

L'INTERPRETAZIONE SCHOPENHAUERIANA DELLA MUSICA, «LINGUA UNIVERSALISSIMA»

SCHOPENHAUER'S INTERPRETATION OF MUSIC, «UNIVERSAL LANGUAGE»

FIGURELLA GIACULLI
GRADUADA EN FILOSOFÍA

RESUMEN: Este ensayo tiene como objeto definir la interpretación schopenhaueriana de la música, centrándose especialmente en un aspecto: la idea de música como lenguaje universal, en la medida en que sea capaz de expresar algo de universal a través de lo particular. Esta visión está compartida en la actualidad, entre otros, por los músicos de la Ruta de la Seda, cuyas diferencias culturales, lingüísticas e instrumentales muestran un sentimiento común, y expresan un lenguaje universal.

PALABRAS CLAVE: música, lenguaje, vida, Schopenhauer, Silk Road Project.

ABSTRACT: This essay focuses upon Schopenhauer's interpretation of music, by analysing a specific question: the idea of music such as universal language, since it expresses something universal through the particular. Currently, this view is shared, amongst other, by the musicians of the Silk Road Project, which cultural, linguistic and instrumental differences reveal a common feeling, and express a universal language.

KEYWORDS: music, language, life, Schopenhauer, Silk Road Project.

1. L'ANALOGIA MUSICA MONDO

Per Schopenhauer la relazione mimetica che intercorre tra la musica e il mondo è di natura analogica. Tutte le arti belle, secondo il filosofo, sono «rappresentazione delle idee», ossia espressione di ciò che di «eterno e immutabile» vi è nei fenomeni, visibilità delle «oggettivazioni adeguate e immediate» della volontà. Ogni forma d'arte, dall'architettura alla tragedia, rappresenta nella sua particolarità, soggettività, storicità, qualcosa di universale, oggettivo, metastorico. Raffigura il manifestarsi della volontà nelle sue gradazioni: l'arte esprime dunque la natura inorganica, il regno vegetale, il mondo animale e umano. Ne esprime, mediante un colore, un verso, un rilievo, l'essenza.

La musica è differente dalle altre arti, giacché «oggettivazione e immagine di tutta la volontà [...]». Perciò appunto l'azione della musica è tanto più potente e penetrante di quella delle altre arti¹. La sua diversità e unicità si riflette anche nella scelta espositiva adoperata da Schopenhauer. Egli dedica il terzo libro de *Il mondo* alla rappresentazione indipendente dal principio di ragione: l'idea platonica, l'oggetto dell'arte, riservando l'ultimo paragrafo alla trattazione della musica, posta al termine dell'esposizione perché di altra natura rispetto alle arti, «isolata» da esse. Quindi da dover disunire anche nell'ordine del sistema.

Per Schopenhauer esiste uno «stretto parallelismo» tra la musica e il mondo, il quale spiegherebbe perché essa sia profondamente compresa «come una lingua universalissima». Esiste una corrispondenza tra la scala musicale e la *scala naturae*, tra l'armonia cosmica e quella sonora, tra la dissonanza dell'una e dell'altra:

Io riconosco nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, i gradi infimi dell'oggettivazione della volontà, la natura inorganica, la massa del pianeta.

Tutti i suoni acuti, agili e veloci, sono, come è noto, da ritenersi sorti dalle vibrazioni che accompagnano il suono fondamentale grave, al cui risuonare sempre essi risuonano lievemente insieme, ed è legge dell'armonia che, con una nota di basso, si possono accordare solo quei suoni acuti che in realtà già di per sé risuonano insieme ad essa (i suoi *sons harmoniques*) per le sue vibrazioni. Ma ciò è analogo al fatto che tutti quanti i corpi e gli organismi della natura debbono essere considerati come sorti per sviluppo graduale dalla massa del pianeta: quest'ultima è insieme la loro portatrice e la loro scaturigine; e la stessa relazione hanno i suoni acuti con il basso fondamentale. Le note gravi hanno un limite, al di sotto del quale nessun suono più è udibile; ciò corrisponde al fatto che nessuna materia è percepibile senza forma e qualità, cioè senza estrinsecazione di una forza non ulteriormente spiegabile [...].

Poi ancora, in tutte le voci di ripieno che producono l'armonia, fra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l'intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva. Quelle che stanno più vicino al basso sono gli inferiori tra quei gradi, i corpi ancora inorganici, ma che già si estrinsecano in più modi; quelle che si trovano più in alto rappresentano per me le piante e il

¹ Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Volume I, introduzione e traduzione di Sossio Giametta, bibliografia e indici di Vincenzo Cicero, Bompiani: Milano, 2010, p. 513. D'ora in avanti lo scritto sarà menzionato come *Il mondo*.

mondo animale. I determinati intervalli della scala musicale sono paralleli ai determinati gradi di oggettivazione della volontà, alle determinate specie della natura. Il discostarsi dall'esattezza aritmetica degli intervalli, per qualche temperamento, o causato dalla tonalità scelta, è analogo al discostarsi dell'individuo dal tipo della specie, anzi le dissonanze impure, che non danno un intervallo determinato, si possono paragonare ai parti mostruosi fra due specie animali o fra uomo e animale.

Ora però, a tutte queste voci di basso e di ripieno, che compongono l'armonia, manca quel nesso nella progressione, che solo la voce superiore, la voce che canta la melodia ha e che è anche la sola a muoversi con rapidità e leggerezza in modulazioni e passaggi, mentre tutte le altre hanno solo un movimento più lento, senza una connessione che sussista in ciascuna per sé. Nel modo più pesante si muove il basso profondo, che rappresenta la massa più grezza: il suo salire e scendere avviene solo per grandi gradi, per terze, quarte, quinte, e mai per un solo tono; sarebbe allora, per doppio contrappunto, un basso trasposto. Questo movimento lento è ad esso anche fisicamente necessario: un passaggio rapido o un trillo nelle note gravi non si può neanche immaginare. Più rapidamente, e tuttavia ancora senza nesso melodico e progressione articolata, si muovono le voci di ripieno più alte, che corrono parallele al mondo animale. [...] Infine nella *melodia*, nella voce principale, alta, cantante, che guida l'insieme e procede liberamente, a talento, con la connessione ininterrotta e significativa di un unico pensiero dal principio alla fine, che rappresenta un tutto unico, io riconosco il più alto grado di oggettivazione della volontà, il vivere e aspirare consapevole dell'uomo.²

Schopenhauer riconosce che questa interpretazione è impossibile da dimostrare, poiché «suppone e stabilisce» un rapporto tra la rappresentazione, la musica, e l'irrappresentabile *toto coelo*, la volontà. Pertanto, la musica si configura come un linguaggio che si approssima al fondamento cosmico, senza mai contemplarlo nella sua interezza, essendo esso sottratto a ogni forma gnoseologica. Il significato dell'analogia è quindi metaforico, poiché il volere sfugge a qualsiasi rapporto di *coincidenza*, pur esistendo una relazione di *corrispondenza*³. Posta l'indimo-

² *Ibid.*, pp. 513 ss.

³ Tale aspetto è stato evidenziato da Moscato, che precisa il senso dell'*Analogie*: «Dal corso generale delle sue idee Schopenhauer accoglie quella del carattere rappresentativo e mimetico della musica, onde questa appare inizialmente alla riflessione sull'analogia delle altre arti. Ma l'oggetto della rappresentazione musicale sorpassa quel corso analogico e solo nella musica può essere immediatamente partecipato. Ivi la rappresentazione ha per oggetto "ciò che per essenza non può mai essere rappresentazione". [...] Forse si dovrebbe intendere, come mi pare di capire, che il termine di oggettivazione (oggettività) vale qui in senso improprio, che esso si pone come *analogia cognoscentis*, non propriamente come *analogia entis*. Che cosa infatti ci assicura che la musica è oggettività? Non il carattere rappresentativo, che entra subito in contraddizione con se stesso, ma soltanto, come sembra, l'analogia con l'effetto di tutte le arti, che in essa, rispetto alle altre, è, a giudizio di Schopenhauer, senza paragone più profondo e immediato. [...] Rappresentativa dunque per l'analogia con le altre arti, la musica non è più tale nel suo contenuto. Si che alla lunga in tale condizione non si può mantenere. Essa sorpassa tutti i termini in cui può definirsi originalmente nell'uomo la libertà dell'immaginazione musicale. Le arti parlano *del* mondo, di cui propongono gli archetipi. Ma la musica non parla più del mondo; essa parla, se così si può dire, *il* mondo [...]». Moscato, A., *La musica nel pensiero di Hegel e di Schopenhauer*, in Caracciolo, A., *Musica e filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Il Mulino: Bologna, 1973, pp. 115-116.

strabilità di fondo, Schopenhauer ritiene che il concordare o discordare con la sua visione dipende principalmente dall'«effetto»⁴ che la musica procura a ognuno, secondariamente dal convenire o dissentire con il suo pensiero. Oltre a ciò, per una posizione a riguardo, occorre una riflessione costante intorno all'ascolto musicale.

Analizziamo dunque l'*Analogie* musica mondo delineata da Schopenhauer.

Il grado inferiore di oggettivazione della volontà è costituito dalla natura inorganica, comprendente le forze più generali della natura, le qualità specifiche della materia, le proprietà chimiche, gli elementi. Tale grado è analogo al basso fondamentale, *Grundbaß*. Si tratta di un termine che implica tre nozioni differenti: il *suono grave* o basso profondo, il *basso continuo* e il *basse fondamentale*, teorizzato e coniato da Rameau, a cui Schopenhauer fa riferimento, quale figura significativa per la sua teoria musicale⁵. La gravità di un suono suggerisce immagini di

⁴ Per effetto si intende il sentire vissuto, legato all'ascolto musicale. Sentire che ne costituisce anche lo strumento interpretativo. Il ruolo centrale del sentimento, per la comprensione dell'oggetto musicale, è ribadito da González Serrano: «En la música, sin embargo, ya no se trata del aparecer *eidético* de las cosas (como en el resto de artes), sino de una auténtica y acaso definitiva aproximación a su ser, y no por medio de la imagen (pintura, escultura), o la palabra (poesía), sino del sentimiento (*Gefühl*), primando ahora los movimientos más subterráneos de la voluntad. [...] La música no designa un simple género de conocimiento, sino que también y a la vez hace visible sentimentalmente a su objeto, la voluntad, o lo que es lo mismo, no se contemplan ya formas inalterables o inmutables (las ideas), sino el querer mismo, aquello de lo que estamos constituidos, el carácter trémulo de nuestro deseo, que trasciende por entero y se hace independiente del mundo fenoménico y de la esfera de las ideas». González Serrano, C. J., *Schopenhauer: el desciframiento sentimental del mundo*, in *Scherzo, Revista de música*, año XXXII, n.º 332, septiembre 2017, Scherzo Editorial S.L.: Madrid, pp. 85-86.

⁵ Per comprendere il ruolo svolto da Rameau nella metafisica della musica schopenhaueriana, ci sembra pertinente riportare, per sommi capi, le divergenti posizioni di Ferrara e Piana, giacché l'una conferisce a Rameau una funzione nodale, argomentandola in tal senso, mentre l'altra ne attribuisce una meno centrale, avallandola in senso contrario. Secondo Ferrara, il riferimento scelto non è bastevole, né appropriato, per impernarvi la lettura metafisica. Per lo studioso, la scelta della teoria di Rameau, e non di Johann Fux, espressa in *Gradus und Parnassum*, danneggerebbe e svilirebbe la visione metafisica, nella misura in cui il primo predilige uno schema essenzialmente verticale, rigido e univoco, mentre il secondo sostiene un metodo verticale misto a quello orizzontale, più flessibile e comprensivo: «Schopenhauer chooses the work of Jean-Philippe Rameau (1683-1764) as the basis for his understanding and explanation of music syntax. The choice of Rameau places the question of the degree of success or failure, fecundity or impotence in Schopenhauer's metaphysics of music into a music historical context. Understanding the impact (on his metaphysics of music) of Schopenhauer's historical selection of Rameau as his portal into musical syntax is crucial to the determination of the strengths and weaknesses of Schopenhauer's theory of music». Ferrara, L., *Schopenhauer on music as the embodiment of will*, in Jacqueline, D., *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press: Cambridge, 1996, pp. 183-184. Precisamente, «Distinctive of Rameau's approach is that the bass note is always understood in terms of the root and music is conceived as a progression of "vertical" states that imply a "functional harmony". From Rameau's viewpoint, music always should move up and down, building chords on thirds based on the root, in a series of 'now' points. This can be likened to a cloth sewn only of vertical threads, disconnected by a horizontal texture. [...] Of course, it is somewhat anachronistic to fault Schopenhauer's acceptance of Rameau; as noted above, Rameau was the dominant music analytical approach at the time. One can only guess how differently Schopenhauer's theory of musical syntax might have better informed his metaphysics had he chosen Fux at that wonderful music historical

forza e pesantezza, difatti un tale suono non può muoversi rapidamente, ma solo in modo molto lento, per terze, quarte o quinte, evitando successioni di intervalli di un solo tono. Suggestisce anche immagini di solennità e riverenza, la cui gravità è espressa per l'appunto dal suono grave. La continuità è invece legata alla natura permanente e soggiacente del basso. Inoltre, come dalla natura inorganica tutto è nato e continua a scaturire, così dal basso fondamentale, che rappresenta la volontà in quella gradazione, sorgono i suoni più acuti: alla terza corrisponde il mondo vegetale, alla quinta il mondo animale, e a all'ottava, che si trova alla massima distanza dalla nota fondamentale, il mondo umano.

La scala naturale è evocata dalla scala musicale.

Analogamente, le quattro voci di ogni armonia, basso, tenore, contralto e soprano —suono fondamentale, terza, quinta e ottava— corrispondono alla natura inorganica, vegetale, animale e umana. Tale *Parallelismus* riceve conferma dalla regola musicale per cui il basso deve rimanere sotto le tre voci a una distanza maggiore rispetto a quella che intercorre tra le tre. Parimenti, gli esseri organici sono vicini tra loro ma lontani dall'inorganico, in relazione al quale sorge «l'abisso più profondo di tutta la natura»⁶. Eppure, nonostante tale *saltus*, la continuità sussiste, sia perché il principio vitale è il medesimo, sia perché il soprano, il più discosto dal basso fondamentale, l'uomo, necessita delle altre parti dell'armonia, e le porta in sé: «Il fatto che la voce alta, che canta la melodia, sia insieme parte integrante dell'armonia e stia, in questa, in rapporto anche col basso fondamentale più profondo, si può considerare analogo al fatto che *la stessa* materia, che in un organismo umano porta l'idea dell'uomo, debba nel contempo portare e

momento». *Ibid.*, p. 195. Secondo Piana, gli importanti, benché sporadici, riferimenti a Rameau, sono da intendersi come un primo livello di conoscenza, che avvia a una spiegazione metafisica inesauribile nelle basi aritmetiche (dipendente piuttosto dall'effetto che la musica procura a ognuno). Da parte nostra siamo inclini a considerare l'interpretazione di Piana più vicina al pensiero del filosofo, secondo il quale l'indagine *fisica*, nel significato ampio del termine, s'imbatte nell'elemento dell'inesplicabile, che la ricerca *metafisica* prova a sondare. «Lawrence Ferrara [...] dà particolare spazio alle due basi “non metafisiche” della filosofia della musica di Schopenhauer, e precisamente alla *base acustica* ed alla *base teorica della concezione di Rameau*. All'apparato metaforico si riconosce “only a superficial insight into nature and music” e la discussione sui fondamenti acustici mostrerebbe infine “his inability to transform the physical side of music into a logical basis for his metaphysical view of music”. L'interesse in direzione delle giustificazioni fisiche e scientifico-naturali è di per sé assai indicativa di un atteggiamento generale che caratterizza profondamente la personalità filosofica di Schopenhauer. Non sono tuttavia sicuro che vi sia l'intento di fornire in questo modo giustificazioni al sistema metafisico, e quindi in particolare alla metafisica della musica. Nello spirito della concezione di Schopenhauer mi sembra che il problema sia soprattutto quello di proporre un *primo livello* di conoscenze che dovranno poi essere sottoposte ad un'interpretazione di *secondo livello*. E qui ci si incontrerà con la metafisica e, ovviamente, con la metafora. Naturalmente l'osservazione di Ferrara è perfettamente legittima come presa di posizione critica nei confronti della posizione di Schopenhauer, e così credo debba essere intesa». Piana, G., *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati: Milano, 1997, pp. 27-28.

⁶ Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Volume II, introduzione e traduzione di Sossio Giannetta, bibliografia e indici di Vincenzo Cicero, Bompiani: Milano, 2010, p. 1841. D'ora in avanti lo scritto sarà menzionato come *Supplementi*.

rappresentare insieme le idee della gravità e delle proprietà chimiche, ossia degli infimi gradi di oggettivazione della volontà»⁷.

La voce della melodia rivela l'oggettivarsi della volontà come essere umano. Narra la storia della «volontà illuminata dalla riflessione» e la «storia più segreta». È nel contempo ciò che racchiude quanto la precede e ciò che può sorgere soltanto grazie a quanto le è sottostante: come l'uomo non può apparire «da solo e staccato» dagli altri gradi, ma presuppone quelli che lo precedono, così la voce della melodia ha bisogno, «per fare tutta la sua impressione», dell'accompagnamento delle altre voci, fino al basso più grave, origine di tutte. Come la volontà si oggettiva interamente soltanto nella «completa unione» di tutti i gradi, così la musica può esprimere pienamente il suo oggetto soltanto mediante l'«armonia completa» di tutte le voci.

Inoltre la melodia, secondo Schopenhauer, è affine alla struttura del desiderio, giacché entrambi tendenti verso qualcosa, di sfuggente e di raggiunto a un tempo: «Come dunque l'essenza dell'uomo consiste nel fatto che la sua volontà brama, viene soddisfatta e torna a bramare, e così sempre [...]; così, corrispondentemente, l'essenza della melodia è un continuo discostarsi, aberrare dal tono fondamentale, per mille vie, non solo verso i gradi armonici, verso la terza e la dominante, bensì verso ogni tono, verso la settima dissonante e i gradi eccedenti; ma sempre segue un ritorno finale al tono fondamentale»⁸. Il passaggio piuttosto rapido dal desiderio al suo compimento è una forma di contentezza, similmente le melodie veloci sono liete. Quelle lente, che sfociano in dissonanze, e che dopo molte battute ritornano al tono fondamentale, sono tristi, perché analoghe al desiderio ostacolato, che impiega tempo per realizzarsi. Il ritardo di un nuovo moto della volontà, o il suo immediato e continuo soddisfarsi, è *languor*, espresso dal tono fondamentale fisso. Una felicità frivola è descritta da frasi brevi, tipiche della musica da ballo veloce; una gioia profonda è di contro narrata da lunghe frasi e ampie divagazioni, è designata dall'allegro maestoso⁹. Il dolore di una nobile aspirazione è raccontato dall'adagio. «[...] L'inesauribilità delle melodie possibili corrisponde all'inesauribilità della natura nella varietà degli individui, delle fisionomie e delle vite»¹⁰.

⁷ *Ibid.*, p. 1843.

⁸ *Il mondo, op. cit.*, p. 517.

⁹ Schopenhauer individua una simmetria tra l'animo umano e la musica, osservando che le sfumature dell'uno si presentano anche nell'altra. Come i diversi tipi di felicità sono espressi in musica differentemente, parimenti i diversi dissidi dei «piccoli» e «grandi» spiriti: «Come i brani musicali più belli sono i più difficili da cogliere e sono solo per chi è esercitato, perché sono fatti di fraseggi lunghi, e solo dopo lunghi giri ritornano alla tonalità fondamentale, così i grandi spiriti pervengono all'equilibrio solo dopo grande dissidio, gravi dubbi, grandi errori, lungo meditare e oscillare; così pendoli lunghi descrivono grandi semicerchi. I piccoli spiriti sono presto in pace con se stessi e con il mondo, e si fossilizzano; ma i primi verdeggiano, vivono, si muovono in eterno». Schopenhauer, A., *Scritti Postumi*, volume I, *I manoscritti giovanili (1804-1818)*, testo stabilito da Arthur Hübscher, edizione italiana diretta da Franco Volpi, a cura di Sandro Barbera, Adelphi: Milano, 1996, p. 45.

¹⁰ *Il mondo, op. cit.*, p. 519. In un appunto di viaggio pubblicato postumo, troviamo una precisazione in merito, che getta luce sulla relazione musica-vita: «Ho detto che la musica nella melodia racconta la storia della volontà e ne rivela le tendenze e le aspirazioni più segrete: tuttavia, poiché nella realtà queste vivono in noi e ci muovono vio-

La melodia rivela dunque il «multiforme tendere della volontà». Precisamente, attraverso un sentire particolare, esprime qualcosa di universale, ossia essenziale a quel sentimento.

Continuando con il parallelismo, sia nella musica sia nella natura, concordanza e dissonanza si intrecciano e si susseguono. L'armonia non è posta *ab origine* né *ad aeternum*, ma è perennemente ricercata, e alternativamente stabilita¹¹. Tratto primordiale della volontà, anelito perenne e onni-direzionale, è il conflitto con se stessa, dal quale sorge la pluralità delle oggettivazioni. Ciascuna oggettivazione è «brama» di vita, bisognosa di tempo e spazio, materia, non bastevole per tutti gli esseri. Da qui la contesa. A un tempo, quella stessa «sete» di vita è fonte di armonia, nella misura in cui, per esistere, è necessario vi sia ordine tra i corpi della natura, e al loro interno. Del resto, la parola cosmo significa prima di tutto ordine. In modo analogo, nella musica, un sistema armonico perfettamente puro è aritmicamente impossibile, poiché i numeri con cui si possono esprimere i suoni hanno irrazionalità irriducibili. Perciò, come nella natura un equilibrio è possibile, nell'ordine tra le parti, nell'imposizione di un limite, nel riconoscimento del comune tendere alla vita, così «ogni musica possibile si discosta dalla perfetta purezza: essa può solo celare le dissonanze ad essa essenziali, distribuendole fra tutti i toni, cioè mediante il temperamento»¹².

Conflitto e armonia, dissonanza e temperamento indicano lo stesso. La filosofia interpreta ciò che osserva e la musica traspone in suoni il medesimo oggetto della metafisica¹³.

lentamente, siamo noi, *in quanto substrato materiale della musica*, la corda tesa, pizzicata, vibrante, con nostro grande dolore». Schopenhauer, A., *Scritti Postumi*, Volume III, *I manoscritti berlinesi (1818-1830)*, testo stabilito da Arthur Hübscher, edizione italiana diretta da Franco Volpi, a cura di Giovanni Gurisatti, Adelphi: Milano, 2004, pp. 9-10.

¹¹ Per una maggiore chiarezza a riguardo, e per un'esplicazione del nesso tra la base fisica e quella metafisica, *cf. Supplementi*, *op. cit.*, p. 1847: «Io parto dalla teoria, generalmente nota e nient'affatto scossa da recenti obiezioni, che ogni armonia dei suoni si fonda sulla coincidenza delle vibrazioni, che, quando due suoni risuonano contemporaneamente, ha luogo all'incirca a ogni seconda, o a ogni terza, o a ogni quarta vibrazione, per cui poi esse sono ottava, quinta o quarta l'una dell'altra ecc. Finché cioè le vibrazioni di due suoni hanno tra loro un rapporto razionale ed esprimibile con numeri piccoli, esse, per la loro ricorrente coincidenza, si possono abbracciare insieme nella nostra percezione: i suoni si fondono tra loro e stanno in tal modo in armonia. Se invece quel rapporto è irrazionale o esprimibile solo con numeri grandi, non si ha nessuna comprensibile coincidenza delle vibrazioni, ma esse *obstrepunt sibi perpetuo*, per cui si oppongono ad essere abbracciate insieme nella nostra percezione, costituendo pertanto una dissonanza. Ora, secondo questa teoria, la musica è un mezzo per rendere comprensibili i rapporti razionali e irrazionali tra i numeri, non magari, come fa l'aritmetica, con l'aiuto del concetto, bensì portandoli a una conoscenza sensibile affatto immediata e simultanea. Il collegamento del significato metafisico della musica con questa sua base fisica e aritmetica si fonda poi sul fatto che, ciò che contrasta con la nostra *apprensione*, l'irrazionale, ossia la dissonanza, diventa l'immagine naturale di ciò che contrasta con la nostra *volontà*; e all'inverso la consonanza, ossia il razionale, adeguandosi agevolmente alla nostra *apprensione*, diventa l'immagine della soddisfazione della *volontà*. Siccome poi per di più quella razionalità e irrazionalità nei rapporti numerici delle vibrazioni ammette innumerevoli gradi, sfumature, sequenze e variazioni; la musica diventa, per loro mezzo, la materia in cui tutti i moti del cuore umano, ossia della volontà, la cui sostanza sfocia sempre, anche se per gradi innumerevoli, nella soddisfazione o nella insoddisfazione, si rispecchiano fedelmente e si possono riprodurre in tutte le loro più sottili ombreggiature e modulazioni, cosa che avviene con l'invenzione della melodia».

¹² *Ibid.*, p. 529.

¹³ Piana osserva che Schopenhauer, nel discorrere intorno alle oggettivazioni della volontà, fa riferimento alla scala musicale, per meglio definirle. Il legame analogico tra la descrizione naturale e quella musicale è sostenuto

2. UN LINGUAGGIO UNIVERSALE

Natura e musica sono dunque «due diverse espressioni della stessa cosa»¹⁴. L'una, nelle sue innumerevoli forme, manifesta l'anelito alla vita, l'altra, nelle sue molteplici tonalità, quello stesso «tono fondamentale», ovunque identico nella sua essenza, differente nei tratti accidentali. Giacché la musica racconta il mondo, tentando di additarne l'essenza, nel particolare e nel diverso sussurra qualcosa di universale. La musica prova a dire l'ineffabile, e in questo tentativo resta silente¹⁵.

fin dalla metafisica della natura, ed è ripreso e ribadito nella metafisica delle arti. Con esso, in esso, è affermato un altro parallelismo, tra il conflitto e l'equilibrio da un lato e la dissonanza e la consonanza dall'altro, significativo di quanto per Schopenhauer la natura sia insieme armonica e disarmonica: «L'idea che l'animale stia all'uomo come la quinta alla tonica mentre la pianta come la terza alla tonica —dove sono scrupolosamente rispettati i rapporti di somiglianza tonale— è già espressa nel § 28 del *Mondo*, all'interno di una discussione che riguarda proprio la concezione della natura e si è ancora lontani dai problemi di una metafisica della musica. La parola importante qui per Schopenhauer è quella di armonia, nel senso di concordanza, equilibrato rapporto tra le parti, teleologia interna, totalità in cui ogni parte aderisce organicamente ad ogni altra. L'intero mondo naturale viene così assimilato alla triade maggiore, alla consonanza più perfetta. Di ciò non bisogna dimenticarsi nemmeno in una valutazione di insieme della posizione di Schopenhauer. Il suo 'pessimismo' non esclude affatto una prospettiva di rasserenamento nel quadro della concezione di una *natura materna*, certamente non nel senso della protezione e della cura dell'individualità singola, ma in quello di una perenne generazione e rigenerazione della vita. La maternità della natura sta nel suo essere il grembo che genera e accoglie, e il rasserenamento sorge da una visione che sappia cogliere la morte come un ritorno, e dunque la vita individuale, nel suo nascere e nel suo morire, come momento del continuo rinnovarsi della totalità vivente, come foglia caduca di un albero eterno. Per questo si può parlare di armonia, di interne concordanze, ed infine della natura come di una consonanza immensa. Una simile visione coesiste conflittualmente con il proprio possibile ribaltamento. È sufficiente infatti una modificazione di accento perché in questa immensa consonanza serpeggino le inquietudini delle dissonanze, e la totalità si mostri tanto ricca di vita quanto di contrasti e di conflitti: la generazione eterna è anche eterna insoddisfazione, è desiderio che non ha mai fine, pace irraggiungibile, quiete sempre rinviata. L'armonia del tutto coesiste con una conflittualità diffusa ed esasperata degli elementi che di esso fanno parte». Piana, G., *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, op. cit., pp. 32-33.

¹⁴ *Il mondo*, op. cit., p. 521. Per Schopenhauer la musica strumentale è metafora della vita, e tuttavia le sinfonie di Beethoven lo sono in maniera esemplare, poiché esprimono mirabilmente l'avvicinarsi del nesso concordia discordia, proprio del mondo, del microcosmo umano e del macrocosmo: «Se ora gettiamo uno sguardo alla sola musica strumentale, una sinfonia di Beethoven ci mostra la più grande confusione, alla base della quale sta tuttavia l'ordine più perfetto; la lotta più violenta, che si configura il momento dopo nella più bella concordia: è una *rerum concordia discors*, un'immagine fedele e perfetta dell'essenza del mondo, che continua a rivolgersi nello sterminato groviglio di innumerevoli forme, e che si mantiene a prezzo di una continua distruzione». *Supplementi*, op. cit., p. 1845. —Circa tale predilezione schopenhaueriana, cfr. Lütkehaus, L., *Der Wille als Welt und Musik. Arthur Schopenhauers Musikphilosophie*, in Kofler, M., (Herausgegeben von), *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, pp. 110-111. — Del resto, sia dai componimenti, sia dalle annotazioni e dalle lettere di Beethoven traspare che per il musicista stesso vi è un'intima analogia tra la vita e la musica. Riportiamo a riguardo un appunto paradigmatico: «La vita somiglia alla vibrazione dei suoni e l'uomo al giuoco delle corde. Se l'urto è stato troppo rude essa perde la sua giusta risonanza e non sarà mai più possibile ritrovarla. La vita allora non causerà altro che dispiaceri e non potrà più unirsi al cuore bene accordato senza apportare una dissonanza nella purezza dell'armonia». Beethoven, L. van, *Scritti e conversazioni di Beethoven*, a cura di Nicolò Di Fedè, Licinio Cappelli: Bologna, 1971, pp. 21-22.

¹⁵ Circa l'elemento del silenzio, Moscato osserva che sia il linguaggio filosofico sia quello musicale sono costretti ad arrestarsi a un dato punto. Sebbene Schopenhauer consideri la musica una forma artistica in grado di appros-

Nondimeno, nel suo dire qualcosa intorno al mondo e al suo fondamento, la musica si configura come un linguaggio universale:

La *musica* è la vera lingua universale che viene compresa dovunque: perciò in tutti i paesi e attraverso tutti i secoli essa viene parlata, senza tregua, con grande impegno e zelo, e ogni melodia significativa ed espressiva trova rapidamente la sua via per tutto il globo terrestre, mentre le melodie povere e insignificanti subito si spengono e muoiono; questo dimostra che il contenuto della melodia è estremamente comprensibile. [...] Anche la grammatica di quella lingua universale è regolata nel modo più preciso, sebbene solo dacché Rameau ne ha posto il fondamento. Nessuno, invece, prima di me ha mai nemmeno tentato seriamente di decifrare il lessico [...].¹⁶

simarsi al metafisico nel fisico, egli stesso traccia i limiti della sua propria filosofia. La musica resta una metafora, per quanto profonda essa sia: «Egli intende offrire solo una filosofia dell'immanenza e non abbandonare il terreno dell'uomo. Tuttavia il suo progetto va incontro, proprio nella filosofia della musica, che dovrebbe esserne il culmine e il compimento, a un'aporia sostanziale. Essa porta a piena manifestazione quel principio di rivelazione dell'immediato che è per Schopenhauer carattere generale del pensiero filosofico. La filosofia ha forma concettuale quanto ai modi esplicativi e all'articolazione del discorso, ma resta intuitiva nel suo principio, nella sua sostanza e nel fine. [...] L'ultimo capitolo dei Supplementi, in cui, sotto il nome di *Epifilosofia*, Schopenhauer si volge a considerare il suo stesso filosofare, ribadisce il carattere insuperabile del principio di immanenza, nella condizione intrascendibile del pensiero che si muove entro l'essenza, entro la manifestazione; ma esso indica anche, con le parole di Scoto Eriugena, *de mirabili divina ignorantia, qua Deus non intelligit quod ipse sit*, un misterioso richiamo a ciò che è oltre l'essenza. Ciò di cui il filosofo tace è nondimeno l'ospite misterioso e ineffabile a cui va forse riferita da ultimo ogni parola. In questa condizione ambigua trova il suo luogo ideale la filosofia della musica, che vuol essere tanto un chiarimento dell'essenza della musica per mezzo della filosofia quanto un chiarimento dell'essenza della filosofia nello spirito della musica. Nell'una e nell'altra opera l'ospite segreto come nesso che le congiunge». Moscato, A., *La musica nel pensiero di Hegel e di Schopenhauer*, op. cit., pp. 108-110. Posta la dicibilità e indicibilità a un tempo dell'oggetto musicale, anche Lydia Goehr riscontra l'elemento del silenzio nell'interpretazione schopenhaueriana della musica. Precisamente, la studiosa individua tre dimensioni del silenzio. La prima concerne il tacere del linguaggio convenzionale, comunemente inteso, di fronte all'elemento originario. La seconda riguarda l'impossibilità di dire ciò che, per sua natura, è ineffabile, per cui i limiti del linguaggio musicale si incontrano con i limiti del linguaggio filosofico. Una terza è in qualche misura collaterale, relativa al silenzio intorno alla visione schopenhaueriana della musica: «The first dimension of silence captures the meaningful silence of musical language. Unable to speak discursively or conceptually, music, Schopenhauer argues, nonetheless speaks—and it speaks not merely volumes but “everything”. One purpose of my inquiry is to unravel in schopenhauerian terms the apparent paradox that the fine art of sound is essentially silent, or that the purpose of the musical art is to express the inexpressible. The second dimension of silence is a meta—or philosophical silence. It captures the inability of philosophy—at least in its traditional forms—to adequately describe the musical art. This silence derives from philosophy's own theoretical limits. [...] The third dimension of silence concerns the reception of Schopenhauer's musical remarks. Unlike Schopenhauer's more general writings on suffering and redemption, freedom and genius, pity and love—writings that influenced musicians at least as much as his musical remarks—Schopenhauer's specifically musical remarks pervaded musical discourse amidst an aura of silence». Goehr, L., *Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music*, in Jacqueline, D., *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press: Cambridge, 1996, pp. 202-203.

¹⁶ Schopenhauer, A., *Parerga e Paralipomena. Scritti filosofici minori*. Tomo primo a cura di Giorgio Colli, tomo secondo a cura di Mario Carpitella, tr. it. di Mazzino Montinari e Eva Kühn Amendola, Adelphi: Milano, 2007,

Precisamente, essa è «una lingua in massimo grado universale, che addirittura sta all'universalità dei concetti all'incirca come quest'ultima alle cose stesse»¹⁷. Tale universalità non è la «vuota generalità dell'astrazione», ma ha una «costante e chiara determinatezza». In ciò, la musica è simile alle figure geometriche e ai numeri, che sono sì forme generali degli oggetti, applicabili *a priori*, ma sono anche intuitive e determinate. Ad esempio, tutto ciò che ricade sotto il concetto di *sentimento* può essere espresso in innumerevoli melodie, dunque in concreto, e tuttavia «nell'universalità della pura forma, senza la materia, sempre e solo quanto all' "in sé"»¹⁸. La musica esprime la gioia, il dolore, la paura, il tormento nella loro intima natura. Essa manifesta «ciò che in essi [nei sentimenti] è essenziale, senz'alcun accessorio, e dunque anche senza i relativi motivi»¹⁹. Essa rivela, tramite un'armonia particolare, qualcosa di universale; mediante un fatto, la sua quintessenza; attraverso uno strumento, il concetto sotteso²⁰.

«Sempre la musica esprime solo la quintessenza della vita e dei suoi fatti, mai questi stessi, le cui differenze quindi non influiscono certo su di essa. [...] Se dunque la musica cerca troppo di unirsi alle parole e di modellarsi in base ai fatti, si sforza allora di parlare una lingua che non è la sua»²¹.

p. 568. D'ora in avanti lo scritto sarà menzionato rispettivamente come *Parerga e Paralipomena I*, e *Parerga e Paralipomena II*.

¹⁷ *Il mondo, op. cit.*, pp. 521-523.

¹⁸ *Ibid.*, p. 523.

¹⁹ *Ibid.*, p. 521.

²⁰ *Cfr.* in merito, a mo' di esempio, *Supplementi, op. cit.*, p. 1845: «Nello stesso tempo però la musica rivela, nell'opera, la sua natura eterogenea ed essenza superiore con la totale indifferenza verso tutta la materia dei fatti, in conseguenza della quale esprime ovunque alla stessa maniera e accompagna con la stessa pompa dei suoi suoni la tempesta delle passioni e il pathos dei sentimenti, che siano Agamennone e Achille, o la discordia di una famiglia borghese a fornire la materia del dramma. Per essa esistono infatti solo le passioni, i moti della volontà, ed essa scruta, come Dio, solo i cuori. Non si assimila mai alla materia: quindi anche quando accompagna le buffonate più ridicole e stravaganti dell'opera comica, permane nella sua essenziale bellezza, purezza e sublimità, né il suo fondersi con quei fatti può trarla giù dalla sua altezza, a cui ogni ridicolo è propriamente estraneo. Così, sulla farsa e sulle miserie senza fine della vita umana, aleggia il significato profondo e serio della nostra esistenza, che mai l'abbandona neanche per un momento».

²¹ *Il mondo, op. cit.*, p. 521. Schopenhauer osserva che nessuno, come Rossini, si è tenuto immune dall'errore di servirsi delle parole come strumento necessario alla musica. Per tale ragione, la sua musica parla «con tanta chiarezza e purezza» la sua propria lingua. «Datemi la musica di Rossini, che parla senza parole!», esclama il filosofo nei *Parerga e Paralipomena II, op. cit.*, p. 571. —D'altronde, il musicista stesso dissente dalla tendenza a lui contemporanea di *far suonare* le voci, piuttosto che gli strumenti. È emblematica a riguardo una lettera indirizzata a Leopoldo Cicognara, del 12 febbraio 1817: «[...] Gorgheggi, volate, trilli, salti, abuso di semitoni, aggruppamento di note, ecco il carattere del canto che adesso prevale. Quindi la misura, parte essenziale della musica, senza la quale la melodia non s'intende e l'armonia cade nel disordine, viene dai cantanti trascurata e violata. Sorprendono, invece di commuovere, e, ove nei buoni tempi i suonatori si studiavano di cantare coi loro strumenti, adesso i cantanti si studiano di suonare colle loro voci». Rossini, G., *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di

Per Schopenhauer, la musica è primariamente un linguaggio che narra senza parole, o altrimenti con elementi creatori di esse. Il suono modulato precede genealogicamente il suono articolato della voce umana. Come nel linguaggio la pura vocalità prelude a fonemi distinti²², così nella musica l'elemento strumentale preannuncia e fonda quello della parola. Quindi, nel comporre musica, occorrerebbe badare prima al suono, elemento archetipico, poi alla parola, elemento successivo, modellando l'una sull'altro, e non viceversa²³.

G. Mazzatinti, F. e G. Manis, Arnaldo Forni Editore: Firenze, 1902, pp. 4-5. — Anche in lettere private Schopenhauer esprime la sua ammirazione per il compositore italiano, e in una di queste, sapendo della presenza di Rossini a Francoforte, il filosofo manifesta il desiderio di prenotare al suo stesso ristorante, per incontrarlo. Cfr. Crocetti, F., *Instrumental Music as Universal Language: Observations from Schopenhauer's Notes and Letters*, in Koßler, M., (Herausgegeben von), *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, op. cit., pp. 44-45: «Schopenhauer's admiration for Rossini is recorded in the letters. In August 1856, Schopenhauer writes a note to Luntenschütz telling him with enthusiasm about Rossini's presence in Frankfurt: "My dear friend, the owner of Englischer Hof just told me that Rossini, the great Rossini, is lodging with him and that he will have dinner at the guest table tonight at five. I have made a reservation for you and for me and, as recommended by the hotel-owner, we will be sitting close to the great man. I am sure you will come and I ask you to be in time"». Non solo per i riferimenti rossiniani, ma per le innumerevoli considerazioni contenute, Crocetti sostiene l'importanza del materiale epistolario e privato, che non funge da mero supporto a quanto pubblicato, ma indica molto spesso un'equivalenza tra il pensiero intimo e il pensiero divulgato (difatti, talvolta, Schopenhauer attinge dalle sue stesse annotazioni personali, modificandole pochissimo, per darle alla stampa). In merito all'argomento trattato, le lettere e gli appunti personali denotano la presenza costante della musica nella vita del filosofo. Cfr. *Ibid.*, pp. 33-34: «In the letters to the young Schopenhauer, music appears as something enjoyed in everydayness: Johanna tells him about the musical evenings organized for her literary salon; Iken sends to Schopenhauer a musical score of popular English song with rhythmical observations and talks about a concert and other musical events. In the letters to the philosopher, music becomes a topic of theoretical interest or the only opportunity to «turn the philosopher away (*binweglocken*) from his private room and his books». On his side, Schopenhauer talks in his letters of music as part of his daily life. Schopenhauer confesses his partial deafness in the right ear in a letter from Munich to the schoolmate Osann on 21 May 1824. To Frauenstädt, on 1 March 1856, Schopenhauer will confirm the persistent deafness in the right ear and the loss of hearing in his old age also on the left side: «[...] I feel very well, I play my flute almost every day [...]. I just suffer from a hearing ailment that has bothered me already in my youth and from then on. 33 years ago, due to an illness, my right ear became almost entirely deaf, but my left ear remained healthy: but now, for 4 years, also the left ear has diminished lightly and gradually».

²² Cfr. *Parerga e Paralipomena*, II, op. cit., p. 763: «[...] All'origine del linguaggio umano si trovano certamente, come primo elemento, le interiezioni, che non sono concetti, ma, simili ai suoni emessi dagli animali, esprimono sentimenti —cioè moti della volontà. Dopo di che si stabilirono le loro varie specie; e, grazie alla loro varietà, avvenne il passaggio a sostantivi, verbi, pronomi personali, eccetera».

²³ Cfr., in particolar modo, *Supplementi*, op. cit., p. 1843: «Come certamente la musica, ben lungi dall'essere un semplice ausilio della poesia, è un'arte indipendente, anzi la più possente tra tutte, e raggiunge quindi i suoi fini con mezzi assolutamente propri; così, del pari, essa non ha bisogno delle parole del canto o dell'azione di un'opera. La musica in quanto tale conosce solo i suoni, non le cause che li producono. Perciò per essa anche la *vox humana* è originariamente ed essenzialmente nient'altro che un suono modulato, proprio come quello di uno strumento, e ha, come ogni altro suono, i particolari vantaggi e svantaggi che sono conseguenza dello strumento che lo produce. Che poi, in questo caso, questo stesso strumento serva per altra via come organo del linguaggio, a comunicare concetti, è una circostanza fortuita, di cui invero la musica può in linea secondaria approfittare

3. I MUSICISTI DELLA VIA DELLA SETA

Sebbene con alcuni connotati diversi, l'idea di musica quale lingua universalissima ci sembra molto attuale, nella misura in cui è sostenuta nella contemporaneità da numerosi compositori. Tra questi, figurano i Musicisti della Via della Seta che, nella loro eterogeneità, raccontano qualcosa di comune. Non si esprimono nei termini della volontà schopenhaueriana, tuttavia il pensiero manifestato ci sembra presentare affinità con essa.

Nel 1998 il violoncellista Yo-Yo Ma dà inizio al Silk Road Project, con l'intento di unire musiche di diversa provenienza²⁴, per creare una musica transculturale, che nella differenza

per entrare in collegamento con la poesia; ma di cui essa non potrà mai fare la cosa principale, [...]. Le parole sono e rimangono per la musica un'aggiunta estranea, di valore subordinato, essendo l'effetto dei suoni incomparabilmente più potente, infallibile e rapido di quello delle parole; queste devono dunque, quando vengono incorporate nella musica, occupare solo un posto del tutto subordinato, adattandosi interamente a essa. [...] In considerazione di questa supremazia della musica, come anche in quanto essa sta al testo e all'azione nel rapporto del generale al particolare, della regola all'esempio, potrebbe forse sembrare più adatto che si componesse il testo sulla musica, che non la musica sul testo. Tuttavia, nel metodo abituale, le parole e azioni del testo portano il compositore alle affezioni della volontà che ne stanno alla base, provocando in lui stesso i sentimenti da esprimere; operano quindi come stimoli della sua fantasia musicale». Anche il giovane Nietzsche avrebbe considerato la musica come creatrice della parola. Avrebbe condiviso l'interpretazione del suo educatore, citandone inoltre un lungo estratto ne *La nascita della tragedia*. Nietzsche ripone l'origine della tragedia nello *spirito della musica*, nucleo generativo della scena, delle azioni e delle parole che la compongono. Al visibile è sotteso l'udibile, ad Apollo Dioniso, alla parola il suono. Se per Schopenhauer la musica accompagnatrice delle parole è un «grave errore», per Nietzsche, la musica accompagnatrice della scena, e non creatrice di essa, costituisce la morte della tragedia. Inoltre, per entrambi i filosofi, la musica è una forma artistica in grado di esprimere l'unità del principio cosmico nella pluralità dei fenomeni. Tale aspetto è stato individuato, tra gli altri, da Dufour, il quale delinea quanto accomuna l'interpretazione musicale dei due filosofi: «Pour Schopenhauer, comme pour le jeune Nietzsche, la musique est un langage au sens fort du terme qui, en tant que tel, possède un sens extra-musical. Comme le disent ces deux philosophes, la musique est une expression (*Ausdruck*) ou une reproduction (*Abbild*) de la volonté. [...] Après tout, la musique ne fait qu'exprimer dans le langage musical qui est temporel, la liaison de l'un originaire et du divers phénoménal; puisqu'il ne s'agit toutefois pas d'une représentation et qu'il n'est pas nécessaire qui l'expriment ressemble à l'exprimé, il demeure incertain que la volonté soit temporelle et spatiale. Le rapport d'expression est simplement une analogie de structure, ainsi que nous l'avons souligné. C'est le rapport de l'un au multiple qui est le même dans les deux cas». Dufour, É., *Métaphysique de la musique dans le monde comme volonté et comme représentation et dans la naissance de la tragédie*, in *Les Études philosophiques*, n. 4, Philosophie Allemande (octobre-décembre 1997), PUF: Paris, pp. 471-472, 490. - Beninteso, oltre alle convergenze di pensiero tra i due pensatori, esistono alcune divergenze, che lo stesso Dufour tratteggia nel medesimo saggio.

²⁴ Un accenno descrittivo del progetto dei musicisti della via della seta è presente nel sito www.silkroad.org: «Founded by cellist Yo-Yo Ma in 1998, Silkroad creates music that engages difference, sparking radical cultural collaboration and passion-driven learning to build a more hopeful world. The musicians of the Grammy Award-winning Silkroad Ensemble represent dozens of artistic traditions and countries, from Spain and Japan to Syria and the United States. The Ensemble is a musical collective that appears in many configurations and settings, from intimate groups of two and three in museum galleries to rousing complements of eighteen in concert halls, public squares, and amphitheatres. Silkroad musicians are also teachers, producers, and advocates. Off the stage, they lead professional development and musician training workshops, create residency programs in schools, museums, and communities of all sizes, and experiment with new media and genres to share Silkroad's approach

riuscisse a esprimere qualcosa di intersoggettivo. Intimamente legato al progetto è il Silk Road Ensemble, un collettivo composto da musicisti variabili²⁵, i quali si esibiscono in piccoli gruppi come in gruppi maggiori, in una piazza come in un anfiteatro.

Yo-Yo Ma nasce a Parigi nel 1955, da genitori cinesi, da madre cantante lirica e padre musicologo e violinista. All'età di tre anni Ma inizia a suonare il violoncello, a sette interpreta Bach alla Casa Bianca, in presenza di Leonard Bernstein e John Fitzgerald Kennedy, studia alla Juillard School of Music, laureandosi poi ad Harvard. Ama interpretare i classici, da Bach a Beethoven, Brahms e Schumann, ma ama anche cimentarsi in nuove creazioni musicali, e in sperimentazioni di tradizioni marginali o poco note. Soprattutto, Yo-Yo Ma si interroga sul ruolo che l'artista deve svolgere, ritenendo che a esso spetti non solo comporre, ma anche insegnare, denunciare, formare. Nel 1998 dà inizio al Silk Road Project, con l'idea di ricreare quel «tessuto connettivo», di scambio e di unione, che caratterizzava la via della seta, collegamento tra l'estremo Oriente e il Mediterraneo²⁶.

Tra gli artisti del progetto figurano i seguenti: Kinan Azmeh, siriano, clarinettista; Jeffrey Beecher, statunitense, bassista; Mike Block, statunitense, violoncellista; Nicholas Cords, statunitense, violista; Sandeep Das, indiano, suonatore di *tabla* (tamburo indiano); Hadi Eldebek, libanese, suonatore di *oud* (liuto arabo); Haruka Fujii, giapponese, percussionista; Johnny Gandelsman, israeliano, violinista; Joseph Gramley, statunitense, percussionista; Colin Jacobsen, statunitense, violinista; Eric Jacobsen, statunitense, violoncellista; Kayhan Kalhor, iraniano, suonatore di *kamancheh* (strumento ad arco persiano); Dong-Won Kim, coreano, suonatore di *jang-go* (strumento a percussione); Yo-Yo Ma, violoncellista; Kevork Mourad, siriano, artista visivo; Cristina Pato, spagnola, pianista e suonatrice di *gaita*; Shane Shanahan, statunitense, percussionista; Mark Suter, svizzero, percussionista; Kojiro Umezaki, giapponese, suonatore di *shakuhachi* (flauto giapponese); Wu Man, cinese, suonatrice di *pipa* (liuto cinese); Wu Tong, cinese, suonatore di *bawu* e di *sheng* (strumenti a fiato cinesi).

Ebbene, i musicisti della Silk Road, di origine occidentale e orientale, rappresentano differenze linguistiche, tradizionali e culturali che, naturalmente, si riflettono negli strumenti creati e adoperati e nella musica composta. Nondimeno, quelle stesse differenze esprimono anche un sentire e un pensare affine. Nel peculiare, è detto qualcosa di universale²⁷.

to radical cultural collaboration». Inoltre, il progetto è ben narrato dal documentario *The music of strangers: Yo-Yo Ma and the Silk Road Ensemble*, diretto da Morgan Neville. Il documentario, oltre che descrivere l'incontro tra culture diverse, tuttavia radicate su qualcosa di comune, manifestantesi attraverso la musica, si sofferma su alcune esperienze dei musicisti, relative a difficoltà politiche, culturali e sociali in cui si sono imbattuti, per illustrare l'interconnessione tra il piano artistico e il piano sociale.

²⁵ L'ensemble ha inciso i seguenti dischi: *Silk road journeys: when strangers meet* (Sony Classical, 2001), *Silk road journeys: beyond the horizon* (Sony Classical, 2005), *New impossibilities* (Sony Classical, 2007), *Off the map* (World Village, 2009), *A playlist without borders* (Masterworks, 2013), *Sing me Home* (Masterworks, 2016).

²⁶ Per puntuali informazioni biografiche, *cf.* Whiting, J., *Yo-Yo Ma: a biography*, Greenwood biographies: Westport, 2008; Attanas, J., *Yo-Yo Ma: a life in music*, John Gordon Burke: Evanston, 2003; www.yo-yoma.com.

²⁷ Durante una conversazione tra Yo-Yo Ma e Theodore Levin, il musicista ribadisce l'importanza di una conoscenza consapevole del legame di comunanza intessuto tra i vari popoli, nonostante le innumerevoli specificità: «Sometimes C may think that something comes from B, but may not know that it actually comes from A.

4. L'UNIVERSALITÀ DEL PRELINGUISTICO

Tale commistione, con le dovute sfumature semantiche, ci sembra non distante dall'idea schopenhaueriana secondo la quale un componimento musicale, nella sua particolarità, esprime qualcosa di universale, ossia comune ed essenziale a quella tal cosa. Questa mistura, di peculiare e generale, storico e metastorico, è messa in luce da Fubini, che riscontra quanto questi elementi, ben lungi dall'escludersi, coesistono: «Le differenze non più ignorabili dei linguaggi musicali concretamente esistenti, la loro pluralità, sono una inevitabile concrezione storica e geografica sopra un substrato eguale e permanente, che ci permette di comprendere, o meglio di sentire con intensità e partecipazione, il canto gregoriano, così come la polifonia fiamminga o una sinfonia di Beethoven, linguaggi, stili e forme diverse ma tutte partecipi dello stesso anelito all'infinito, tutte egualmente rivelatrici di profonde ed eterne verità²⁸».

Inoltre Fubini, osservando che l'idea della musica quale linguaggio universale ha caratterizzato la storia della musica, rintraccia tale universalità in un elemento ben preciso: il *prelinguistico*, coincidente con il prelogico o prerazionale. Si tratta di un elemento istintuale «non ancora incanalato in istituzioni storicamente accertabili, o in forme e in linguaggi codificati da una tradizione²⁹»:

Si può forse azzardare a chiamare questo elemento l'*universale* presente nel linguaggio musicale, universale come ciò che sta in un certo senso prima del linguaggio, quel fattore di ampiezza e profondità indefinita per cui possiamo cogliere un qualcosa della musica di popoli lontanissimi da noi nello spazio e nel tempo, pur senza essere acculturati nelle loro culture e nei loro linguaggi, senza

And if you can establish that, in fact, certain parts of B come from A, then A becomes connected to C. That's new knowledge. That's important knowledge because A and C may not know they're connected. But, actually, they share a common tradition. In our world where people seem increasingly interested in finding their own identities, their cultural roots, sometimes we can get into trouble by saying my roots have no connection with your roots and therefore we're separate. But if we uncover the knowledge which shows that in fact there are connections, for example, between your Jewish roots and Islamic traditions, as you [Theodore Levin] said earlier, this can be very liberating and incredibly valuable for cross-cultural understanding. If what you think is based on old knowledge as well as new knowledge, then you actually have to rethink things. I think that's very valuable for everybody. And it is equally valuable if we create artistic works based on the new knowledge we have uncovered, making these connections in a presentation or in a new musical composition». Ten Grotenhuis, E. (ed. by), *Along the Silk road*, University of Washington Press: Seattle, 2002, p. 34.

²⁸ Fubini, E., *Individualità o universalità del linguaggio musicale: un binomio inconciliabile?*, in Pozzi, R., (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Leo S. Olschki editore: Firenze, 1990, p. 106. Per Fubini, la considerazione unilaterale del solo elemento storico, particolare, o del solo elemento universale, metastorico, designa una visione erronea, nella misura in cui i due termini non si escludono, ma coesistono l'uno accanto all'altro: «Individualità e universalità, o se si vuole storicità e naturalità, non mi sembrano perciò inconciliabili termini di una radicale antitesi ma piuttosto polarità strettamente implicantesi a vicenda. Forse la comunicabilità e fruibilità del linguaggio universale si fonda proprio sulla compresenza di questi due termini nella concreta esistenza delle opere musicali». *Ibid.*, p. 112.

²⁹ *Ibid.*, p. 110.

conoscere nulla delle loro scale, dei loro modi, delle loro armonie e dei significati ad essi attribuiti dalle loro tradizioni. E forse anche i cinesi o i bantù in grazia di questo fattore potranno cogliere qualche barlume di musica nella Nona di Beethoven anche senza aver letto Schiller né saper nulla della forma sonata e del nostro romanticismo e della rivoluzione francese³⁰.

Tale universale, «substrato eguale e permanente», ci sembra essere non dissimile dalla volontà schopenhaueriana, che del resto possiede anche i tratti del prelinguistico e prerazionale, costituendo la sorgente del razionale e del linguistico.

Ci sembra che, seppur con le dovute distinzioni, l'interpretazione schopenhaueriana e il pensiero della Silk Road dicano qualcosa di affine: *la musica dice il mondo che ne è il testo*³¹. Perciò, non può che avere tracce di universalità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ATTANAS, John, *Yo-Yo Ma: a life in music*, John Gordon Burke: Evanston, 2003.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Scritti e conversazioni di Beethoven*, a cura di Nicolò Di Fede, Cappelli Editore: Bologna, 1971.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Le lettere di Beethoven*, a cura di Emily Anderson, ILTE: Torino, 1968.

CARACCILO, Alberto (a cura di), *Musica e filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Il Mulino: Bologna, 1973.

CROCETTI, Francesca, *Instrumental Music as Universal Language: Observations from Schopenhauer's Notes and Letters*, in Koßler, Matthias (Herausgegeben von), *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 31-50.

DUFOUR, Éric, *Métaphysique de la musique dans le monde comme volonté et comme représentation et dans la naissance de la tragédie*, in *Les Études philosophiques*, n. 4, Philosophie Allemande (octobre-décembre 1997), PUF: Paris, pp. 471-492.

³⁰ *Id.* Contrario al pensiero di Fubini, è, ad esempio, il pensiero di Tagg, il quale mette in discussione il concetto di universalità musicale, analizzandolo insieme all'universalità della morte. Per lo studioso, se l'una è «questionabile», l'altra è «unquestionable»: eppure, il fatto che tutti i viventi muoiono non implica un identico modo di pensare tale accadere. All'universalità dell'accadimento non corrisponde l'universalità del pensiero. Natura e cultura non coincidono. Pertanto, l'universalità della morte non può esprimersi in una musica universale. «The universal phenomenon of music associated with the universal phenomenon of death does not give rise to the same music. Music understood as sad or associated with death in one culture is not necessarily understood as sad or associated with death by members of another musical culture. There are very few universally understood aspects of musical expression. These establish no more than extremely general types of bio-acoustic connections between musical structure and the human body and its acoustic and temporo-spatial surroundings. All evaluative and affective musical symbols are culturally specific». Tagg, P. D., *Universal Music and the case of death*, in Pozzi, R., (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, op. cit., pp. 263-264.

³¹ *Cfr. Parerga e Paralipomena II, op. cit.*, p. 569: «Si può usare, parlando in termini universali e nello stesso tempo popolari, la seguente espressione: la musica, in generale, è la melodia, il testo della quale è il mondo».

- FABBRI, Paolo (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena: convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Fondazione Rossini: Pesaro, 1994.
- FERRARA, Lawrence, *Schopenhauer on music as the embodiment of will*, in Jacquette, Dale, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press: Cambridge, 1996, pp. 183-199.
- FUBINI, Enrico, *Temporalità e storicità nell'interpretazione musicale*, in Caracciolo, Alberto, *Musica e filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Il Mulino: Bologna, 1973, pp. 47-64.
- FUBINI, Enrico, *Individualità o universalità del linguaggio musicale: un binomio inconciliabile?*, in Pozzi, Raffaele (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Leo S. Olschki editore: Firenze, 1990, pp. 101-112.
- GOHER, Lydia, *Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music*, in Jacquette, Dale, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press: Cambridge, 1996, pp. 200-228.
- GONZÁLEZ SERRANO, Carlos Javier, *Schopenhauer: el desciframiento sentimental del mundo*, in *Scherzo, Revista de música*, año XXXII - n° 332, Septiembre 2017, Scherzo Editorial S.L.: Madrid, pp. 84-86.
- GONZÁLEZ SERRANO, Carlos Javier, *Arte y música en Schopenhauer. El camino hacia la experiencia estética*, Editorial Locus Solus: Madrid, 2016.
- GUANTI, Giovanni, *Romanticismo e musica: l'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT: Torino, 1989.
- JACQUETTE, Dale, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press: Cambridge, 1996.
- KIVY, Peter, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, a cura di Alessandro Bertinetto, Einaudi: Torino, 2007.
- KOSSLER, Matthias (herausgegeben von), *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001.
- LÜTKEHAUS, Ludger, *Der Wille als Welt und Musik. Arthur Schopenhauers Musikphilosophie*, in Kößler, Matthias (herausgegeben von), *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, pp. 105-116.
- MANCHESTER, Karen, *The Silk Road and Beyond: Travel, Trade and Transformation*, Art Institute of Chicago: Chicago, 2007.
- MATHIEU, Vittorio, *Le figure fondamentali dell'interpretazione filosofica della musica*, in Caracciolo, Alberto, *Musica e filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Il Mulino: Bologna, 1973, pp. 11-24.
- MOSCATO, Alberto, *La musica nel pensiero di Hegel e di Schopenhauer*, in Caracciolo, Alberto, *Musica e filosofia: problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, Il Mulino: Bologna, 1973, pp. 93-118.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Sossio Giametta, Adelphi: Milano, 2008.

- PIANA, Giovanni, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati: Milano, 1991.
- PIANA, Giovanni, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati: Milano, 1997.
- POUSSEUR, Henri, *À la recherche d'une musique universelle d'aujourd'hui*, in Pozzi, Raffaele, (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Leo S. Olschki editore: Firenze, 1990.
- POZZI, Raffaele (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Leo S. Olschki editore: Firenze, 1990.
- ROSSINI, Gioachino, *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti, F. e G. Manis, Arnaldo Forni Editore: Firenze, 1902.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, volume I e II, introduzione e traduzione di Sossio Giametta, bibliografia e indici di Vincenzo Cicero, Bompiani: Milano, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga e Paralipomena. Scritti filosofici minori*. Tomo primo a cura di Giorgio Colli, tomo secondo a cura di Mario Carpitella, tr. it. di Mazzino Montinari e Eva Kühn Amendola, Adelphi: Milano, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Scritti Postumi*, volume I, *I manoscritti giovanili (1804-1818)*, testo stabilito da Arthur Hübscher, edizione italiana diretta da Franco Volpi, a cura di Sandro Barbera, Adelphi: Milano, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Scritti Postumi*, volume III, *I manoscritti berlinesi (1818-1830)*, testo stabilito da Arthur Hübscher, edizione italiana diretta da Franco Volpi, a cura di Giovanni Gurisatti, Adelphi: Milano, 2004.
- TAGG, Philip D., *Universal Music and the case of death*, in Pozzi, Raffaele, (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Leo S. Olschki editore: Firenze, 1990, pp. 227-265.
- TEN GROTENHUIS, Elisabeth (ed. by), *Along the Silk road*, University of Washington Press: Seattle, 2002.
- WHITING, John, *Yo-Yo Ma: a biography*, Greenwood biographies: Westport, 2008.
- WOOD, Frances, *The Silk Road: Two Thousand Years in the Heart of Asia*, The University of California Press: Berkeley, 2007.
- ZÖLLER, Günter, *Die Musik als Wille und Vorstellung*, in Koßler, Matthias, (Herausgegeben von), *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001.

