro riflessioni al fine di eliminare o quantomeno giustificare i più gravi inconvenienti teorici implicati dalla loro posizione². Altrettanto hanno fatto coloro che sostengono il modello *type/token*³. In proposito un tentativo degno di menzione è stato quello di pensare all’opera come a un “tipo indicato”, cioè come a qualcosa che viene creato in un determinato momento attraverso l’indicazione di un tipo in sé ideale⁴.

C’è da segnalare che, oltre alle due posizioni principali, hanno influito sul dibattito alcune posizioni più indipendenti, secondo le quali le opere d’arte in generale e quindi quelle musicali in particolare sarebbero da concepire in stretto riferimento all’azione compositiva e a quella esecutiva⁵ oppure come enti storico-individuali incorporati nelle loro esecuzioni⁶. Pensato in relazione alla concreta pratica musicale lo statuto ontologico dell’opera consisterebbe soprattutto in ciò che è prescritto sul piano esecutivo⁷.

Da ultimo si sta affermando una tendenza ulteriore, per la quale bisognerebbe riconoscere apertamente l’inconsistenza ontologica dell’opera

² Cfr. S. Predelli, “Against Musical Platonism”, *British Journal of Aesthetics*, 35, 1995 pp. 338-50; Id., “Goodman and the Score”, *British Journal of Aesthetics*, 39, 1999, pp. 138-47; Id., “Goodman and the Wrong Note Paradox”, *British Journal of Aesthetics*, 39, 1999, pp. 364-75; Id., “Musical Ontology and the Argument from Creation”, *British Journal of Aesthetics*, 41, 2001, pp. 279-92; B. Caplan, C. Matheson, “Defending Musical Perdurantism”, *British Journal of Aesthetics*, 46, 2006, pp. 59-69; C. Tillman, “Musical Materialism”, *British Journal of Aesthetics*, 51, 2011, pp. 13-29.

³ Cfr. P. Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; Id., *Introduction to a Philosophy of Music* (2002), Oxford University Press, Oxford, tr. it. di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un’introduzione*, Einaudi, Torino 2007; J. Dodd, “Musical Works as Eternal Types”, *British Journal of Aesthetics*, 40, 2000, pp. 24-40; Id., “Defending Musical Platonism”, *British Journal of Aesthetics*, 42, 2002, pp. 380-402; Id., *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford 2007.

⁴ Cfr. J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca 1990.

⁵ Cfr. D. Davies, *Art as Performance*, Blackwell, Malden 2004.

⁶ Cfr. G. Rohrbaugh, “Artworks as Historical Individuals”, *European Journal of Philosophy*, 11, 2003, pp. 177-205

⁷ Cfr. S. Davies, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford University Press, Oxford 2001.

musicale, ammettendo cioè che essa propriamente non è un'entità esistente. Da ciò derivano due posizioni diverse. Una di esse porta a un sostanziale eliminativismo, per il quale nel discorso ontologico sarebbe raccomandabile abolire il rifermento al concetto di opera⁸. L'altra ritiene invece utile continuare a parlare dell'opera da intendere però come ente di finzione⁹.

Se si esamina la questione da un punto di vista del tutto generale, il dibattito sull'ontologia dell'opera della musica quale sta svolgendosi nell'ambito della filosofia analitica è condizionato da alcuni presupposti teorici che, in ultima analisi, possono essere ricondotti a una dominante mentalità riduzionistica. Salvo qualche notevole eccezione, i filosofi analitici sono sempre portati a brandire il rasoio di Occam e a cercare di non moltiplicare le categorie ontologiche in cui inquadrare gli enti considerati. Nelle ontologie di ispirazione analitica di solito hanno spazio appena due categorie di enti (astratti-ideali e concreti-reali) o addirittura, con un radicale riduzionismo fisicalistico, una soltanto (concreti-reali).

Sul piano ontologico-musicale i dualisti saranno condotti ad abbracciare, in termini più o meno platonizzanti, il modello *type/token*. I monisti abbracceranno piuttosto una visione nominalistica, ritenendo che, quando si parla di un'opera musicale, ci si riferisca convenzionalmente a qualcosa che, in effetti, va ricondotto a un insieme di enti reali quali stati mentali (dell'autore, degli esecutori o degli ascoltatori), supporti di registrazione (partiture, dischi ecc.) e/o suoni acustici. Va notato che anche molti di coloro che propongono una concezione finzionalista dell'opera musicale tendono a negare la consistenza ontologica dell'opera stessa. Non sembrano infatti propensi a inserire gli enti di finzione in un'autentica categoria ontologica.

C'è piena evidenza che un rigido monismo e un rigido dualismo portano entrambi a esiti insostenibili per l'ontologia dell'opera musicale. Ma nel momento stesso in cui si può constatare che le prospettive teoriche più promettenti sono pervenute da un tentativo di ammorbidire le posizioni in

⁸ Cfr. R. Cameron, "There Are No Things That Are Musical Works", *British Journal of Aesthetics*, 48, 2008, pp. 295-314.

⁹ Cfr. A. Kania, "The Methodology of Musical Ontology. Descriptivism and Its Implications", *British Journal of Aesthetics*, 48, 2008, pp. 426-44; Id., *Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology*, in *Art & Abstract Objects*, Christy Mag Uidhir (ed.), Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 197-219.

proposito, è bene considerare se non sia meglio allora fare un altro passo in avanti e riconoscere non solo che è inappropriato inserire l'opera musicale nella categoria degli enti concreti-reali o in quella degli enti astratti-ideali, ma anche che essa merita un pieno riconoscimento ontologico inserendola in una categoria ulteriore. Si tratta solo di stabilire quale. Quella degli enti storico-individuali? Quella degli enti universali ma concreti? Quella degli enti astratti ma non ideali (particolari e non universali)? Quella degli enti di finzione? O che altro?

Forse certe questioni richiedono semplicemente un cambio di prospettiva, in base a cui tentare di affrontarle in modo differente. Per un'impostazione alternativa da fornire all'ontologia dell'opera musicale potrebbe allora essere più opportuno rivolgersi anche fuori dall'ambito della filosofia analitica, cercando spunti all'interno della tradizione più schiettamente eurocontinentale. In tal senso un pensiero a cui ci si potrebbe rivolgere è senz'altro quello di Roman Ingarden¹⁰. Le osservazioni che seguono vogliono, per l'appunto, suggerire una rivalutazione delle sue riflessioni sull'ontologia dell'opera musicale nella convinzione che possano arricchire o addirittura rilanciare il dibattito odierno in merito.

1. Oggetti puramente intenzionali

Ingarden ha elaborato la sua ontologia dell'arte a partire da una più complessiva ricerca di ordine generale. Il suo intento primario, intorno al quale si può dire che egli abbia sviluppato tutta la sua filosofia di impianto fenomenologico, è stato infatti di pervenire a un'esaustiva teoria ontologica, comprendente al suo interno uno studio sui modi d'essere degli enti e degli oggetti¹¹.

Secondo la visione di Ingarden si può concludere che gli ambiti caratterizzanti i diversi modi d'essere degli oggetti, secondo molteplici momenti esistenziali, sono principalmente tre (oltre al modo assoluto di un'eventuale entità divina): l'ambito degli oggetti reali, quello degli oggetti

¹⁰ Cfr. A. Thomasson, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Id., "Ingarden and the Ontology of Cultural Objects", in A. Chrudzimski (ed.), *Existence, Culture, and Persons. The Ontology of Roman Ingarden*, Ontos, Frankfurt 2005, pp. 115-136.

¹¹ Cfr. R. Ingarden, *Spor o istnienie swiata*, PAU, Krakow 1947-48.

ideali e infine quello degli oggetti puramente intenzionali. A quest'ultimo ambito appartengono, tra l'altro, tutte le opere d'arte, ivi comprese le opere musicali.

Parlando di oggetti puramente intenzionali Ingarden si è richiamato alla dottrina husserliana dell'intenzionalità fenomenologica. Edmund Husserl, del resto, aveva rielaborato l'idea di intenzionalità riprendendola dal suo maestro Franz Brentano, il quale a sua volta l'aveva ripresa dalla tradizione scolastica medievale.

In termini fenomenologici lo studio dell'intenzionalità porta a individuare una stretta correlazione tra determinati vissuti soggettivi e determinati oggetti. Ogni vissuto intenzionale si riferisce per essenza a un oggetto ad esso correlato: un atto di percezione a qualcosa che è percepito, un atto di immaginazione a qualcosa che è immaginato, un atto di pensiero a qualcosa che è pensato ecc. L'atto intenzionale prende di mira il proprio oggetto, per così dire, dirigendosi verso di esso. In tal modo nella percezione si percepisce il percepito, nell'immaginazione si immagina l'immaginato, nel pensiero si pensa al pensato ecc.

Ingarden è rimasto fedele a un'impostazione realista della fenomenologia, quale poteva desumersi dalla prima fase del pensiero di Husserl¹². Non ha aderito invece alla cosiddetta svolta trascendentale, dopo la quale Husserl si è indirizzato verso un'impostazione idealista¹³. In particolare, non accettando l'idea di una coscienza assoluta costitutrice del mondo, non ha ritenuto che si potesse sostenere, come invece faceva Husserl per ragioni metodologiche nel suo pensiero maturo, che tutti gli oggetti (anche quelli reali e quelli ideali) siano costituiti da un'attività intenzionale.

Secondo Ingarden appare con evidenza che gli oggetti reali e quelli ideali sono oggetti che esistono in modo autonomo. Essi quindi non devono la loro esistenza all'intenzionalità. Possono certo divenire occasionalmente oggetti intenzionali, per esempio quando un oggetto reale è percepito o quando un

¹² Cfr. E. Husserl, *Logische untersuchungen* (1900-1), Niemeyer, Halle, tr. it. di G. Piana, *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.

¹³ Cfr. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie*, I (1913), Niemeyer, Halle, tr. it. di V. Costa, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002.

oggetto ideale è pensato, ma in sé non necessitano affatto di venire intenzionati per essere portati all'esistenza.

Per quanto riguarda gli oggetti puramente intenzionali il discorso è totalmente diverso. Ingarden ritiene che, se essi formano un ambito d'essere distinto rispetto agli oggetti reali e a quelli ideali, è proprio perché nella loro esistenza, anziché essere autonomi, si mostrano eteronomi. In special modo essi necessitano di essere intenzionati attraverso un vissuto psichico. L'essere correlati oggettuali di un atto intenzionale è, ai fini del loro esistere, essenziale e non appena accidentale.

Dire che l'opera musicale, al pari di ogni opera d'arte, è un oggetto puramente intenzionale significa per Ingarden affermare che essa non è un oggetto autonomo bensì che esiste soltanto grazie a specifici vissuti psichici (alcuni dei vissuti grazie a cui il compositore la compone, l'esecutore la esegue e l'ascoltatore la ascolta) attraverso cui, per l'appunto, è presa di mira intenzionalmente, nonché grazie ad alcuni processi sonori od oggetti (le sue esecuzioni e la sua partitura) attraverso cui l'opera riceve un fondamento nella realtà, potendo peraltro mantenere la sua identità. Resta vero però che, sul piano ontologico, l'opera si distingue nettamente sia da qualsiasi vissuto psichico sia da ciascuna sua esecuzione o dalla sua partitura¹⁴.

Volendo istituire un confronto con il dibattito ontologico sviluppatosi nell'ambito della filosofia analitica, si può affermare che la caratterizzazione dell'opera musicale come oggetto puramente intenzionale basta di per sé a far comprendere come la posizione di Ingarden in alcun modo possa essere assimilata a quella di un nominalismo o di un platonismo. Non essendo un oggetto reale, per esempio, l'opera non può essere affatto intesa come l'insieme concreto delle sue esecuzioni corrette. Non essendo però nemmeno un oggetto ideale, non può essere intesa neppure come un tipo eterno, benché creativamente indicato.

¹⁴ Cfr. R. Ingarden, "Utwor muzyczny i sprawa jego tożsamości", in *Studia z estetyki*, II, PWN, Warszawa 1958, pp. 169-307, tr. it. di A. Fiorenza, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989. Versione tedesca in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk - Bild - Architektur - Film*, Niemeyer, Tübingen 1962, pp. 3-136, tr. it. parziale di M. Garda, *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in G. Borio e M. Garda (cura), *L'esperienza musicale. teoria e storia della ricezione*, Edt, Torino 1989, pp. 51-68.

Rispetto a tali posizioni si può istituire piuttosto un paragone con un'impostazione finzionalista. Per Ingarden gli enti di finzione si configurano senz'altro come oggetti puramente intenzionali, in virtù della loro essenziale eteronomia. Ma è bene precisare che Ingarden agli enti di finzione e, in generale, agli oggetti puramente intenzionali, non nega l'esistenza bensì soltanto l'autonomia. Pertanto, anche se si dovesse ammettere che le opere musicali sono degli enti di finzione bisognerebbe comunque ammettere altresì che esistono eccome, presentandosi per l'appunto col modo d'essere degli oggetti puramente intenzionali. Essi inoltre non sono affatto da assimilare a semplici oggetti fantastici o immaginari, proprio perché vengono subito fondati su oggetti autonomi come le esecuzioni e la partitura.

Sebbene le riflessioni di Roman Ingarden sull'opera musicale non figurino affatto al centro dell'interesse da parte della musicologia internazionale, tuttavia nel corso del tempo hanno ricevuto una crescente attenzione, con diffusi richiami compiuti da studiosi di varia formazione. Non sempre però le valutazioni in merito ad esse sono risultate positive. Accanto a sinceri apprezzamenti di ordine generico, non sono mancati infatti acuti rilievi critici e precise obiezioni. Per queste ragioni difficilmente si è propensi a pensare che le riflessioni di Ingarden possano fornire un grande contributo al dibattito attuale sull'ontologia della musica.

Tra coloro che si sono espressi in termini negativi a proposito delle riflessioni di Ingarden sulla musica si può citare inizialmente Zofia Lissa. La musicologa polacca, già allieva dello stesso Ingarden, ne ha denunciato l'inadeguatezza rispetto ad alcuni ambiti: la musica elettronica, la musica aleatoria, la musica improvvisata¹⁵. A tali obiezioni Ingarden ha replicato direttamente¹⁶. Ciò nonostante, in tempi successivi, al suo indirizzo sono giunte ulteriori osservazioni critiche¹⁷.

¹⁵ Cfr. Z. Lissa, "Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego", *Studia Estetyczne*, III, 1966, pp. 95-114, tr. ted. di E. Werfel, "Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, III, 1, 1972, pp. 75-95.

¹⁶ Cfr. R. Ingarden, "Uwagi do uwag Zofii Lissy", *Studia Estetyczne*, III, 1966, pp. 115-128, tr. ted. di A. Starzenski, "Bemerkungen zu den Bemerkungen von Professor Zofia Lissa", *Studia Filozoficzne in Übersetzungen*, 4, 1970, pp. 351-363.

¹⁷ Cfr. P. M. Simons, "Computer Composition and Works of Music. Variation on a Theme of Ingarden", *Journal of the British Society for Phenomenology*, XIX, 2, 1988, pp. 141-154; L.

In generale ciò che si rimprovera a Ingarden è di aver concepito le sue idee sulla musica a partire da una problematica filosofica di ordine ontologico, con la pretesa quindi di mettere a fuoco caratteristiche essenziali e universali, ma di averle poi sviluppate in termini alquanto limitati. Egli appare infatti far riferimento esclusivo a un modello ristretto di musica, quello del repertorio colto comprendente opere contraddistinte da una forte identità organica, trascurando invece tutte le pratiche musicali dove le opere possiedono un'identità molto più debole o dove addirittura non emergono affatto opere in quanto tali.

2. Schematicità e indeterminatezza

Nell'ontologia di Ingarden ogni oggetto puramente intenzionale si presenta come oggetto lacunoso e non pienamente determinato. L'idea di schematicità di un oggetto e quella correlativa di parziale indeterminatezza di esso sono riprese da Ingarden attingendo principalmente al pensiero di Henri Bergson, autore su cui il filosofo polacco ha svolto la propria tesi di dottorato¹⁸, e a quello di Husserl. In Ingarden tali idee hanno una portata generale, ma ricevono felice applicazione soprattutto nel campo dell'ontologia dell'arte. Secondo Ingarden, per esempio, un'opera letteraria si caratterizza come oggetto puramente intenzionale che, nella sua formazione complessa, racchiude per essenza svariati punti di schematicità e di indeterminatezza, in special modo nei momenti oggettuali ivi descritti che non si possono mai presentare come pienamente determinati in tutte le loro qualità¹⁹.

Riflettendo sulla musica, Ingarden trova che l'opera musicale possiede delle caratteristiche ontologiche assai peculiari rispetto all'opera letteraria.

Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 1992, tr. it. di L. Gombini e V. Santarcangelo, *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, Mimesis, Milano 2016; B.E. Benson, "Ingarden and the Problem of Jazz", *Tijdschrift voor Filosofie*, 55, 4, 1993, pp. 677-693; Id., *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; E. Buch, "Relire Ingarden. L'ontologie des oeuvres musicales, entre finctions et montagnes", *Intersections*, 32, 2012, pp. 61-68.

¹⁸ Cfr. R. Ingarden, *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson*, Niemeyer, Halle 1921.

¹⁹ Cfr. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931), Niemeyer, Halle, tr. it. di L. Gasperoni, *L'opera d'arte letteraria*, Centro Studi Campostrini, Verona 2011.

Essa, per esempio, risulta essere un oggetto monostratificato e non polistratificato. Quanto alla schematicità e alla indeterminatezza non si registrano tuttavia differenze di rilievo. Anche l'opera musicale infatti, in quanto oggetto puramente intenzionale, appare consistere in una formazione schematica con una lacunosità ineliminabile delle sue determinazioni.

Che l'opera musicale, nella sua pura intenzionalità, sia una formazione schematica e lacunosa vale in termini generali. In riferimento al suo essere composta, per esempio, è da ammettere che il compositore, per quanto nella sua immaginazione creativa proceda con la massima cura del dettaglio, non possa tuttavia determinare con precisione assoluta tutte le qualità da attribuire all'opera. Alcune di esse saranno stabilite solo approssimativamente, benché magari con margini minimi di variabilità.

La schematicità e indeterminatezza che già contraddistingue l'attività di comporre l'opera si riversa poi sulle modalità con cui è possibile fissarne il risultato creativo. Secondo Ingarden non esiste dispositivo alcuno in grado di rendere l'opera pienamente determinata. Ogni mezzo di registrazione (persino nel caso di opere contemporanee composte direttamente su un supporto elettronico) è soggetto comunque alla variabilità, sia pure infinitesima, che inevitabilmente contrassegnerà le ripetute riproduzioni sonore a partire da esso. Ma la modalità in cui più si evidenziano schematicità e indeterminatezza è senz'altro la notazione in una partitura scritta.

Quello che delinea la partitura è precipuamente un'opera-schema, una formazione in cui sono presenti insopprimibili punti di indeterminatezza. Per quanto infatti possa essere meticolosa la notazione adottata dal compositore, non tutte le qualità dell'opera possono essere determinate fino in fondo, ma si intendono comunque annotate in termini approssimativi. Ingarden specifica nel dettaglio come le varie indicazioni fornite dalla partitura risultino fatalmente imprecise. L'altezza assoluta delle note tollera in ogni caso variazioni di qualche frazione di tono. L'intensità dei suoni è indicata solo in modo generico. Il timbro è richiesto solo in riferimento a un generico colore proprio ai vari strumenti utilizzati. Altri segni, che peraltro non tutte le partiture riportano, risultano parimenti imprecisi: sul modo di legare o staccare nell'articolazione del fraseggio, sul modo di fornire accenti e

inflexioni dinamiche, sul modo di realizzare le varie sfumature espressive ecc.

Lungi dal considerare la schematicità e l'indeterminatezza della partitura come dei difetti, Ingarden al contrario pensa che esse costituiscano un'autentica risorsa estetica. Da una parte, mediante la partitura è assicurata la stabilità dell'opera-schema in essa fissata. Ciò consente di poter riconoscere l'opera come unica e identica. D'altra parte però, proprio perché la partitura delinea solo una formazione schematica e lacunosa, essa lascia aperta una certa variabilità interpretativa giacché contiene in sé tutta una varietà di potenziali riempimenti dello schema e dei punti lacunosi tra i quali gli esecutori possono scegliere.

Che cosa c'è che non va nella posizione di Ingarden? Come già detto, è stato rimproverato a Ingarden di far riferimento privilegiato a un'idea troppo forte di opera musicale quale può applicarsi esclusivamente a una parte molto circoscritta della produzione musicale. Anche ammettendo come legittima la scelta di limitare la considerazione ontologica alla sola questione dell'identità dell'opera, ciò risulta comunque altamente sospetto. Alla fine le riflessioni di Ingarden rischiano di giungere a conclusioni teoriche eccessivamente unilaterali.

I critici di Ingarden hanno rimarcato come egli tenda a dare troppo peso al ruolo della partitura. Vero è che egli ribadisce più volte l'impossibilità di identificare direttamente l'opera musicale con la sua partitura: o perché esistono opere nel repertorio popolare che non vengono fissate per iscritto o perché, in ogni caso, la concretizzazione finale in cui ciascuna opera viene apprezzata dall'ascoltatore come oggetto estetico dipende dall'esecuzione sonora anziché dalla partitura. Ma è altresì vero che la partitura resta come il mezzo principale attraverso cui può essere salvaguardata l'identità dell'opera insieme a una certa varietà interpretativa. La partitura è il fondamento d'essere più eminente per l'opera musicale nella sua vita storica.

Ingarden concepisce la partitura come un complesso di simboli tramite cui, oltre a essere delineata intenzionalmente l'opera, vengono fornite delle istruzioni imperative per produrne un'esecuzione. Il problema è però capire quale tipo di cogenza esecutiva attribuisca Ingarden alla partitura. Qui è utile

fare un ulteriore riferimento al tema della schematicità e della indeterminatezza dell'opera.

Esaminando gli esempi citati da Ingarden circa la lacunosità della notazione musicale, si vede come egli intenda la questione in termini abbastanza ristretti. Per lui l'indeterminatezza dell'opera, dovuta a una certa qual nebulosità della notazione, riguarda propriamente solo le sfumature qualitative inerenti a ciascun suono-nota. A essere indeterminate non sono cioè le note in sé stesse, bensì appena le variazioni infinitesime delle loro diverse qualità: altezza, intensità, timbro, espressività ecc. La partitura è schematica e lacunosa per quanto concerne tali sfumature qualitative, ma risulta comunque determinata, per così dire, nota per nota. Solo eseguendo tutte le note scritte si ha pertanto un'esecuzione corretta dell'opera: una posizione che, come è stato notato, pur partendo da premesse assolutamente differenti, sembra giungere alle stesse conclusioni sostenute in merito da Goodman.

Come appare chiaramente, Ingarden pensa alla partitura nei termini di una cogenza esecutiva forte, sia pure incompleta. Ma ciò corrisponde a una pratica musicale che si affermò storicamente solo in un periodo limitato di tempo (a partire all'incirca dalla fine del Settecento, se non oltre) e solo per una parte circoscritta del repertorio colto. Ingarden pare ignorare la pratica della libera ornamentazione quale fu abbondantemente adottata, per esempio, nella musica barocca o nella musica lirica. Dato che l'ornamentazione libera (non scritta) trasgredisce la determinatezza nota per nota della partitura, sembrerebbe che per lui non rientri affatto nelle possibilità di riempimento dei punti lacunosi per un'esecuzione corretta, ma costituisca piuttosto una pratica che tende a minare l'identità dell'opera.

Prendendo alla lettera i segni della partitura costituenti l'opera-schema, in effetti, si finisce per escludere la possibilità di ornamentare. Ma ciò conduce a un vero assurdo storico. Si arriva alla conclusione paradossale che per eseguire correttamente una partitura barocca in cui gli abbellimenti non sono annotati, non si dovrebbe procedere ad alcuna ornamentazione, quando ciò contraddice la consuetudine della prassi esecutiva dell'epoca per la quale l'esecutore era invece tenuto a ornamentare e ad abbellire. Seguire la prassi

esecutiva adottando criteri filologici porterebbe dunque, invece che a un'esecuzione autentica, a un'esecuzione scorretta.

Che le riflessioni di Ingarden sulla musica siano destinate a sollevare obiezioni critiche gravi è del tutto ovvio. L'accusa di unilateralità per esse appare pienamente giustificata. Ci si può chiedere quindi se da tale profilo di inadeguatezza si debba arrivare a respingerle in blocco come totalmente prive di valore. Invero, a ben considerare, si può concludere che un simile rifiuto assoluto non pare affatto giustificato. Nelle pieghe stesse di alcuni limiti che segnano la trattazione di Ingarden a proposito dell'opera musicale si possono rintracciare comunque degli elementi tali da offrire lo spunto per un felice sviluppo teorico. Ciò riguarda peraltro proprio la specifica concezione dell'opera come oggetto schematico con svariati punti di indeterminatezza.

Una prospettiva molto proficua potrebbe essere quella di rendere molto più flessibili i concetti stessi di schematicità e di indeterminatezza per l'opera musicale. Aniché pensarli soltanto al livello più stretto, in cui per l'opera-schema vale un'indeterminatezza delle più piccole sfumature qualitative dei suoni nel quadro però di una rigida determinatezza nota per nota, si dovrebbe pensare ad altri livelli più larghi, in cui l'indeterminatezza può valere parzialmente anche per la consistenza delle note. Si tratta di riconoscere infatti che nella maggior parte dei casi, anche per repertori di musica annotata per iscritto in una partitura, lo schema ammette riempimenti con una certa variabilità dei suoni-note da eseguire, senza che venga compromessa la correttezza dell'esecuzione e con essa l'identità dell'opera: pratiche della diminuzione, ornamentazione, variazione, svisatura ecc.

Un allargamento dei concetti di schematicità e indeterminatezza dell'opera musicale non rischia di alterarli e far perdere loro di significato? Non converrebbe allora piuttosto abbandonare le idee di Ingarden in proposito? Certo bisogna mettere una dose di cautela nel proporre l'estensione del concetto di schema quale è stato pensato da Ingarden. Egli stesso, nella sua replica a Lissa, ha escluso che si possa equiparare la lacunosità dei punti di indeterminatezza, come da lui intesi, a quella di un momento di alea compositiva. Si potrebbe aggiungere inoltre che la consistenza schematica di

un'opera nella sua individualità niente ha da spartire con la genericità di uno schema formale in quanto vuoto scheletro compositivo.

Sembra sensato legare l'idea di schematicità e di indeterminatezza dell'opera musicale a quello che è il tema centrale delle riflessioni di Ingarden: il problema della sua identità. Finché si fa riferimento a una pratica musicale che non prevede l'esecuzione ripetuta di ciò che viene a essere identificato come una medesima opera, non è appropriato cercare un'estensione nell'applicazione dei concetti di Ingarden. Un giro armonico su cui si improvvisa del tutto liberamente non può essere considerato alla stregua di un'opera-schema. Ma un brano tematico che funga da traccia riconoscibile e identificabile per molteplici variazioni (preparate o improvvisate) senz'altro può esserlo.

In definitiva può essere utile pensare alla schematicità e all'indeterminatezza dell'opera musicale come a una caratteristica che si presenta in una scala che consiste di livelli graduali diversi. A un livello più stretto sta un piano dove lo schema delinea un'opera dall'identità forte, in cui si pretende in effetti l'esecuzione della partitura nota per nota. Ai livelli via via più larghi stanno invece piani dove lo schema delinea un'opera dall'identità sempre più debole, in cui non si pretende affatto l'esecuzione della partitura (sempre che esista) nota per nota e anzi si richiede una certa qual variazione, più o meno libera, rispetto ai suoni annotati. Oltre il livello massimo stanno ulteriori piani dove, per quanto la pratica musicale faccia riferimento a questo o a quello schema stilistico, non si può più parlare di uno schema che delinea un'opera identificabile in esecuzioni molteplici.

Entro tale graduazione della schematicità, da un livello minimo a un livello massimo, si gioca l'essere di un brano musicale. Da ciò dipende se la pratica della musica dia vita un'opera riproducibile in diverse esecuzioni più o meno somiglianti tra loro, con un'identità più o meno forte, oppure se in essa, superata la soglia di identificabilità del brano, emerga un fare musica affidato alla momentaneità dell'irripetibile, dove magari si riconosce ancora la consuetudine di un modo generico su cui variare liberamente, ma non si può più ritrovare la riproduzione esecutiva di una stessa opera.

3. Fondamento d'essere

L'ontologia di Ingarden, quanto ai modi di esistenza degli oggetti, distingue tre ambiti d'essere principali, per cui si differenziano tra loro gli oggetti reali, quelli ideali e quelli puramente intenzionali. Considerando tale tripartizione, che si discosta da ogni monismo o dualismo introducendo un ambito oggettuale distinto tanto rispetto a quello della realtà quanto rispetto a quello dell'idealità, non sembra inopportuno proporre un paragone con l'impostazione ontologica che regge la teoria della documentalità proposta recentemente da Maurizio Ferraris²⁰.

Anche Ferraris fa riferimento a una tripartizione ontologica, per la quale si fa distinzione tra la classe degli oggetti fisici, quella degli oggetti ideali e quella degli oggetti sociali: classe quest'ultima concepita rielaborando alcune idee di John Searle sulla costruzione della realtà sociale²¹. Tra le caratteristiche salienti delle tre classi di oggetti emerge soprattutto il fatto che l'esistenza degli oggetti fisici e di quelli ideali non dipende da alcun atto soggettivo, mentre quella degli oggetti sociali sì. In particolare tale dipendenza si evidenzia nella formula fondamentale che identifica ciascun oggetto sociale con un atto iscritto.

L'idea principale di Ferraris è che un oggetto sociale può esistere solo se avviene l'iscrizione di un atto soggettivo. L'atto specifico, per esempio, deve essere memorizzato nelle menti di almeno due soggetti oppure deve essere registrato su un qualche supporto fisico. Tra gli oggetti sociali rientrano senz'altro le opere d'arte, comprese quelle musicali, la cui esistenza verrà pertanto a equivalere all'iscrizione di un atto.

Che cosa significa esattamente che l'opera musicale, in quanto oggetto sociale, consiste in un atto iscritto? Semplicemente che per esistere essa deve sussistere in quanto memorizzata nella mente dei musicisti e degli ascoltatori, in quanto iscritta nel processo vibratorio delle onde acustiche o in quanto registrata su un supporto fisico (partitura cartacea, disco meccanico o magnetico ecc.).

²⁰ Cfr. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

²¹ J. Searle, *The Construction of Social Reality* (1995), Free Press, New York, tr. it. di A. Bosco, *La costruzione della realtà sociale*, Einaudi, Torino 2006.

I punti di analogia tra la posizione di Ferraris e quella di Ingarden sono immediatamente evidenti, ma nel complesso non così stringenti. L'opera musicale per Ingarden è, in prima istanza, un oggetto puramente intenzionale, la cui intersoggettività-socialità in apparenza non sembra essere una caratteristica saliente. Inoltre Ingarden, in virtù della dottrina dell'intenzionalità, tende a parlare di una correlazione tra atto e oggetto piuttosto che di una loro equivalenza-identità. Tuttavia emerge in modo analogo l'eteronomia-dipendenza dell'opera rispetto ad alcuni atti psichici del compositore, degli esecutori e degli ascoltatori o rispetto a processi sonori od oggetti come l'esecuzione e la partitura.

In Ingarden il concetto di iscrizione non ha spazio. Svolge però un ruolo simile quello di fondazione d'essere, idea anch'essa mutuata da Husserl. Ingarden osserva che l'oggetto puramente intenzionale, essendo eteronomo rispetto a una specifica attività psichica, in un certo senso possiede un'esistenza fragile e debole, che rischia di estinguersi col cessare dell'attività a cui si correla. Pertanto, se si desidera rinforzare l'esistenza dell'oggetto puramente intenzionale, è opportuno dargli un fondamento d'essere in un oggetto reale autonomo rispetto all'attività psichica stessa. Ciò consente all'oggetto puramente intenzionale di permanere e di poter essere accessibile intersoggettivamente.

Nel caso dell'opera musicale, una volta che il compositore ha creato la sua composizione, se non si vuole che questa rimanga un vago e inaccessibile oggetto soggettivo, è necessario che egli la fissi per iscritto in una partitura o quantomeno che ne produca un'esecuzione pubblica. Nella partitura, così come nel processo sonoro con cui è eseguita, l'opera musicale trova un fondamento d'essere che la rafforza nella sua esistenza cosicché possa permanere ed essere accessibile ad altri. Un altro modo di fondazione d'essere dell'opera musicale, cui Ingarden ha accennato solo fuggacemente, è ovviamente quello di produrre, con qualsiasi mezzo tecnico, una registrazione fonografica.

Approfondire l'idea di fondazione d'essere può essere interessante ai fini di valutare i limiti ma pure le possibilità di sviluppo dell'ontologia musicale di Ingarden. Una volta che si ammette che la fondazione d'essere dell'opera

ha diversi modi che si incrociano variamente, sarà bene esaminare alcuni punti caratterizzanti. Si può dire che l'opera musicale, dopo la sua composizione, può essere fondata in tre modi principali: attraverso l'esecuzione (intesa come prodotto sonoro dell'eseguire, anche per via del tutto meccanica), attraverso la partitura (prodotto dell'annotare), attraverso una registrazione fonografica (prodotto del registrare con qualsiasi mezzo tecnico).

Esecuzione, partitura e registrazione, proprio perché costituiscono tutte e tre un fondamento diverso fornito da parte di un oggetto, almeno in ultima analisi, reale e autonomo, sono autonome l'una nei confronti delle altre. Di un'opera quindi può esserci eventualmente solo l'esecuzione, solo la partitura o solo la registrazione fonografica (nel caso di opere elettroniche composte direttamente su un supporto magnetico). Ma è chiaro che più spesso i tre tipi di fondamento si aggiungono l'uno dopo l'altro aumentando così il rafforzamento d'essere dell'opera.

Nell'aggiungersi l'uno dopo l'altro dei tre diversi tipi di fondamento non v'è un ordine di successione necessario. Di solito l'opera è prima annotata in partitura, poi eseguita e infine registrata. Ma può avvenire anche che sia prima eseguita e poi registrata o annotata (gran parte della musica etnica) oppure prima registrata e quindi eseguita (musica elettronica composta direttamente su un supporto magnetico con successive realizzazioni sonore).

Le caratteristiche principali di una fondazione d'essere dell'opera sono consentire il rafforzamento di essa come oggetto e insieme permetterne l'accessibilità intersoggettiva. Si può vedere però come in riferimento a questo duplice aspetto (rafforzamento e accessibilità) in effetti esecuzione, partitura e registrazione rappresentino casi alquanto differenti.

Dal punto di vista del rafforzamento d'essere è chiaro che la partitura e la registrazione, basati su un supporto materiale permanente anche se non indistruttibile, costituiscano casi eminenti. L'esecuzione viceversa procura un rafforzamento relativamente minore, giacché se è vero che con essa l'opera viene a fondarsi su un qualcosa di fisicamente reale e quindi autonomo, tuttavia essa, in quanto processo sonoro effimero e transeunte, non è un oggetto che permane nel tempo. Una volta cessata l'esecuzione, per certi versi, sparisce anche l'effetto di rafforzamento.

Dal punto di vista dell'accessibilità le cose sembrano stare esattamente all'opposto. L'esecuzione è il fondamento che fornisce la migliore via di accesso all'opera. Solo attraverso un'esecuzione infatti sembra potersi avere la possibilità di un vivo apprezzamento estetico dell'opera nella sua piena sonorità. La partitura consente sì un accesso all'opera da parte di chi la legge, che può farsene un'idea immaginativa a partire da come viene delineata in essa. Un autentico apprezzamento estetico sembra però impossibile se non si procede da una lettura silenziosa alla produzione di un'esecuzione sia pure approssimativa.

Si può notare come la registrazione fonografica non consenta per nulla un accesso diretto all'opera, nemmeno in modo incompleto. Non si può "leggere" un'incisione decifrando i microsolchi di un disco meccanico e tantomeno osservando la superficie magnetizzata di un supporto elettronico. Per accedere all'opera da una registrazione bisogna passare a una realizzazione sonora dell'opera ossia produrne o riprodurne meccanicamente un'esecuzione: un processo che è una "lettura" solo in senso metaforico.

Per poter ottenere un vivo apprezzamento estetico dell'opera musicale c'è bisogno di un'esecuzione in quanto piena realizzazione sonora che consente un accesso completo ad essa. Se si parte da una partitura o da una registrazione bisogna passare di fondamento e produrre un'esecuzione. Qui però si vede un'altra caratteristica notevole che differenzia partitura e registrazione fonografica. Nel passaggio dalla partitura cartacea all'esecuzione interviene tutta un'attività intenzionale di lettura e di progettualità performativa che invece manca quando si passa da una registrazione fonografica a una realizzazione sonora, dove basta premere un bottone e tutto il resto è compiuto da un'apparecchiatura.

Il passaggio da una registrazione fonografica all'esecuzione-realizzazione sonora sembra un processo totalmente privo di intenzionalità. Tale constatazione, almeno in apparenza, sembrerebbe porre una seria sfida alla concezione dell'opera come oggetto puramente intenzionale. Non bisogna peraltro dimenticare che a monte di una registrazione sta tutta un'attività intenzionale che riguarda chi ha contribuito a produrla, non da ultimo quella di chi se ne è occupato sul piano tecnico.