

PROSPETTIVE FENOMENOLOGICHE SUL SUONO. TRACCE DI UN DIALOGO INCONCLUSO

Elia Gonnella*

Abstract: From the very beginning, phenomenology met with sound inquiry. Not only the relationship between Husserl and Stumpf, whose investigations influenced numerous philosophers and twenty-century trends, but a whole musicological thread (Mersmann, Eimert, Güldenstein, Bekker) referred to phenomenology during the twenties and following decades (Bessler, Leibowitz, Schaeffer, Rognoni). From another side, explicit aesthetic reflections are traceable in the Göttingen Circle but also in W. Conrad, Schütz, Plessner, and Anders-Stern. Even Heidegger, Merleau-Ponty, up to Smith, Ihde, Dufrenne, Clifton, Ferrara, and Piana, which more or less systematically dealt with sound. The aim of this work is to show the fundamental cores of a phenomenology of sound; then, the continuing need for research. Through themes like the constitution of the sound-object, the phenomenological distinction between sounds and noises, and the spatial features of sound, the phenomenological scenario of sound inquiry will be pointed out and analyzed.

Keywords: Phenomenology of Sound, Husserlian Phenomenology, Pre-Husserlian Inquiry, Contemporary Phenomenology, Post-Husserlian Phenomenology, Phenomenological Musicology

Premessa

La fenomenologia è da declinare al plurale. Ci sono più fenomenologie o più approcci fenomenologici e più di quanto una certa scuola, soprattutto nell'area statunitense – ma con eco anche europeo –, voglia riconoscere dividendo tra una “prima” e una “seconda” fenomenologia. Qualche autore a questo proposito ha parlato di un'opera, quella husserliana, arborescente; dicendo che la fenomenologia, come è già stato ricordato in altri interventi, è in gran parte storia delle eresie husserliane, proprio perché la struttura stessa dell'opera implicava un'assenza d'ortodossia. Così Ricœur in *A l'école de la phénoménologie*:

L'œuvre de Husserl est le type de l'œuvre non résolue, embarrassée, raturée, arborescente ; c'est pourquoi bien des chercheurs ont trouvé leur propre voie en abandonnant aussi leur maître, parce qu'ils

* Dottorando in Filosofia – Università del Salento.

prolongeaient une ligne magistralement amorcée par le fondateur et non moins magistralement biffée par lui. La phénoménologie est pour une bonne part l'histoire des hérésies husserliennes. La structure de l'œuvre du maître impliquait qu'il n'y eût pas d'orthodoxie husserlienne¹.

Più ci si avvicina e più le cose sembrano complesse. Distinzioni come quelle tra un prima e un dopo, le svolte (*Kehren*), sono utili solo a distanza. La fenomenologia piuttosto è un *metodo* e in quanto tale ha più punti di innesto per differenti sviluppi e ognuno, a modo suo, più o meno legittimo. Essa indica un modo di fare filosofia e solo su quel *modo*, sul *come*, si può trovare la sua – per usare una parola fenomenologica – evidenza.

Bozze per una genealogia del rapporto tra fenomenologia e suono

Entrando nel nostro tema, la fenomenologia si è subito incontrata con la riflessione sul suono. Sullo sfondo delle analisi husserliane ci sono già i lavori di Franz Brentano (1838-1917) e Carl Stumpf (1848-1936). Il primo distingueva i sistemi sensoriali in visivo, uditivo e aptico², ricercando delle analogie tra questi che invece Husserl rifiuta, almeno per quella immediata tra suoni e colori. Così a chiaro e scuro (visivo) corrisponderebbe acuto e grave (uditivo) e caldo e freddo (aptico). Brentano si interessa anche alla spazialità dei suoni sostenendo che i suoni più forti occupano lo spazio uditivo escludendone altri³. Il maestro di Husserl più che vere e proprie argomentazioni a favore della teoria cerca di mostrarne l'utilità per spiegare fenomeni complessi come quello della fusione sonora.

Stumpf invece si dedica in modo più esplicito al suono e le sue ricerche, anche se presentano un interesse marginale per una filosofia del suono vera e propria essendo più incentrate su di una psicologia del suono, sono decisive per la costituzione del terreno del momento teoretico in cui Husserl si ritrova. Allievo di Brentano, Stumpf nei due volumi della *Tonpsychologie* indaga le sensazioni e le relazioni tra i suoni (vol. I), come ad esempio la fusione (vol. II)⁴. La *Tonverschmelzung* di Stumpf, ossia la fusione di due suoni simultanei che risultano formare una consonanza all'ascoltatore, è un concetto cardine per la sua indagine sul suono e nei

¹ Paul Ricœur, *A l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris 2004, p. 182 [156].

² Franz Brentano, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, hrsg. von Roderick M. Chisholm und Reinhard Fabian, Meiner, Hamburg 1979.

³ Ivi, p. 19.

⁴ Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 Bänder, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1883 e 1890.

decenni successivi non passerà inosservato – si pensi soltanto che ancora negli anni '70 negli Stati Uniti d'America Joseph F. Smith lo definirà come qualcosa di dato primordialmente nella percezione⁵. Stumpf non solo si occupa di percezione del suono ma, se così possiamo definirle, di musicologia storica e sistematica. Egli giunge a delineare un'analisi sulle origini della musica e dei suoi strumenti in un'opera che per l'appunto si intitola *Die Anfänge der Musik*⁶.

Se pensiamo invece al ruolo e all'influenza che rispettivamente i due pensatori ebbero per le generazioni filosofiche successive, quindi a Brentano e alla scuola di Graz – ad esempio Christian von Ehrenfels (1859-1932) e Alois Höfler (1853-1922) – e a Stumpf, quindi alla scuola di Berlino – Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Lewin (1890-1947) – e all'enorme diffusione che avrà poi la *Gestaltpsychologie* che sorge proprio in questo ambiente, riconosciamo come l'indagine sul suono sia alle radici delle maggiori riflessioni filosofiche e psicologiche del Novecento.

Siamo a cavallo tra '800 e '900 ed è in questo terreno che Husserl pubblica le *Logische Untersuchungen* che aprono il nuovo secolo (1900-1901)⁷, e che musicologi da una parte e filosofi dall'altra si interessano gli uni al metodo fenomenologico – più o meno legittimamente – gli altri alla musica e ai suoni. Se guardiamo infatti a quello che prende vita pochi anni più tardi ci rendiamo conto dei frutti del periodo appena delineato e dell'influenza che la fenomenologia ha esercitato a vario titolo su differenti pensatori. Da un lato i filosofi guardano ai suoni, Moritz Geiger (1880-1937)⁸, Waldemar Conrad (1887-1915)⁹, Roman Ingarden (1893-1970)¹⁰, Nicolai

⁵ Joseph F. Smith, *Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time Consciousness*, «Journal of Phenomenological Psychology», IV, I, 1973, pp. 271-296, qui p. 295, poi in Id., *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*, Gordon and Breach, New York 1979, p. 115.

⁶ Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Verlag von Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1911.

⁷ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Niemeyer, Halle 1900-1 (*Husserliana*, Band XVIII, 1-2, hrsg. von Elmar Holenstein, Nijhoff, Den Haag 1975).

⁸ Moritz Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, «Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung», 1, 2, 1913, pp. 567-684; *Phänomenologische Ästhetik*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 19, 1925, pp. 29-42; *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist Verlag, Leipzig 1928.

⁹ Waldemar Conrad, *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», III, 1908, pp. 71-118. 469-511.

¹⁰ Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Max Niemeyer, Tübingen 1962.

Hartmann (1882-1950) che sosteneva la pluristratificazione dell'opera musicale contro cui argomenta Ingarden¹¹, Alfred Schütz (1899-1959)¹², Helmuth Plessner (1892-1985)¹³, Günther Anders-Stern (1902-1992)¹⁴, ma anche Wilhelm Schapp (1884-1965)¹⁵ e Hedwig Conrad-Martius (1888-1966)¹⁶, prendono le redini della riflessione musicale fenomenologica mentre dal fronte della psicologia della musica abbiamo Géza Révész (1878-1955)¹⁷, tutta la scuola della *Gestalt* e Ernst Kurth (1886-1946)¹⁸. Dall'altro i musicologi guardano alla fenomenologia, Hans Mersmann (1891-1971) pubblica due articoli fondamentali in questa direzione: *Versuch einer Phänomenologie der Musik* (1922-23) e *Zur Phänomenologie der Musik*

¹¹ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Gruyter, Berlin 1953.

¹² Alfred Schütz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, in Id., *Collected Papers IV*, ed. by Fred Kersten, Helmut Wagner and George Psathas, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1996, pp. 243-275 e Id., *Making Music Together*, in Id., *Collected Papers II. Studies in Social Theory*, ed. by Arvid Brodersen, Martinus Nijhoff, Den Haag 1964, pp. 159-178.

¹³ Plessner ha dedicato molte pagine alle tematiche musicali e sonore. Ad esempio *l'Estesiologia dell'udito* e *gli Spazi senza parola* in Helmuth Plessner, *Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1980 (1970); tr. it. di Marco Russo, *Antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano 2008, pp. 37 sgg. Temi già affrontati nel 1923 nel testo *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, in *Gesammelte Schriften*, III, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1980, pp. 7-315, cui *l'Antropologia* vuole essere un compendio, per l'udito cfr. pp. 221-248. Inoltre Id., *Zur Anthropologie der Musik*, in *Gesammelte Schriften*, VII, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982; tr. it. a cura di Alessia Ruco, *Antropologia della musica*, in *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, CLUEB, Bologna 2007, pp. 141-154.

¹⁴ Günther Anders-Stern, *Zur Phänomenologie des Zuhörens (Erläutert am Hören impressionistischer Musik)*, «Zeitschriften für Musikwissenschaft», IX, 1927, pp. 610-619; tr. it. di Micaela Latini, *Sulla fenomenologia dell'ascolto (chiarita a partire dall'ascolto della musica impressionista)*, in Silvia Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 187-199. Inoltre Id., *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*, hrsg. von Reinhard Ellensohn, C. H. Beck, München 2017.

¹⁵ Wilhelm Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Kaestner, Göttingen 1910.

¹⁶ Hedwig Conrad-Martius, *Zur Ontologie und Erscheinungslehre der realen Außenwelt*, «Jahrbuch für Philosophie und Philosophische Forschung», Bd. 3, Niemeyer, Halle 1916, pp. 345-542.

¹⁷ Géza Révész, *Zur Grundlegung der Tonpsychologie*, Verlag von Veit & Comp., Leipzig 1913; Géza Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Francke Verlag, Bern 1946.

¹⁸ Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Hesse, Berlin 1931.

(1925)¹⁹; il musicologo, critico e compositore Herbert Eimert (1897-1972) pubblica *Zur Phänomenologie der Musik* (1926)²⁰, e lo studente di Husserl a Freiburg Gustav Güldenstein (1888-1972), con il quale mantenne un ottimo rapporto²¹, affronta le tematiche della tonalità e dell'arte dei suoni con una forte attitudine fenomenologica in *Theorie der Tonart* (1928) e nel successivo *Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik* (1931)²². Il musicologo e critico Paul Bekker (1882-1937) in un articolo del 1925 si chiede proprio *Was ist Phänomenologie der Musik?*²³. Domandando se la fenomenologia rappresentasse un nuovo nome per antiche questioni o se invece avesse un nuovo senso, Bekker comprende la fertilità del metodo fenomenologico interrogandosi sul *fenomeno musicale*. Forme, strumenti, opere, non costituiscono il fenomeno musicale in sé: la forma viene dopo gli strumenti, le opere seguono i compositori e gli strumenti hanno la funzione di generare suoni. Nella musica, si risponde Bekker, vi è piuttosto quel fenomeno originario (*Urphänomen*) alla base che è il suono.

Tuttavia il rapporto tra metodo fenomenologico e indagine sul suono non è propriamente così idilliaco. Non tutti gli autori che vivevano quel momento speculativo hanno avuto gli stessi strumenti teoretici del mestiere filosofico e del metodo fenomenologico in particolare. Il musicologo Heinrich Bessler (1900-1969) afferma ad esempio che se Hugo Riemann (1849-1919) si fosse soffermato sulle *Logischen Untersuchungen* e le *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* di Husserl avrebbe trovato maggiori fondamenti filosofici alla sua ricerca che già poteva aprire a una

¹⁹ Hans Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», V, 1922-23, pp. 226-269; Hans Mersmann, *Zur Phänomenologie der Musik*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XIX, 1925, pp. 327-388.

²⁰ Herbert Eimert, *Zur Phänomenologie der Musik*, «Melos», V, VII, 1926, pp. 238-245

²¹ Si veda lo scambio epistolare in Edmund Husserl, *Briefwechsel, Husserliana Dokumente*, III, Teil VII, *Wissenschaftlerkorrespondenz*, hrsg. von Karl Schuhmann, Kluwer, Dordrecht 1994, pp. 103-104.

²² Gustav Güldenstein, *Theorie der Tonart*, Schwabe & Co. Verlag, Basel-Stuttgart 1973 (Ernst Klett, Stuttgart 1928) e il successivo *Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik*, «Schweizerisch Musikzeitung und Sängerblatt», LXXI, 1931.

²³ Paul Bekker, *Was ist Phänomenologie der Musik?*, «Die Musik», XVII, IV, 1925, pp. 241-249, poi in Id., *Organische und mechanische Musik*, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1928, pp. 25-40.

fenomenologia della musica, ad esempio interpretando le sue *Vorstellungen* come *noemata*²⁴.

Il panorama è questo e, aggiungendoci la ricerca di Arthur Wolfgang Cohn (1894-1920)²⁵, possiamo dire che il minimo comune denominatore, al di là del più o meno rigore fenomenologico, è la ricerca di un fondamento musicale, il fenomeno sonoro, all'interno di una critica al naturalismo che ricerca un ascolto più come tensione della coscienza, quindi tensione intenzionale verso i fenomeni, e meno come processo fisiologico. Da qui qualche autore ha parlato infatti di un atteggiamento innaturale (*unnatural*)²⁶. Nei decenni successivi il dialogo continua con René Leibowitz (1913-1972)²⁷, Pierre Schaeffer (1910-1995)²⁸, Ernst Ansermet (1883-1969)²⁹ e Luigi Rognoni (1913-1986)³⁰, i quali si interessano alla fenomenologia; come continuo è l'interesse dal campo fenomenologico verso i suoni coinvolgendo Stati Uniti, Francia e Italia. Il già citato Joseph F. Smith nato nel 1925 si è dedicato alla costituzione di una nuova disciplina fenomenologica diretta ai

²⁴ Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie Verlag, Berlin 1959, p. 10. Hugo Riemann, *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914–1915», 21–22, 1916, pp. 1-26. Anche Helmut Christian Wolff mette in evidenza una traccia fenomenologica, piuttosto che psicologica, in Riemann, cfr. Helmut Christian Wolff, *Hugo Riemann, der Begründer der systematischen Musikbetrachtung*, in Walther Vetter (Hrsg.), *Festschrift für Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1955, S. 265-270.

²⁵ Arthur Wolfgang Cohn, *Das Tonwerk im Rechtssinne*, Springer, Berlin 1917.

²⁶ Benjamin Steege, *An Unnatural Attitude. Phenomenology in Weimar Musical Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2021.

²⁷ René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Édition l'Arche, Paris 1949.

²⁸ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Seuil, Paris 1966.

²⁹ Ernst Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1961.

³⁰ Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Garzanti, Milano 1974; *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino 1966.

suoni³¹, Don Ihde (1934-2024)³², Mikel Dufrenne (1910-1995)³³, Thomas Clifton (1935-1978)³⁴, Lawrence Ferrara (1949-)³⁵, giusto per citarne i più illustri prosecutori, continuano a indagare il rapporto tra fenomenologia e suono da differenti prospettive (tecnologiche, estesiologiche, musicologiche) e in Italia possiamo citare Enzo Paci (1911-1976)³⁶ e Giovanni Piana (1940-

³¹ Joseph F. Smith, *Insights Leading to a Phenomenology of Sound*, «The Southern Journal of Philosophy», V, III, 1967, pp. 187-199; Id., *Further Insight into a Phenomenology of Sound*, «The Journal of Value Inquiry», III, II, 1969, pp. 136-146; Id., *Toward a Phenomenology of Musical Aesthetics*, in Erwin Walter Straus, Richard Marion Griffith (Eds.), *Aisthesis and Aesthetics. The Fourth Lexington Conference on Pure and Applied Phenomenology*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1970, pp. 197-228; Id., *Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time Consciousness*, cit. Dei quali il penultimo e l'ultimo confluiranno in *The Experiencing of Musical Sound*, cit., dove, comprendovi testi precedenti, si prefiggeva il compito di rendere compatta una fenomenologia della musica. Segue poi Id., *The Negative Moment in an Open Dialectic of Music*, «Journal of Musicological Research», III, III-IV, 1981, pp. 337-381; Id., *Sight or Sound. Primacy or Synaesthesia*, in Lester Embree (Ed.), *Essays in Memory of Aron Gurwitsch*, University Press of America, Pittsburgh and Washington 1984, pp. 305-322; Id., *Variation in Music and Thought. A Critique of Factualism*, in Id. (Ed.), *Understanding the Musical Experience*, Gordon & Breach, New York 1989, pp. 209-227.

³² Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, Albany (NY) 2007, seconda edizione del precedente *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*, Ohio University Press, Athens (OH) 1976. E i precedenti *Discussion of Sound and Music*, in Erwin Walter Straus, Richard Marion Griffith (Eds.), *Aisthesis and Aesthetics*, cit., pp. 252-258; *On Hearing Shapes, Surfaces and Interiors*, in Ronald Bruzina and Bruce Wilshire (Eds.), *Phenomenology. Dialogues and Bridges*, State University of New York Press, Albany 1982, pp. 241-251, che riprende e rielabora un capitolo della prima versione di *Listening and Voice* (1976) e che affronta temi comunque presenti nella seconda edizione. Id., *A Philosopher Listens*, «The Journal of Aesthetic Education», V, III, 1971, pp. 69-79.

³³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953; tr. it. di Liliana Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma 1969 e in particolare Id., *L'œil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal 1987; tr. it. di Claudio Fontana, *L'occhio e l'orecchio*, Il Castoro, Milano 2004.

³⁴ Thomas Clifton, *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, Yale University Press, New Haven (CT) 1983.

³⁵ Lawrence Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music. Bridges to Musical Sound, Form and Reference*, Greenwood Press, Westport (CT) 1991. Su cui si veda la nota di Giovanni Piana (*Nota critica*, «Axiomathes», II, 1995, pp. 309-314).

³⁶ Enzo Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, «Aut Aut», 79-80, 1964, pp. 54-56; *Per una fenomenologia della musica*, in Id., *Relazioni e significati*, vol. III, *Critica e dialettica*, Lampugnani Nigri Editori, Milano 1966, pp. 94-107.

2019)³⁷. Ma momenti dedicati al suono ci sono anche nei canonici Max Scheler (1874-1928), che distingue nettamente tra suoni e sensazioni acustiche aderendo a un realismo uditivo dentro l'interconnessione tra qualità essenziali e loro relazioni³⁸; Martin Heidegger (1889-1976) in cui la questione del suono non si declina solo all'interno dell'analisi del linguaggio, della poesia o dei rari casi in cui si riferisce esplicitamente alla musica e ai compositori, ma è altresì attraversata da un'esigenza d'interpretazione del modo in cui avviene l'esperienza del suono nel mondo e delle cose sonore in particolare; e in modo più ampio ed eterogeneo degli ultimi due, ma non ancora sistematico come gli autori citati precedentemente, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

I nuclei fondamentali di una prima fenomenologia del suono sono un anti-positivismo, quindi l'idea che non sia una mera analisi matematica, fisica, acustica, storiografica delle produzioni musicali a costituire l'indagine sul fenomeno musicale³⁹, ma un dirigersi fenomenologicamente *zurück zu den Sachen selbst* che qui sono i suoni. All'anti-positivismo si associa un anti-naturalismo declinabile come anti-atteggimento naturale, dove l'indagine

³⁷ Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 2005 (1991); Id., *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, disponibile all'indirizzo: <https://sites.unimi.it/archiviopiana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica.html>; Id., *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione. Vol. 3. Colori e suoni*, Guerini e Associati, Milano 1988; le riflessioni presenti in Id., *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*, 2003 (1986) disponibile all'indirizzo: <https://sites.unimi.it/archiviopiana/index.php/filosofia-della-musica/103-intorno-alla-filosofia-della-musica-di-susanne-langer.html>; Id., *La composizione armonica del suono e la serie delle affinità tonali in Hindemith*, «Sonus. Materiali per la musica moderna e contemporanea», XXI-XXII, 2002, pp. 118-153; Id., *Mondrian e la musica*, Guerini e Associati, Milano 1995; il gruppo di lezioni sul tema "Linguaggio ed esperienza nella filosofia della musica", tenuto all'Università di Milano (1987) in edizione digitale: *Linguaggio, musica e mito in Levi-Strauss*, 2003, disponibile all'indirizzo: <https://sites.unimi.it/archiviopiana/index.php/filosofia-della-musica/109-linguaggio-musica-e-mito-in-levi-strauss.html> e in edizione cartacea in Id., *Saggi di filosofia della musica*, Lulu.com 2013; Id., *Alle origini della teoria della tonalità*, Lulu.com 2013; Id., *Album per la teoria greca della musica*, Lulu.com 2010.

³⁸ Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, mit einem Anhang von Maria Scheler, *Gesammelte Werke*, II, hrsg. v. Manfred Frings, Bouvier Verlag, Bonn 2009; tr. it. di Roberta Guiccinelli, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Bompiani, Milano 2013.

³⁹ Movimento in stretta polemica con una valorizzazione impressionista delle emozioni in musica, la cui esigenza contrastiva ha portato, nel migliore dei casi, a far coincidere il fenomeno musicale con una forma (formalismo).

sul suono prende forma attraverso l'analisi intenzionale della coscienza, la ricerca dei fondamenti percettivi e l'indagine del rapporto soggetto-mondo.

Accenni a una fenomenologia del suono in Husserl

Se ci indirizziamo verso il padre della fenomenologia notiamo che quello di Husserl è un metodo che applica una terminologia prettamente visivo-centrica che difficilmente, a un primo impatto, si confà all'indagine sonora. Come ha eccellentemente sottolineato Daniel Schmicking:

Sehen und Licht bilden im indoeuropäischen Sprachraum die wichtigsten Metaphern und etymologischen Wurzeln für die Begriffe der Vernunft, Theorie, Aufklärung, des Erkennens u.a. Auch Husserl führt diese Metaphorik fort, indem er sowohl traditionelle Termini (mit neuen Bedeutungen) in seine Phänomenologie integriert (*Eidos*, *Ideation/Wesensschau*, *Intuition*, das phänomenologische *Sehen*, das es zu lernen gilt, und nicht zuletzt die Bezeichnung Phänomenologie selbst), oder neue visuelle Metaphern bildet (*Abschattung*, *Horizont*, *Schicht*, *Hof*, affektives *Relief*, *Kometenschweif* der Retention u.a.m.)⁴⁰.

Anche se di ogni termine potremmo ritrovare il corrispettivo o la traslazione nel campo sonoro, come la circolarità dell'orizzonte che è primariamente esperibile con l'udito e su cui insiste Ihde, la fenomenologia husserliana, come la maggior parte della filosofia, è fundamentalmente legata alla visione e all'occhio. Tuttavia i momenti in cui Husserl usa il suono per fare degli esempi o si sofferma sul suono, sfondando la strumentalità dell'esempio come mezzo per un altro fine, facendo propriamente filosofia del suono sono molti ed eterogenei. Se sono più conosciute le riflessioni sulla temporalità – a partire dalle *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917)⁴¹, *Die Idee der Phänomenologie*⁴², dalle *Analysen zur passiven*

⁴⁰ Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, p. 42.

⁴¹ Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, *Husserliana*, X, hrsg. von Rudolf Boehm, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966; tr. it. a cura di Alfredo Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998.

⁴² Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, *Husserliana*, II, hrsg. von Walter Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973; tr. it. di Andrea Vasa e Marino Rosso, ed. a cura di Elio Franzini, *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni*, Mondadori, Milano 1995.

Synthesis (1918-1926)⁴³ alle *Aktive Synthesen*⁴⁴ – e il suono in quanto caduco ed efemerale per eccellenza si presta in modo magistrale alla esemplificazione nelle indagini temporali, e se Husserl usa esempi sonori per le indagini mereologiche nelle *Logische Untersuchungen*⁴⁵ e dedica righe all’opera d’arte, c’è anche un altro Husserl, poco riconosciuto e trascurato, che si dedica invece al rapporto suono-spazio-corpo. Per il penultimo punto (quello dell’opera d’arte) citando il caso di una sonata pianistica di Beethoven Husserl distingue tra la sonata come oggetto inteso dal compositore e la sonata come espressione, l’oggetto dei sentimenti e stati d’animo (*Gefühle, Stimmungen*) – quindi la *Musik als Ausdruck*⁴⁶. Ognuno ha il suo Beethoven ideale, dice Husserl, e lo confronta con quello degli altri. Ma l’opera d’arte, la sonata, è qualcosa che trascende le sue riproduzioni e la cui unità è appunto data al di là delle concrete manifestazioni⁴⁷. Parimenti, ricorda nella *Phänomenologische Psychologie*, l’ascoltatore è diretto a un’unità musicale che si può ripetere e che questi riconosce nelle differenti manifestazioni ritmiche che ritornano ripetendosi, nei cambiamenti d’intensità del suono fino a quelli riguardanti il timbro⁴⁸.

⁴³ Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926)*, *Husserliana*, XI, hrsg. von Margot Fleischer, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966; tr. it. di Vincenzo Costa, ed. a cura di Paolo Spinicci, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini e Associati, Milano 1993.

⁴⁴ Edmund Husserl, *Aktive Synthesen: aus der Vorlesung “Transzendente Logik” 1920/21. Ergänzungsband zu “Analysen zur Passiven Synthesis”*, *Husserliana*, XXXI, hrsg. von Roland Breuer, Kluwer, Dordrecht 2000.

⁴⁵ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, *Husserliana*, XVIII, hrsg. von Elmar Holenstein, Martinus Nijhoff, Den Haag 1975, und XIX, hrsg. von Ursula Panzer, Martinus Nijhoff, Den Haag 1984; tr. it. di Giovanni Piana, *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.

⁴⁶ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der Anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, *Husserliana*, XXIII, hrsg. von Eduard Marbach, Martinus Nijhoff, Den Haag 1980, pp. 158-160.

⁴⁷ Edmund Husserl, *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, *Husserliana*, XVII, hrsg. von Paul Janssen, Martinus Nijhoff, Den Haag 1974, p. 25.

⁴⁸ Edmund Husserl, *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925*, *Husserliana*, IX, hrsg. von Walter Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1968, pp. 73, 398-399, 417; Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, *Husserliana*, V, hrsg. von Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1971, p. 116; tr. it. di Enrico Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. III: La fenomenologia e i fondamenti delle scienze*, Einaudi, Torino 2002, p. 916.

Husserl però sfiora anche altre tematiche per una fenomenologia del suono che coinvolgono in modo precipuo la spazialità – ed entriamo nel punto sul rapporto suono-spazio-corpo. In *Ideen II* ad esempio scrive che:

L'orecchio è «compresente», ma il suono sentito non è localizzato nell'orecchio. (Né mi sentirei di definire localizzato il rumore che sento quando «mi fischia un orecchio», e altri suoni soggettivi del genere. Essi sono nell'orecchio come i suoni di un violino sono là fuori nello spazio, ma non per questo hanno il peculiare carattere di sensazioni localizzate e dell'inerente e peculiare localizzazione)⁴⁹.

Sentiamo suoni che sono localizzabili nello spazio esterno, il «violino che produce questo suono [...] lo vediamo direttamente mentre le corde vengono sfiorate dall'arco, e cogliamo intuitivamente il rapporto causale che svolge qui un ruolo fondante»⁵⁰. E non mancano riferimenti alla corretta percezione della fonte sonora:

un suono di violino, nella sua identità oggettiva, è dato attraverso adombramenti, ha i suoi mutevoli modi di manifestazione. Essi variano a seconda che mi avvicini o che mi allontani dal violino, a seconda che mi trovi nella sala da concerto oppure che ascolti attraverso le porte chiuse, ecc. Nessun modo di manifestazione può pretendere di valere come quello che offre la cosa in maniera assoluta, anche se [...] nella sala da concerto, al posto «giusto», io odo il suono «stesso», come «realmente» risuona⁵¹.

I riferimenti al suono costituiscono le tracce per la delineazione di una fenomenologia (husserliana) del suono di cui qui intendiamo solo darne

⁴⁹ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, *Husserliana*, IV, hrsg. von Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952; tr. it. di Enrico Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. II: Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, Einaudi, Torino 2002, p. 583.

⁵⁰ Ivi, p. 623.

⁵¹ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, *Husserliana*, III/1 und III/2, hrsg. von Karl Schuhmann, Martinus Nijhoff, Den Haag 1976; tr. it. di Vincenzo Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. I: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino 2002, p. 107.

minima testimonianza. Oltre ai manoscritti⁵², e ai testi già citati, Husserl ritorna spesso sul suono e tocca costantemente i temi di una percezione spaziale sonora. *Ding und Raum*⁵³, *Erfahrung und Urteil*⁵⁴ fino alla *Krisis*⁵⁵, accolgono le riflessioni che il periodo storico-teoretico andava sviluppando e aprono a quelle che gli eredi husserliani svilupperanno di lì a poco.

Esempio di incursione nella fenomenologia del suono post-husserliana

La fenomenologia successiva intesse dei legami con il panorama sopra delineato da cui attinge in modo mai univoco e, in accordo con l'eretismo fenomenologico, quasi eteroclitico. Se prendiamo due autori distanti non solo geograficamente, ma altresì metodologicamente, con impostazioni fenomenologiche e filosofiche distinte, che si legano in un modo non scolastico e non dogmatico ad autori diversi come Heidegger e Merleau-Ponty, notiamo come ci sia un'assonanza tematica per quella che al di qua di una fenomenologia del suono sembra porsi come una vera e propria ontologia del suono. Sia Don Ihde che Mikel Dufrenne distinguono tra suoni e rumori in base a una contrapposizione che intreccia temi percettivi orientati ai soggetti e un'ontologia del sensibile che delinea lo statuto del sonoro.

Heidegger, che resta sullo sfondo delle analisi di Ihde, riprendendo temi già di *Sein und Zeit* in *Der Ursprung des Kunstwerkes* sosteneva che la:

⁵² Ad esempio: C 3 IX, C 3 XIII, C 4 XXI, C 6, D 7, D 13 XIV, D 13 XV, D 13 XXIII, L I 1, L II 4, e *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, *Husserliana*, XXXIII, hrsg. von Rudolf Bernet und Dieter Lohmar, Kluwer, Dordrecht 2001.

⁵³ In cui sostiene che il suono sia nella cosa e al contempo emani da essa avendo un effetto su di noi; che il suono del violino, ad esempio, venga percepito in quanto suono *del* violino e la relazione con l'oggetto (violino) sia distinta dalle determinazioni tattili o visive, Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, *Husserliana*, XVI, hrsg. von Ulrich Claesges, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973, pp. 342, 66-67.

⁵⁴ Il suono che viene colto nella sua unità, Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, hrsg. von Ludwig Landgrebe, Academia/Verlagsbuchhandlung, Prag 1939; tr. it. di Filippo Costa, *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, Silva Editore, Milano 1960, pp. 111-112, 116, 388.

⁵⁵ Ciò che esperiamo nelle cose stesse, colori, suoni, calore, è costituito da vibrazioni sonore, caloriche, quindi «puri eventi del mondo delle forme»; sento un suono e vedo un movimento vibratorio: il suono dipende da fattori misurabili come l'intensità della tensione, dallo spessore, Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, *Husserliana*, VI, hrsg. von Walter Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1954; tr. it. di Enrico Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 66, 303.

pretesa [...] che nella manifestazione delle cose noi incominciamo col percepire [*vernehmen*], innanzitutto e propriamente, un presentarsi di sensazioni – ad esempio di suoni e di rumori – è priva di fondamento. Ciò che udiamo [*hören*] è la tempesta che sibila nel camino, il rombo del trimotore, la *Mercedes* nella sua evidente diversità dalla *Adler*. Ciò che ci è più vicino non sono le sensazioni [*Empfindungen*], ma le cose stesse [*Dinge selbst*]. In casa udiamo sbattere la porta, e non udiamo mai sensazioni acustiche o anche solo semplici rumori⁵⁶.

E in *Sein und Zeit* scriveva:

l'*ascoltare* [...] è fenomenicamente più originario di ciò che la “psicologia” definisce “innanzi tutto” come “udito”, cioè la ricezione dei suoni e la percezione dei rumori. Anche l'*ascoltare* ha il modo di essere del sentire comprendente. “Innanzi tutto” non sentiamo mai rumori e complessi di suoni, ma il carro che cigola, la motocicletta che assorda. Si sente la colonna in marcia, il vento del nord, il picchio che batte, il fuoco che crepita. È necessario un atteggiamento assai artificioso e complicato per “sentire” un “rumore puro”. Il fatto che udiamo innanzi tutto motociclette e carri attesta fenomenicamente che l'Esserci, in quanto essere-nel-mondo, si mantiene già sempre presso l'utilizzabile intramondano e che, innanzi tutto, non riceve un brulichio di “sensazioni” cui va prima data forma per poi impiegarle come un trampolino e raggiungere, alla fine, il “mondo”. In quanto essenzialmente comprendente, l'Esserci è già, innanzi tutto, presso ciò che comprende⁵⁷.

Contro la visione di Berkeley prima e di Russell poi per cui a essere uditi sono i suoni e poi tramite l'esperienza ricongiungiamo il suono all'oggetto, una posizione che ha molti ritorni nella filosofia, e qualche filosofo contemporaneo come Maclachlan la sostiene ancora, Heidegger afferma che a darsi primariamente nell'udito siano cose e oggetti e che il soggetto faccia esperienza di un mondo (dato per mezzo del sonoro) di cui è già da sempre parte. Ihde parlando di fragilità (*fragility*) della musica, e dell'ascolto

⁵⁶ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), in *Holzwege* [HGA, Band 5, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977, S. 1-74]; tr. it. a cura di Pietro Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 11-12.

⁵⁷ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen 1967 (1927) [HGA, Band 2, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977]; tr. it. di Franco Volpi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 201.

musicale, introduce una doppia divisione fenomenologica. Da una parte la distinzione tra Husserl e Heidegger, tra lo spogliare i fenomeni e ascoltarli in sé (*the things themselves*) e lasciare invece che il mondo ci parli nell'ascolto; dall'altra la divisione tra suono – fragile, che invita all'ascolto estetico e musicale – e il rumore – invadente, che fa crollare l'ascolto musicale e che invita alla ricezione spazializzata del suono.

One of the first aspects that began to stand out in relation to this phenomenon was the *fragility* of the musical phenomenon. Within the global field of auditory phenomena, sounds of all types are present. This very fact complicates and acts to the detriment of musical presence. It becomes impossible, in ordinary contexts, to secure an exclusive focus on music because of the global presence of sound. From the Husserlian interpretation this failure of total focus might raise some questions about the possibility of even getting to “the things themselves.” But from a Heideggerian interpretation other things may be noted. For example, imagine a living room in which a stereo set is playing. By first attempting to concentrate as exclusively as possible on the music we become aware that a manifold of other noises *intrude* on this project. Our very project makes these noises explicit in such a way that from their previously ordinary presence we now discover they have been implicit. [...]. In attempting to listen to music for itself we become more rather than less sensitive to introducing noises. [...]. The fragility of music increases in direct proportion to the concern of attention “toward” it [...]. What is to be noted concerning the above phenomena is that the previously submerged noises do not intrude as a result of gesturing “toward” them⁵⁸.

Il mondo sonoro è aperto, fluido, e quando ci si avvicina all'ascolto altre presenze sonore emergono in virtù della disponibilità aperta del mondo sonoro. Simili posizioni si hanno in Dufrenne che riprendendo e proseguendo il discorso di Merleau-Ponty continua a distinguere tra suoni e rumori attraverso due piani: quello del darsi differente di suoni e rumori – gli uni invitano all'ascolto disinteressato alle fonti, gli altri obbligano alla percezione delle sorgenti sonore – e quello della manipolazione compositiva musicale – anche i rumori possono essere impiegati all'interno delle composizioni musicali grazie a un'intenzione compositivo-classificatoria determinata che

⁵⁸ Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, cit., pp. 221-222.

di fatto ne modifica lo status⁵⁹. Per ciò che concerne la differenziazione fenomenologica tra suoni e rumori, Dufrenne scrive:

Il rumore, infatti, ci allerta e ci spinge, di solito, a scoprire la sua sorgente e a comprendere il suo messaggio: il brontolio del tuono è l'annuncio della tempesta, il colpo di fischietto è un vigile che mi intima di fermarmi, il grido è un uomo in pericolo, lo posso aiutare?⁶⁰

Quando Merleau-Ponty ne la *Phénoménologie de la perception* sosteneva che a manifestarsi nel rumore fosse sempre qualcosa che *fa rumore* e di cui appunto l'udito ci informa.

Nel movimento del ramo da cui un uccello ha spiccato il volo si legge la sua flessibilità o la sua elasticità, ed è così che possiamo distinguere immediatamente un ramo di melo e un ramo di betulla. Si vede il peso di un blocco di ghisa che affonda nella sabbia, la fluidità dell'acqua, la viscosità dello sciroppo. Parimenti, odo la durezza e l'irregolarità della strada nel rumore di un veicolo, e si parla a ragione di un rumore «molle», «sbiadito» o «secco». Se si può dubitare che l'udito ci dia delle vere e proprie «cose», è per lo meno certo che, al di là dei suoni nello spazio, esso ci offre qualcosa che «fa rumore», e con ciò comunica con gli altri sensi⁶¹.

Conclusione

L'excurus dalle origini del rapporto tra fenomenologia – nel terreno culturale e teorico del periodo – e indagine sul suono, arrivando fino alle posizioni di alcune delle plurime fenomenologie post-husserliane, ha dato un panorama vasto e differenziato, ma certamente ancora aperto. Un rapporto da rivedere e rincontrare, ascoltare e riascoltare, a partire dal quale poter riaffrontare temi caduti nell'oblio e recuperare la fertilità di uno scambio che esplose ormai poco più di un secolo fa, in una frase: riprendere un dialogo inconcluso.

⁵⁹ Mikel Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, cit.

⁶⁰ Ivi, p. 111.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945; tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 308-309.