

«Il tema interagisce con il linguaggio»: alcuni esempi dell'influenza di Wittgenstein sulla musica contemporanea

Stefano Oliva

Università Niccolò Cusano
stefano.oliva@unicusano.it

Abstract Although he did not devote any work to a specific reflection on music, Wittgenstein's writings abound with references to musical understanding, melodic expressiveness and the gestural proper to the art of sound. There are also numerous comments on composers, both loved and disliked, which reveal a taste linked to the classical and romantic tradition. If these observations trace a line of thought from philosophy to music, it is also true that numerous contemporary composers have paid particular attention to Wittgenstein's work, thus indicating a reverse path, from music to philosophy. In my paper, I will examine some contemporary compositions openly inspired by Wittgenstein's thought (Cornelius Cardew, *Treatise*, 1963-68; Michael Torke, *Bright Blue Music*, 1985; Steve Reich, *Proverb*, 1995) and show how the two lines of development (philosophy → music; music → philosophy) complement each other and are capable of illuminating both fields. The influence in the field of music will therefore not only constitute an interesting chapter in the reception of Wittgenstein's thought by contemporary culture, but will also entail a deepening of certain aspects of the philosopher's thought through a practice of comparison between different forms of expression - a practice, moreover, outlined by Wittgenstein himself in his *Philosophical Investigations*.

Keywords: Ludwig Wittgenstein, Contemporary Music, Cornelius Cardew, Michael Torke, Steve Reich

Received 12 02 2024; accepted 24 06 2024.

0. Introduzione

Pur non avendo dedicato alcuna opera a una specifica riflessione sulla musica, gli scritti di Wittgenstein abbondano di riferimenti alla comprensione musicale, all'espressività melodica, alla gestualità propria dell'arte dei suoni (cfr. Appelqvist 2005; Szabados 2006; Gargani 2008; Niro 2008; Soulez 2012; Arbo 2013; Oliva 2016; Damonte 2020). Numerose anche le annotazioni su compositori amati e avversati, a testimonianza di un gusto legato alla tradizione classica e romantica. Wittgenstein apprezzò in particolar modo Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e Liszt, al quale riconosceva una capacità espressiva di tipo quasi linguistico («Liszt parla!», Wittgenstein 1977, p. 119), ma non di rado nelle sue annotazioni compaiono i nomi di altri compositori come Schumann, Mendelssohn, Bruckner, Wagner, Mahler.

Se queste osservazioni tracciano una linea di pensiero che va *dalla filosofia alla musica*, è anche vero che numerosi compositori contemporanei hanno riservato una particolare attenzione all'opera di Wittgenstein, indicando dunque un percorso inverso, *dalla musica alla filosofia*. Il suo pensiero ha infatti ispirato l'attività compositiva e le riflessioni teoriche di diversi musicisti, tra cui Eugene Goossens, Elisabeth Lutyens, Cornelius Cardew, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Luciano Berio, Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino, Steve Reich, Mihael Torke, Dieter Kaufman, Toru Takemitsu, Tibor Szemző, M.A. Numminem.

In questo articolo prenderò in esame alcune composizioni contemporanee dichiaratamente ispirate al pensiero di Wittgenstein (Cornelius Cardew, *Treatise*, 1963-67; Michael Torke, *Bright Blue Music*, 1985; Steve Reich, *Proverbs*, 1995) mostrando come le due linee di sviluppo (filosofia → musica; musica → filosofia) si integrino e siano capaci di illuminare rispettivamente i due ambiti posti in relazione. L'influenza in campo musicale dunque non verrà a costituire semplicemente un capitolo interessante della ricezione del pensiero di Wittgenstein da parte della cultura contemporanea, ma comporterà un approfondimento di alcuni aspetti del pensiero del filosofo attraverso una pratica di confronto tra forme espressive diverse – pratica delineata peraltro dallo stesso Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*.

1. Verso un'etica dell'improvvisazione

L'opera *Treatise* (1963-67)¹ del compositore britannico Cornelius Cardew evoca il pensiero di Wittgenstein fin dal titolo. La partitura di Cardew costituisce un interessante esempio di sperimentazione grafica: rinunciando quasi del tutto alla notazione tradizionale, o comunque utilizzandone alcuni elementi in maniera inedita, il compositore predispone una serie di simboli e figure geometriche cui l'esecutore è chiamato a dare una veste sonora. In calce a ogni foglio della partitura corrono due pentagrammi vuoti, che rimandando allo stesso tempo alla natura musicale dell'interpretazione richiesta e alla dimensione del silenzio o, se si vuole sviluppare la suggestione wittgensteiniana, alla 'metà non scritta' dell'opera: come scrive il filosofo all'editore von Ficker a proposito del *Tractatus*, «il senso del libro è un senso etico [...] il mio lavoro consiste di due parti: di quello che ho scritto, ed inoltre di tutto quello che *non* ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante» (Wittgenstein 1969: 72).

L'originalità della partitura e il suo carattere enigmatico spingono Cardew, non senza qualche riluttanza, a pubblicare un *Treatise Handbook* (1971), in cui il compositore fornisce alcuni chiarimenti circa la propria opera:

[...] il mio *Treatise* consiste di 193 pagine di partitura grafica senza istruzioni sistematiche sull'interpretazione e solo con minimi accenni (come una coppia vuota di sistemi di 5 righe sotto ogni pagina) per indicare che l'interpretazione deve essere musicale. Il pericolo in questo tipo di lavoro è che molti lettori della partitura mettano semplicemente in relazione le memorie musicali già acquisite con la notazione che hanno davanti, e il risultato sarà semplicemente un miscuglio composto dai diversi background musicali delle persone coinvolte. Per questi esecutori non ci sarà alcun incentivo intelligibile a inventare musica o a estendersi oltre le limitazioni della musica o di estendersi oltre i limiti della loro formazione ed esperienza (Cardew 1971: xix, trad. mia).

¹ A titolo esemplificativo, suggerisco l'esecuzione di *Treatise* proposta dal Kymatic Ensemble (https://www.youtube.com/watch?v=b0V9_xqaw8Q). L'animazione proposta nel video permette di seguire in maniera diretta e intuitiva il modo in cui gli interpreti hanno eseguito la partitura di Cardew.

Ogni interpretazione di *Treatise*, evidentemente, risulterà diversa dalle altre ma Cardew, temendo più l'abitudine che l'arbitrarietà delle scelte interpretative, indica quale debba essere il corretto approccio alla sua opera in una sezione dell'*Handbook* intitolata *Towards an Ethic of Improvisation* in cui, non a caso, ricorre più volte il nome di Wittgenstein (cfr. Polo Pujadas 2018). Cardew suggerisce all'interprete della partitura di lasciare un considerevole spazio all'improvvisazione, dal momento che la partitura stessa non indica in maniera univoca – o comunque attraverso una notazione tradizionale – il modo 'corretto' di eseguire l'opera. A ben vedere, si nasconde qui un interessante analogia con la tematica wittgensteiniana dell'irrapresentabilità della forma logica: così come tra proposizione e fatto vi è un isomorfismo che non può essere a sua volta raffigurato, in modo analogo vi è una corrispondenza tra la partitura grafica di Cardew e le molteplici rese sonore degli interpreti che non ammette di essere esplicitata; essa piuttosto si basa su un gioco di affinità dinamiche e rimandi che non possono essere fissati in anticipo dal compositore ma che si danno a vedere nelle diverse interpretazioni.

D'altra parte il compositore raccomanda all'interprete di prepararsi all'improvvisazione attraverso un allenamento che prevede una certa «disciplina morale» (*ivi*: 18). L'interprete è infatti consegnato alla propria responsabilità di fronte al testo, deve cioè farsi carico di un lavoro che consenta di instaurare una corrispondenza tra elemento grafico e realizzazione sonora in assenza di una precisa regola di traduzione.

In questo impulso verso la produzione di un 'effetto etico' sull'interprete si può leggere una analogia tra l'opera di Cardew e il *Tractatus* di Wittgenstein. Come è noto, il filosofo illustra l'obiettivo del proprio lavoro di chiarificazione del linguaggio attraverso l'immagine della scala da percorrere e abbandonare una volta che sia stata conseguita una retta visione del mondo: «Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che vi è salito). Egli deve superare queste proposizioni; allora vede rettamente il mondo» (Wittgenstein 1922, prop. 6.54). Si può parlare in questo senso di un fine etico e terapeutico del *Tractatus* (cfr. Diamond 2000) realizzato attraverso la serie di proposizioni insensate di cui è costituita l'opera stessa. Non diversa sarebbe l'operazione proposta da Cardew attraverso la partitura di *Treatise* che, sebbene non riconducibile al 'senso musicale' veicolato dalla notazione tradizionale, avrebbe come effetto quello di condurre l'interprete a un'assunzione della propria responsabilità nell'atto improvvisativo.

Atto improvvisativo che, nelle intenzioni di Cardew, è in grado di produrre una particolare esperienza del *presente*:

L'amore è una dimensione come il tempo, non una cosa da poco che deve essere resa più interessante da un elaborato preambolo. Il sogno di base, sia dell'amore che della musica, è quello di una continuità, di qualcosa che viva per sempre. [...] Nella musica cerchiamo di eliminare psicologicamente il tempo, di lavorare nel tempo in modo tale che esso perda la sua presa su di noi, allenti la sua pressione. Citando ancora Wittgenstein: «Se, per eternità, s'intende non infinita durata nel tempo, ma in temporalità, vive eterno colui che vive nel presente» (Cardew 1971: xix).

2. Grammatica musicale

Il secondo esempio di opera musicale contemporanea che presenta una chiara ed esplicita influenza wittgensteiniana è *Bright Blue Music* (1985)² del compositore

² L'esecuzione della Baltimore Symphony Orchestra diretta da David Zinman (2020) è disponibile su YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=c_cwiWrGIS8).

statunitense Michael Torke. Il brano per orchestra si inserisce all'interno di una serie denominata *Color Pieces*³ in cui il compositore lavora sull'idea di sinestesia accostando suoni e musica sulla base di associazioni personali. In particolare, in *Bright Blue Music* il colore blu è associato alla tonalità di Re maggiore in base a un'affinità che il compositore afferma di aver percepito fin dall'età di cinque anni.

Nella nota dell'autore il riferimento alla filosofia di Wittgenstein passa attraverso il recupero del concetto di 'grammatica':

Ispirandomi all'idea di Wittgenstein secondo cui il significato non è nelle parole in sé, ma nella grammatica delle parole usate, ho concepito un parallelo in termini musicali: le armonie in sé non contengono significato; piuttosto, il significato musicale risulta solo dal modo in cui le armonie sono usate. Il linguaggio armonico è quindi, in un certo senso, irrilevante. Se la scelta dell'armonia è arbitraria, perché non usare la più semplice, la più diretta e (per me) la più piacevole? accordi di I e V; tonica e dominante. Una volta presa questa decisione e messa in fondo alla mia mente, ne è seguita un'inaspettata libertà di espressione. Con i mezzi più semplici, le mie emozioni e i miei impulsi musicali erano liberi di guidarmi. Il lavoro era esuberante: uscivo dal mio studio all'aperto e gli alberi e i cespugli sembravano danzare e il cielo sembrava di un azzurro brillante (Torke 1985, trad. mia).

La riflessione sui colori è ampiamente presente nel percorso filosofico di Wittgenstein, come testimoniano ad esempio le *Osservazioni sui colori* (scritte tra il 1950 e il 1951 ma pubblicate postume nel 1978) o alcune pagine giustamente note dedicate proprio al tema della sinestesia:

Spesso gli uomini associano colori con vocali. Può darsi che per qualcuno una vocale cambi colore quando viene ripetuta più e più volte. Per esempio, per lui a è 'ora blu – ora rossa'. [...] Il significato secondario non è un significato 'traslato'. Quando dico: "Per me la vocale e è gialla", non intendo 'giallo' in significato traslato – infatti quello che voglio dire non potrei esprimerlo in nessun altro modo se non per mezzo del concetto 'giallo' (Wittgenstein 1953: XI, 266; 284).

In realtà le osservazioni di Wittgenstein sull'esperienza che compiamo quando percepiamo i colori e le loro differenze, ben prima delle riflessioni sul caso particolare della sinestesia, si inseriscono in un contesto teorico in cui ciò che viene tematizzato è il rapporto tra linguaggio e mondo, reso possibile dal dispiegarsi di uno spazio logico entro cui le singole espressioni linguistiche si vanno a inserire, uno spazio logico che prefigura il concetto di grammatica, su cui Wittgenstein si concentrerà successivamente. In una delle conversazioni con i membri del Circolo di Vienna, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, il filosofo rielabora l'idea, espressa nel *Tractatus*, di una corrispondenza tra immagine e fatto analoga a quella tra metro e oggetto da misurare, e osserva:

Oggi preferirei dire che un sistema di proposizioni è accostato alla realtà come un metro. E intendo dire che se accosto un metro ad un oggetto spaziale accosto contemporaneamente tutte le linee di graduazione. Non accosto le singole linee ma l'intera scala. Se so che un oggetto arriva fino alla decima linea, so anche immediatamente che non arriva alla linea 11, 12 e così via. Le asserzioni che mi descrivono la lunghezza di un oggetto formano un sistema, un sistema di proposizioni. È un tale sistema di proposizioni nella sua interezza, e non una

³ Le altre composizioni della serie sono intitolate *Ecstatic Orange* (1985), *Yellow Pages* (1985), *Green* (1986), *Purple* (1987), *Ash* (1988), *Slate* (1989), *Rust* (1989), *Blue Pages and White Pages* (1995).

singola proposizione, che viene confrontato con la realtà. Se dico per esempio che quel punto del campo visivo è *blu*, so anche che non è verde, rosso, giallo ecc. Ho applicato di un sol colpo l'intera *scala dei colori* (Wittgenstein 1984: 51).

Alla luce di questi riscontri nell'opera di Wittgenstein, si può ora tornare all'opera di Torke e comprendere più a fondo il legame tra colore, sinestesia e grammatica. L'associazione che secondo il compositore lega il colore blu alla tonalità di Re maggiore (tradizionalmente percepita come capace di veicolare espressioni di gioia ed esultanza) è sì basata su un'esperienza personale e intima, basata addirittura su una precoce impressione infantile, ma essa non rimane confinata alla dimensione interiore del musicista; piuttosto, si va a inserire in una rete di rapporti ordinati e dischiude una griglia di regole – la dialettica tra tonica e dominante, tipica dell'armonia tradizionale – che, lungi dal comprimere la libertà del compositore in luoghi comuni o formule abusate, dischiude nuove possibilità, avvertite come genuinamente espressive. L'entusiasmo che traspare dalle parole del compositore ci porta dunque a riflettere su come la grammatica musicale non sia percepita come costrizione ma come condizione di possibilità del lavoro creativo.

3. «Come un piccolo pensiero può riempire tutta una vita!»

L'ultimo esempio musicale qui preso in esame è *Proverb* (1995, per tre soprani, due tenori, due vibrafoni, due organi elettrici)⁴ del compositore statunitense Steve Reich. Come era stato osservato da Robert Cowan (1986) già prima della composizione di questo brano, diverse sono le analogie riscontrabili tra il minimalismo di Reich e il pensiero di Wittgenstein: il rifiuto di uno stile pretenzioso, la continua rielaborazione di un numero limitato di idee attraverso un lavoro intensivo, l'aspirazione a un misticismo immanente. Nel caso di *Proverb* il richiamo a Wittgenstein è però esplicito, dal momento che il compositore affida alle voci un breve testo del filosofo, che viene sviluppato in forma di canone, un procedimento musicale che rimanda a Perotin e alla Scuola di Notre Dame (XII secolo) e che fu portato alla sua massima elaborazione in età barocca (sul rapporto tra *Proverb* e l'*Offerta musicale di Bach*, cfr. Oliveri 2020).

Come scrive il compositore nella sua nota:

Il breve testo «Come un piccolo pensiero può riempire tutta una vita!» proviene da una raccolta di scritti di Wittgenstein intitolata *Culture and Value* [trad. it. *Pensieri diversi*]. Gran parte dell'opera di Wittgenstein è 'proverbiale' nel tono e nella brevità. Questo testo in particolare è stato scritto nel 1946. Nello stesso paragrafo da cui è stato tratto, Wittgenstein continua: «Per scendere in profondità non è necessario andare lontano» (Reich 1995, trad. mia).

Nel 1946 Wittgenstein era professore di filosofia a Cambridge, dove aveva preso il posto di George Edward Moore nel 1939. Nel 1945 aveva terminato la prima parte delle *Ricerche filosofiche* e si apprestava ad affrontare tematiche di filosofia della psicologia (le sue riflessioni confluiranno nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, pubblicate postume nel 1980). L'anno successivo, nel 1947, avrebbe poi abbandonato definitivamente l'insegnamento universitario per dedicarsi alla stesura della seconda parte delle *Ricerche filosofiche*. È in questo contesto che il filosofo scrive l'annotazione ripresa da Reich:

⁴ Come per l'opera di Cardew, si suggerisce di seguire la partitura di Reich proposta nel video pubblicato su YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=YAWobfclhGo>).

Come un piccolo pensiero può riempire tutta una vita! Come si può per tutta la vita viaggiare nello stesso piccolo paese e credere che non ci sia nulla al di fuori di esso! Si vede tutto in una strana prospettiva (o proiezione): il paese, nel quale si continua ininterrottamente a viaggiare, appare enormemente vasto; le terre intorno sembrano modeste periferie. Per scendere nel profondo non è necessario andare lontano; anzi, per farlo non devi abbandonare il tuo solito ambiente, i luoghi che conosci meglio (Wittgenstein 1977: 99).

In questo passo, riportato qui per intero, si può apprezzare l'aspirazione di Wittgenstein a un tipo di profondità di pensiero che esclude per principio la dispersione, la diversione, la curiosità volubile. Il filosofo sembra proporre come modello del pensiero un lavoro di scavo e non un'esplorazione estensiva, la continua interrogazione di ciò che appare abituale e non la ricerca dell'inconsueto. Riflessioni simili erano già state espresse in un'annotazione del 1930, anch'essa pubblicata nella raccolta *Pensieri diversi*⁵, in cui Wittgenstein contrappone la cultura del progresso, che mira a erigere strutture sempre più alte e complesse, al lavoro filosofico che egli intende portare avanti, finalizzato a una chiarificazione di ciò che continuamente si trova sotto agli occhi: «La prima tendenza fa seguire un pensiero all'altro, la seconda mira sempre di nuovo allo stesso punto. L'una costruisce prendendo in mano una pietra dopo l'altra, l'altra afferra ogni volta la stessa pietra» (Wittgenstein 1977: 28).

Il modello di un lavoro intensivo, che ritorna a più riprese e a diversi livelli di profondità sullo stesso oggetto o sullo stesso pensiero, è ben esemplificato dall'opera di Reich che, fin dal testo, tematizza la fedeltà a uno stesso «piccolo pensiero» capace di «riempire tutta una vita». Lo stesso procedimento musicale del canone non fa che mettere in scena questo modello basato sulla ripetizione e sull'intensificazione: lo sviluppo del brano mostra infatti una saturazione del campo sonoro a opera delle voci che cantano il 'piccolo pensiero' wittgensteiniano, che diventa in questo modo, allo stesso tempo, forma e contenuto dell'opera.

4. Conclusioni: la pratica del confronto

Un'altra annotazione wittgensteiniana del 1946 può essere d'aiuto per cogliere il punto di vista del filosofo sul rapporto tra musica e linguaggio, tra esperienza sensibile e *logos*, e, in modo più specifico, tra musica e filosofia – rapporto, per altri versi, concretamente interpretato dalle composizioni che abbiamo fin qui esaminato nella direzione musica → filosofia. Scrive Wittgenstein:

“Egli vive il tema intensamente. Qualcosa avviene in lui, mentre lo ascolta”. Ma che cosa? Il tema non rinvia a nulla che lo travalica? Oh sì! Ma questo significa che la sensazione che esso suscita in me è legata con le cose che gli stanno intorno – per esempio con l'esistenza della lingua tedesca e la sua intonazione, ossia con l'intero ambito dei nostri giochi linguistici. [...] E il tema, a sua volta, è anche una parte nuova del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo gesto. Il tema interagisce con il linguaggio (Wittgenstein 1977: 102-103).

⁵ «La nostra cultura è caratterizzata dalla parola “progresso”. Il progresso è la sua forma, non una delle sue proprietà. Quella di progredire. Essa è tipicamente costruttiva. La sua attività consiste nell'erigere una struttura sempre più complessa. E anche la chiarezza serve a sua volta solo a questo scopo, non è fine a se stessa. Per me, al contrario, la chiarezza, la trasparenza sono fine a se stesse. A me non interessa innalzare un edificio, quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili. Il mio scopo quindi è diverso da quello dell'uomo di scienza, il corso del mio pensiero è diverso dal suo» (Wittgenstein 1977: 27-28).

Comprendere la musica non significa esportare indebitamente un paradigma linguistico al di fuori del suo campo di applicazione, cercando parallelismi sintattici o semantici tra musica e discorso. Piuttosto, la comprensione musicale convoca la totalità del linguaggio nel quale siamo immersi e permette di porre attenzione all'esistenza della lingua e alla peculiarità della sua intonazione. L'espressività musicale si inserisce così nella fitta rete dei giochi linguistici e interagisce con essa – «Il tema interagisce con il linguaggio» – ponendosi come nuovo gesto da ricevere e a cui rispondere, eventualmente, con un gesto ulteriore.

Si viene così a delineare quella feconda pratica del confronto entro cui musica e linguaggio si richiamano senza possibilità di ridursi l'una all'altro. La pratica del confronto non risolve l'enigma dell'espressività musicale, nel senso che non chiude, non mette la parola 'fine' al fascino esercitato dalla musica indicandone una traduzione linguistica, ma apre invece la rete dei giochi linguistici e la amplia attraverso la valorizzazione di somiglianze e differenze. Wittgenstein rielabora dunque l'antico tema del rapporto tra musica e parola attraverso il ricorso a un gioco di affinità in cui le due forme espressive vengono a interagire. Come leggiamo nelle *Ricerche filosofiche*:

Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda. Ma io la intendo così: che il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale. Perché il colorito e il tempo devono muoversi proprio secondo *questa* linea? Si vorrebbe dire: «Perché io so che cosa voglia dire tutto questo». Ma che cosa vuol dire? Non saprei dirlo. Per darne una 'spiegazione' potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo (vorrei dire, la stessa linea). (Si dice «Non vedi? Qui è come se si fosse tratta una conclusione» oppure: «Questo è come una parentesi», ecc. Come si giustificano questi paragoni? – Qui ci sono giustificazioni di generi molto diversi.) (Wittgenstein 1953: I, §527).

In questo passo la 'spiegazione' non è tale, nel senso che non esaurisce l'oggetto su cui si concentra ma tende a instaurare un paragone, percepito a un certo punto come soddisfacente, tra il tema musicale e altre forme espressive che condividano «la stessa linea». La 'spiegazione' non è dunque una traduzione riduttiva ma un'amplificazione espressiva il cui criterio di validità (quella che qui Wittgenstein chiama «giustificazione») sta nella *riuscita*, nel sentimento di un'intima corrispondenza ritmica tra espressioni diverse.

Questo sentimento di appropriatezza – che sorge quando l'accostamento viene percepito come conveniente – sta alla base della riuscita del paragone tra musica e linguaggio ma, più in generale, fonda anche la *convenienza* tra caso e regola (cfr. Bertollini 2017), tra fenomeno e sua spiegazione: è così che un paradigma estetico agisce profondamente nel pensiero di Wittgenstein in merito a ciò che possiamo intendere come «giustificazione». Riportiamo un brano dalle *Lezioni di estetica* tenute da Wittgenstein nel 1938:

Uno pone una domanda come “Cosa mi ricorda questo?”, oppure dice, di un brano di musica “È come una frase ma a quale frase somiglia?”. Si suggeriscono varie cose: una, come si suol dire, fa clic. Cosa significa “fare clic”? Significa che dà un suono paragonabile a un clic? Si sente lo squillo di un campanello o qualcosa di simile? [...] Tu dici “Questa spiegazione è proprio quella che fa clic”. Supponi che qualcuno dica “Il tempo di quella canzone sarà giusto quando potrò sentire distintamente quel particolare passaggio”. Ho fatto riferimento a un fenomeno che,

se si presenta, mi renderà soddisfatto. Potresti definire “suono giusto” la tua soddisfazione (Wittgenstein 1966:)

Se l’appropriatezza della spiegazione risale sempre alla soddisfazione legata al «suono giusto», si può facilmente cogliere la rilevanza che un simile paradigma ha per l’intera impresa filosofica, a mano a mano concepita sempre più da Wittgenstein come un’indagine estetica.

La direzione tracciata nei passi esaminati va dalla filosofia alla musica ma al tempo stesso le riflessioni di Wittgenstein consentono di percorrere anche la direzione opposta, dalla musica alla filosofia, come fanno d’altra parte i compositori delle opere su cui ci si è brevemente soffermati. La rete dei giochi linguistici entro cui interagiscono musica e parole non ha infatti direzioni preferenziali e come una frase può ‘fare clic’ con una melodia, così una composizione musicale può entrare in risonanza con il pensiero di un autore che raccomandava: «non pensare, ma osserva!» (Wittgenstein 1953: I, §66).

Bibliografia

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

Arbo, Alessandro (2013), *Entendre-comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris.

Bertollini, Adriano (2017), «*The noise of a click*». Osservazioni sulle *Lezioni sull'estetica di Wittgenstein*, in *Soglie del linguaggio. Corpo, mondi, Società*, a cura di A. Bertollini e R. Finelli, Roma TrE-press, pp. 157-172.

Cardew, Cornelius (1967), *Treatise*, Tha Gallery Upstairs Press, Buffalo, New York, http://www.tactilepaths.net/wp-content/uploads/2015/10/treatise_score_comp.pdf (ultima consultazione 12/09/2023).

Cowan, Robert (1986), «Reich And Wittgenstein: Notes towards a synthesis», in *Tempo*, (157), pp. 2-7.

Damonte, Marco (2020), «Filosofia del linguaggio e musica in Wittgenstein: storia di un intreccio», in *RIFL – Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, Vol.14, n.1, pp. 84-96.

Diamond, Cora (2000), 2000, *Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's Tractatus*, in A. Crary e R. Read (a cura di), *The New Wittgenstein*, Routledge, London-New York.

Cardew, Cornelius (1971), *Treatise Handbook*, Peters, London-Frankfurt-New York 1971.

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

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

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

Oliveri, Dario (2020), "Come un piccolo pensiero può riempire tutta una vita". *L'Offerta musicale (1747) di J.S. Bach e Proverb (1995) di Steve Reich su testo di Ludwig Wittgenstein*, in *Interculturalità e pluralismo*, a cura di C. Genna, Franco Angeli, Milano, pp. 322-338.

Polo Pujadas, Magda (2018), «Philosophy of Music: Wittgenstein and Cardew», in *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 74, Fasc. 4, pp. 1425-1436.

Reich, Steve (1995), *Proverb: Program Note*, <https://steverreich.com/composition/proverb/> (ultima consultazione 12/09/2023).

Soulez, Antonia (2012), *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour, Paris.

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

Torke, Michael (1985), *Bright Blue Music: Program Note*, <https://www.michaeltorke.com/bright-blue-music> (ultima consultazione 12/09/2023).

Wittgenstein, Ludwig (1922), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino 2009.

Wittgenstein, Ludwig (1953), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009.

Wittgenstein, Ludwig (1966), *Lezioni sull'estetica*, in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1967.

Wittgenstein, Ludwig (1969), *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma 1974.

Wittgenstein, Ludwig (1977), *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980.

Wittgenstein, Ludwig (1978), *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 2005.

Wittgenstein, Ludwig (1984), *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann*, La Nuova Italia, Firenze.