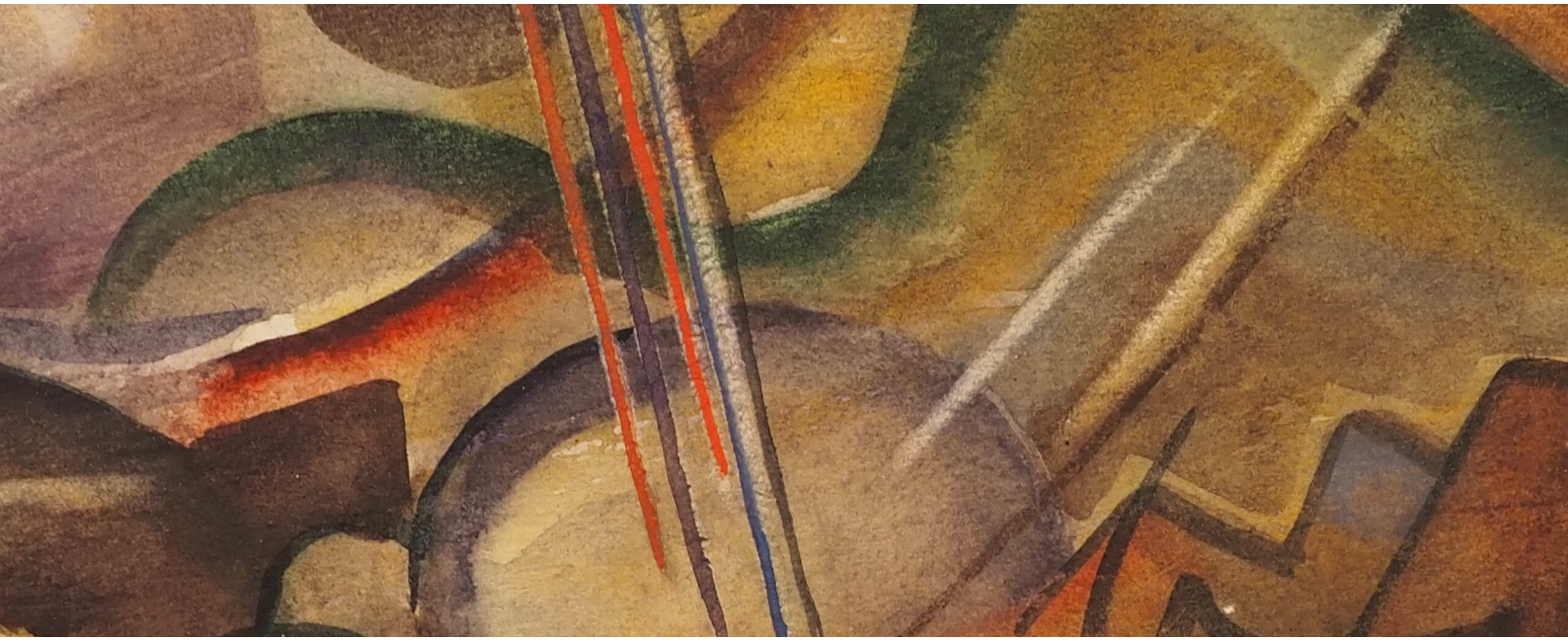
SENZA CATEGORIA

Un linguaggio indeterminato che dice tutto il dicibile

Emilio Garroni e la musica.

di *Stefano Oliva* — 9 Settembre 2025



Coloro che conoscono l'espressione di Emilio Garroni secondo cui l'estetica va considerata come «filosofia non speciale» (Garroni 1986), vale a dire non come una filosofia *di* (un oggetto particolare, poniamo l'arte) ma come una riflessione sulle «condizioni di possibilità di fare esperienze sensate in genere» (Velotti 2020, p. 269), potrebbero trovare rischiosa – per non dire contraddittoria – la ricerca di qualche indizio di una 'estetica musicale' garroniana. Ricerca che, appunto, non darebbe alcun frutto: nei rari passi dedicati da Garroni alla musica – espressione artistica che peraltro frequentava con passione e competenza come ascoltatore – la riflessione sulle opere, sugli stili o su aspetti più di dettaglio, come l'interazione tra immagine cinematografica e musica (Garroni 2003), non si coagula mai nella forma di un'estetica musicale. Nel libro-intervista con Doriano Fasoli, Garroni spiega: «Dico subito al proposito che non mi piacciono, e lei capirà subito il perché, le espressioni "estetica musicale", "estetica della pittura", "estetica del cinema", e simili. Penso, come abbiamo già detto, che l'estetica sia propriamente una riflessione filosofica, il cui oggetto, per di più, non è propriamente l'"arte", sebbene essa faccia riferimento anche all'"arte", e che quindi, come tale, non

abbia molto da dire sulle singole arti» (Garroni, Fasoli 2005, p. 14).

D'altra parte, nella stessa conversazione Garroni chiarisce come «una riflessione filosofica non può non avere a che fare, sia pure da quel punto di vista, con oggetti che vengono trattati anche da altri punti di vista, non per intersezione materiale dei vari campi in rapporto (per esempio: estetica, musicologia, teoria e critica della musica), ma in funzione dei referenti che sono ad essi comuni e però da punti di vista inconfondibili» (*ibidem*).

Senza dunque cercare un'estetica musicale garroniana, è interessante rivolgere l'attenzione all'uso che Garroni fa talvolta della musica all'interno del suo laboratorio filosofico, cogliendo anzi il modo peculiare in cui il riferimento all'esperienza dell'ascolto musicale mostra con chiarezza che cosa il filosofo romano intenda per "esemplarità" dell'arte rispetto alle «condizioni generali del nostro fare-esperienza» (Feyles 2022, p. 168).

Rispetto all'idea, diffusa in Occidente fin dall'antichità ma rilanciata con particolare forza in epoca romantica, secondo cui la musica sarebbe un linguaggio *sui generis* capace di veicolare significati determinati, in diverse occasioni **Garroni osserva come ogni tentativo rigoroso di riduzione della musica al linguaggio sia destinata a fallire dal momento che, in realtà, «non dicendo nulla di determinato, la musica dice tutto il dicibile»** (Garroni, Fasoli 2005, pp. 14-15). D'altra parte, una simile osservazione «non è affatto una novità assoluta. Qualcosa del genere (la musica come "linguaggio indeterminato", "linguaggio del puro dicibile indicibile") sostennero nel XVIII secolo anche Batteaux e Kant» (*ibidem*).

In modo simile, nel già citato saggio su musica e immagine cinematografica, **Garroni afferma come la sensatezza dell'esperienza musicale sia irriducibile a ogni forma di rappresentazione (verbale o visiva) determinata**: «Il senso della musica come tale è musicale, non è un significato determinabile verbalmente e neppure un sentimento determinato, ma precisamente un senso indeterminato, quindi nello stesso tempo un significato e un sentimento in genere, suscitatori di svariati e soggettivi significati e sentimenti determinati» (2003, p. 220).

Rispetto all'ipotesi di una linguisticità della musica, ciò che viene in primo piano è la coppia concettuale determinato-indeterminato, presente in quanto tale nel dibattito filosofico sulla musica almeno a partire da Hanslick (che ai suoi avversari, assertori della possibilità che la musica esibisse "sentimenti indeterminati", faceva notare come «"esibire" qualcosa di "indeterminato" è una contraddizione», Hanslick 1854; trad. it. p.

56).

Proprio la coppia determinato-indeterminato rappresenta uno degli assi portanti dell'ultima opera di Garroni, *Immagine Linguaggio Figura* (2005). In essa **l'autore affronta direttamente quello che chiama «l'enigma della percezione» (*ivi*, p. 25): se da un lato siamo inclini a considerare gli oggetti della sensazione come qualcosa che ci si para dinanzi in modo stabile e unitario, compatto e determinato, dall'altro dobbiamo riconoscere che gli oggetti compaiono in realtà sullo sfondo di una molteplicità di elementi indeterminati**. La soluzione di tale enigma della percezione, cioè del suo carattere determinato-indeterminato, proviene dunque dall'integrazione dinamica di questi diversi aspetti:

> Quell'immagine *è e non è immagine*, almeno nel senso corrente della parola, cioè qualcosa di assimilabile alla *figura*. È, sì, qualcosa di flagrante, ma non di organizzato staticamente, come se fosse una sorta di prospettiva o una fotografia tridimensionale, ma è piuttosto una moltitudine di scorci che si compongono, si scompongono e si ricompongono in un complesso che è in continuo movimento e che tuttavia appare come stabile (ecco un'altra stranezza della percezione: questa sua dinamicità-stabilità), e che *proprio per questo* risulta *flagrante*, cioè qualcosa che è ben afferrabile nel suo complesso non labile e nello stesso tempo qualcosa di internamente mosso e vivido. (*ivi*, p. 26).

Ora, per illustrare il modo in cui l'immagine interna – che integra dinamicamente aspetti determinati e indeterminati – si distingue dalla figura esteriorizzata (a dire il vero, concepita per lo più a partire dal dominio del visivo), Garroni fa esplicitamente riferimento alla musica e in particolare alla tecnica contrappuntistica. Pur non negando che nella musica si possano rintracciare quasi-codici, ovvero forme espressive più o meno codificate in cui vengono a fissarsi corrispondenze semantiche tra forme sonore e contenuti extra-musicali, **Garroni sembra però individuare la specificità della musica nella capacità che essa talvolta ha (nelle sue espressioni più «alte» e più «nobili») di mettere in scena in maniera *esemplare* ciò che avviene abitualmente nel decorso dell'esperienza percettiva**. In simili espressioni musicali («nella polifonia cinquecentesca e seicentesca, e poi nel contrappunto strumentale, dominante soprattutto nella musica settecentesca cosiddetta 'classica' e in quella che la segue», *ivi*, p. 90), le regole severe della tecnica compositiva, benché sprovviste di un contenuto

semantico proprio, determinano una grammatica, un insieme di scelte possibili, corrette ed errate; sistema di regole che, in quanto tale, può innescare il gioco dell'ossequio manierista o della violazione rivoluzionaria. Ma in ogni caso, scrive Garroni: «Ora, regole o non regole, la musica contrappuntistica fornisce in figure musicali un buon equivalente del nostro modo di percepire, usando nella sequenza interventi diversi (per temi, per timbro, per altezza, per tempi, per ritmo) combinati in contemporaneità, e quindi anche spazialmente, oltre che temporalmente. La musica, per un certo verso non somigliante all'immagine interna dove il visivo è preponderante, sembra essere nella sua forma contrappuntistica, come dire?, la riduzione ed esteriorizzazione figurale auditiva del contrappunto visivo che determina la mobilità dell'immagine interna» (*ibidem*).

La mobilità caleidoscopica e insieme regolata del contrappunto musicale viene elevata da Garroni a figura esemplare dell'integrazione dinamica tra determinato e indeterminato che si compie nel farsi dell'immagine interna. Il *topos* relativo al carattere indeterminato del linguaggio musicale riceve qui una nuova luce: la musica è sì «l'esempio più tipico di un pensare senza concetti determinati» (*ivi*, p. 91) ma in realtà essa si presenta come «riduzione ed esteriorizzazione figurale auditiva», come esempio paradigmatico del contrappunto tra ciò che vi è di determinato e di indeterminato nella percezione, contrappunto che Garroni aveva definito qualche pagina prima come un «trascorrere di oggetto in oggetto, curando di spostare l'attenzione percettiva-mentale dagli oggetti alla loro indeterminatezza condizionante» (*ivi*, p. 36).

Questo trascorrere contrappuntistico di oggetto in oggetto, per Garroni, è l'unico modo di leggere sensatamente l'espressione (di sapore wittgensteiniano) «contemplare il mondo nella sua totalità» (*ibidem*), che non indica una totalizzazione in atto nella percezione ma il riconoscimento del carattere *non tutto sensibile* della percezione. **Contemplare il mondo nella sua totalità non significa dunque compiere un'esperienza percettiva totale, cioè cogliere al livello sensibile tutto ciò che esiste, ma riconoscere che nella percezione vi è un ineliminabile gioco tra determinato e indeterminato che, in quanto tale, non viene percepito frontalmente ma *pensato***. Una contemplazione affatto laica che si incarna in maniera profonda e insieme evidente, ancora una volta, nell'esperienza della musica: «L'impatto emotivo straordinario della musica dipende da questo: che, se qualche volta essa si limita a cullarci, a solleticarci, a divertirci, a eccitarci, a farci venire voglia di danzare, altre volte, le più interessanti, ci fa sentire l'intero nostro stare nel mondo, il nostro esser nati e il nostro morire, la nostra contingenza e nello stesso tempo la consapevolezza e quindi il dominio della contingenza e il suo contemporaneo e opposto quasi venir meno insieme a noi stessi»

(*ivi*, p. 91).

Lasciando da parte per un momento la questione della linguisticità della musica, Garroni si concentra sul modo in cui il contrappunto musicale mostra qualcosa di essenziale del processo percettivo in genere e, mettendo a fuoco il gioco tra determinato e indeterminato, riesce infine a donare un nuovo spessore all'idea secondo cui la musica sarebbe un linguaggio indeterminato.

Perché è proprio facendoci sentire il nostro stare al mondo, la nostra contingenza e insieme la necessità di questa stessa contingenza, che la musica si conferma, a un più alto livello, un linguaggio indeterminato che dice tutto il dicibile.

Riferimenti bibliografici

M. Feyles, E*semplarità e giudizio: note sull'estetica kantiana*, "Aesthetica Preprint", n. 119, 2022, pp. 165-179.
E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
Id., *Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003.
Id., *Immagine linguaggio figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.
D. Fasoli, E. Garroni, *Il mestiere di capire. Saggio-conversazione*, Edizioni Associate, Roma 2005.
E. Hanslick, *Il bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2001.
S. Velotti, *Il senso dell'esperienza: Emilio Garroni e l'estetica come filosofia non speciale*, "Syzethesis", VII, 2020, pp. 267-287.