I castelli di Yale online. ANNALI DI FILOSOFIA
Vol. XIII, n. 2, 2025, pp. 259-272 – ISSN 2282-5460

Arnold Schönberg e Edmund Husserl a confronto su *aut aut*

Tracce del pensiero di René Leibowitz negli scritti di Luigi Rognoni ed Enzo Paci sulla dodecafonia

Sebastiano Gubian

Abstract. *This article aims to reconstruct the historical premises of the Italian debate during the 1950s and 1960s concerning the analogies between Husserl's phenomenology and Schoenberg's mu-sic, particularly the twelve-tone method. By outlining the complex processes of reception, the text emphasizes the fundamental role of René Leibowitz and his monographs on the Second Viennese School in shaping the subsequent discourse in the journal aut aut and in the writings of Enzo Paci and Luigi Rognoni on the subject. This analysis does not limit itself to the aesthetic and critical implications of musical thought but also addresses the phenomenological impact on the ethical side of the debate around Husserl and Schoenberg.*

Riassunto. *Questo contributo punta a ricostruire le premesse storiche del dibattito italiano tra gli anni Cinquanta e Sessanta attorno alle analogie tra la fenomenologia di Husserl e la musica di Schoenberg, in particolare al metodo dodecafonico. Delineando i complessi processi di ricezione, viene enfatizzato il ruolo fondamentale di René Leibowitz e delle sue monografie sulla Seconda Scuola di Vienna per l'evoluzione successiva del discorso sulla rivista* aut aut *e negli scritti di Enzo Paci e Luigi Rognoni sull'argomento. L'analisi non si limita alle implicazioni estetiche e critiche del pensiero musicale, ma affronta anche l'impatto fenomenologico sulla dimensione etica del dibattito attorno a Husserl e Schoenberg.*

Keywords. Phenomenology, Music, Husserl, Schoenberg, Paci.

Parole chiave. Fenomenologia, Musica, Husserl, Schoenberg, Paci.

Sebastiano Gubian è attualmente *wissenschaftlicher Mitarbeiter* e dottorando in musicologia presso l'Università di Amburgo, dove lavora nell'ambito del progetto *"NS Verfolgung und Musikgeschichte"* dell'Accademia delle Scienze di Amburgo. Ha studiato pianoforte presso il Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, dove ha conseguito il diploma di master nel 2019. Successivamente ha studiato filosofia all'Università di Bologna, laureandosi nel 2023 con una tesi magistrale sull'estetica di Adorno. Inoltre, ha frequentato vari seminari di musicologia presso l'ITI CREAA dell'Université de Strasbourg e presso l'Universität der Künste di Berlino. Nel 2025 è stato borsista presso la *Paul Sacher Stiftung* di Basilea. I suoi interessi di ricerca comprendono la storia della musica del Novecento, l'Exilforschung e la teoria musicale della composizione dodecafonica, seriale e post-seriale, nonché il rapporto tra musica e filosofia, con particolare attenzione alla fenomenologia di Husserl. Tiene regolarmente interventi a convegni internazionali, tra cui quelli organizzati dalla Fondazione Levi di Venezia, dall'Università di Bologna, dalla Durham University, dal Royal Birmingham Conservatoire, dalla Hochschule für Musik di Weimar, dagli Husserl Archives di Colonia e dall'Arnold Schönberg Centre di Vienna.
EMAIL: sebastiano.gubian@uni-hamburg.de

Il pensiero di Husserl, pur privo di una corposa ispirazione estetica, estese la sua influenza, almeno a partire dagli anni del secondo Dopoguerra, oltre lo spazio d'azione della filosofia accademica, ai circoli musicali europei. Quando parliamo di fenomenologia in relazione a problemi ed esigenze specificamente musicali è tuttavia opportuno subito di-

stinguere due approcci fondamentali, sotto i quali si condensano indirizzi di pensiero eterogenei: una fenomenologia della musica ed una fenomenologia per la musica. Il primo progetto, che intreccia spesso, ma non necessariamente, il piano dell'estetica, si può trovare nelle riflessioni di figure diversissime tra loro della filosofia novecentesca e rappresenta il tentativo di costruire un discorso filosofico sulla musica in toto. Giovanni Piana sintetizza così questa prospettiva: «la nostra vuole proprio essere soltanto una riflessione filosofica sulla musica in genere, e perciò siamo interessati soprattutto alle questioni di principio che non si sviluppano a contatto di problematiche particolari benché debbano certamente offrire in rapporto ad esse orientamenti e strumenti per la comprensione e l'interpretazione» (Piana 1991, 14). Si tratta quindi di un indirizzo caratterizzato da un ventaglio di impostazioni diversificate, ma tutte ancorate saldamente alla lezione husserliana (cfr. Mazzoni 2004): da un lato l'ontologia dell'arte di Roman Ingarden, dall'altro la prospettiva più propriamente estetica di Mikel Dufrenne in Francia ed infine il tentativo di Alfred Schütz, specialmente nel suo periodo americano, di rendere la musica un terreno di speculazione intrecciato a problematiche sociologiche. Se intesa in questo senso, una autentica fenomenologia della musica in Italia giunge soltanto con Piana ad una trattazione organica e soprattutto autonoma: «una filosofia della musica non fa i conti con una corrente, una scuola o una particolare tradizione» (Arbo 2016, 79). Tuttavia, questo progetto è erede dell'interesse che la scuola fenomenologica milanese aveva dedicato alla musica fin da Antonio Banfi (cfr. Antoni 2010).

Una fenomenologia per la musica, invece, fa un utilizzo più diretto e puntuale del pensiero husserliano, cogliendo analogie specifiche con specifici indirizzi artistici, senza il bisogno (per lo meno in una fase iniziale) di rendere conto globalmente del fatto musicale come espressione. Va però rifiutata la semplicistica divisione che a questo punto potrebbe presentarcisi come risolutiva: da un lato i filosofi privi di una acuta consapevolezza dei cambiamenti che il Novecento stava apportando al linguaggio musicale, dall'altro i musicisti che, coscienti dell'enorme diffusione della fenomenologia oltre il perimetro tradizionale della filosofia, si avvalgono dei suoi motti principali per dare dignità di pensiero al proprio orientamento stilistico. Se è vero che molti compositori, a partire dagli anni Cinquanta, mirano a fare della fenomenologia uno strumento di giustificazione degli indirizzi più disparati, è altrettanto vero che spesso essi "piegarono" il pensiero di Husserl sotto la supervisione di filosofi molto noti dell'epoca, con cui essi intrattennero un dialogo strettissimo. Anzi, in alcuni casi fu proprio l'habitat dei filosofi a maturare queste convinzioni, contribuendo a mantenere questo tipo di fenomenologia ben distinto da quella della musica sopra menzionata, ed in questo l'Italia offre una panoramica di assoluto interesse.

Se già negli anni Trenta personalità del campo fenomenologico come Günther Anders si erano aperte al confronto con la musica, per cogliere il momento in cui, dal lato opposto, il mondo musicale ed i suoi teorici iniziano ad aprirsi ad un incontro ravvicinato con la fenomenologia dobbiamo spostarci nella Parigi degli anni Cinquanta e Sessanta. Gli ambienti interdisciplinari parigini posero le basi per un confronto costante tra i massimi rappresentanti della cultura e delle arti attorno a circoli come la rivista *Temps Modernes*, fondata da J.P. Sartre, o la *Galerie Simon*, diretta da D-H. Kahnweiler. Qui si crearono le condizioni per una stretta connessione tra arte e filosofia, nonché per collaborazioni di tipo scientifico e creativo. Bernhard Waldenfels, nella sua monumentale *Phänomenologie in Frankreich*, infatti, spiega: «la risoluta insistenza su fenomeni dell'esistenza concreta, dove il generale e il particolare, l'ideale e il fattuale si intrecciano, è in parte responsabile di un'altra peculiarità della fenomenologia francese, ossia la sua particolare apertura alla non-filosofia. Si tratta dell'apertura alla ricerca scientifica, soprattutto a quella delle scienze umane» (Waldenfels 1983, 48). A partire dal contesto francese, dunque, e non da quello tedesco, per ragioni storiche si irradia una costellazione di teorie e di accostamenti, le cui tracce sono concretamente visibili già nell'Italia degli anni Sessanta. Ciò che sorprende,

ad uno sguardo iniziale, è l'estrema varietà di indirizzi musicali che a livello europeo furono difesi, divulgati o semplicemente spiegati facendo ricorso alla fenomenologia. Ci sono di-versi fattori che contribuirono a ciò. Da una parte, la storia della musica registra a inizio Novecento cambiamenti di proporzioni notevoli: la fine del linguaggio tonale e la ricerca di nuovi ordini, nuovi vincoli che dessero necessità ad una musica che rischiava di cadere nell'arbitrio delle scelte del singolo. Per il compositore non si trattava più di trovare una formula di espressione a partire da un alfabeto di suoni già dato e storicamente determinato, ma gli si prospettava il compito di fondare un nuovo alfabeto, una nuova regola facendosi, quindi, produttore di linguaggi. I sentieri iniziano a ramificarsi. D'altro canto, i compositori divengono quasi sempre autori anche di testi in cui, rimescolando in maniera più o meno personale tutti i loro riferimenti letterari, filosofici e talora anche matematici, tentano di esprimere in termini teoretici la loro poetica, di fornire la chiave di lettura per i loro sistemi. Se questi scritti rappresentino dunque delle opere propriamente dette o delle indicazioni di supporto alle opere, va stabilito caso per caso.

L'attenzione di questo contributo si rivolge ad un preciso accostamento che fu ampiamente indagato tra gli anni Cinquanta e Sessanta: fenomenologia e dodecafonia. Sebbene per certi versi superate nei loro aspetti più teoretici (cfr. Borio 2018), l'importanza storica di queste riflessioni non va sottovalutata, dal momento che segnarono buona parte della ricezione italiana della musica di Arnold Schönberg, quanto la fortuna della musica come terreno di confronto per il pensiero fenomenologico della scuola milanese ed italiano in generale, portando i filosofi a contatto con i compositori e con le singole opere. In Italia il dibattito si articolò principalmente nell'ambiente gravitante attorno alla rivista *aut aut*, ai suoi fondatori (Enzo Paci) ed ai suoi autori di spicco (Luigi Rognoni), senza mancare di riflettersi nella produzione monografica e nei saggi dei due pubblicati anche su altri periodici (da *Il Verri* a *Incontri musicali*). In particolare, nel 1964 un intero numero di *aut aut* fu riservato ad una discussione sui vari indirizzi della musica del tempo, esplicitando chiaramente i termini di un confronto tra il pensiero Edmund Husserl e Arnold Schönberg.

Quali sono dunque le ragioni di un'analogia così impensata? Non certo studi filologici: negli scritti di Schönberg nulla fa pensare che egli conoscesse il pensiero di Husserl, mentre tra i rari esempi musicali forniti da quest'ultimo, dalle *Ricerche logiche* alla *Crisi*, vengono preferiti tradizionali – e generici – rimandi a Beethoven. Alla base della scelta di questo accostamento vi sono diversi fattori. Il primo afferisce soprattutto ai processi di ricezione: in Italia l'arrivo della fenomenologia husserliana (diversamente che in tutti gli altri paesi) veniva salutato come una possibile via di affrancamento dall'estetica crociana, facendola apparire come pensiero "all'avanguardia" a più di quarant'anni dai suoi esordi. Un parallelo studio dei processi di ricezione di Schönberg e delle sue diverse fasi fino all'elaborazione vera e propria della dodecafonia rivela analoghe caratteristiche, arricchite però da frequenti fraintendimenti e da traduzioni non sempre convincenti dal tedesco. Una facile ragione di confronto, ad esempio, fu la tendenza di entrambi non all'esposizione di un proprio sistema, ma a ragionare su un metodo (termine utilizzato esplicitamente da Schönberg in riferimento alla composizione con dodici note) anche qui però senza considerare le specificità tecnico-musicali di ciò che tale metodo implicava. La scelta non va tanto attribuita al tentativo di tracciare un parallelismo tra i due in quanto figure storiche – alla stregua di ciò che invece sostenne T. W. Adorno a proposito di Beethoven e Hegel (Adorno 2004) – quanto piuttosto ad un più generale accostamento tra le loro teorie in quanto fondatrici di una "scuola" (Schönberg, Berg e Webern da un lato, Husserl e i suoi allievi da Eugen Fink a Roman Ingarden a Edith Stein dall'altro).

Se, però, teniamo conto dei contatti personali di Enzo Paci e Luigi Rognoni con i musicisti, comprendiamo meglio come sia nato questo dialogo. Da una parte, la presenza di trattazioni non solo di estetica ma anche decisamente musicali precede di molto l'interesse del numero uscito nel 1964: da uno sguardo all'indice della rivista salta subito all'occhio

come i compositori e musicologi che figurano tra gli autori fossero decisamente da ascrivere, tra le varie correnti della musica di allora, a quella dodecafonica (Luigi Dallapiccola, Josef Rufer). Poi, l'idea di mettere in relazione fenomenologia e dodecafonia non nasce affatto su questo periodico, né tantomeno in Italia. L'interesse per questi temi e l'impostazione generale si deve ad una figura centrale del panorama interpretativo del Novecento musicale: René Leibowitz, allora il più grande divulgatore ed esportatore della dodecafonia schoenberghiana fuori dall'area germanofona. Non mettere in continuità le idee di Paci e Rognoni con la lezione di Leibowitz, loro amico, rischia dunque di decontestualizzare il dibattito, facendolo apparire meramente come una forzata invenzione italiana e non spiegandone affatto l'origine. Fin dal primo numero di *aut aut* ai lettori venivano segnalate le uscite delle monografie di Leibowitz, testi attraverso cui un'intera generazione di compositori conobbe ed imparò ad analizzare la musica della Seconda scuola di Vienna. Le sue idee iniziano poi ad emergere direttamente sulla rivista con un primo articolo intitolato *Schumann et Brahms et les paradoxes du rêve romantique* (1951) e poi con un secondo dal titolo iconico *Zu den Sachen selbst* (1962). Egli scriveva di musica su *Temps modernes*, era a contatto con i maggiori rappresentanti della fenomenologia a Parigi – incluso Merleau-Ponty – ma il più vicino a lui fu Jean Paul Sartre, ringraziato esplicitamente per l'aiuto nella stesura delle parti filosofiche nel suo *Introduction à la musique de douze sons* (1949), e che curò la prefazione a *L'artiste et sa conscience* (1950).

Il principale, ma non l'unico apporto della fenomenologia alle monografie di Leibowitz consiste in un generale accostamento tra Schönberg e Husserl: entrambi sono visti come espressione di una risposta generale alla crisi delle scienze europee (Husserl 2015). Leibowitz fa proprio riferimento alla *Krisis* di Husserl – benché sia noto che egli ebbe occasione di leggerne solo la prima parte e il testo della conferenza di Vienna – evidenziando come fenomenologia e dodecafonia facessero parte di un quadro culturale unico e più ampio: «queste diverse innovazioni non sono altro che manifestazioni particolari di un medesimo stato d'animo generale (di una identica *Weltanschauung*)» (Leibowitz 1949, 100). I titoli dei libri non annunciano mai programmaticamente una trattazione filosofica, che non atteneva alle sue competenze specifiche: al centro della raffigurazione c'è Schönberg e la seconda scuola viennese ed è a partire dalla concretezza delle innovazioni musicali che viene introdotta la fenomenologia. È tuttavia singolare come il pensiero husserliano, filtrato attraverso la mediazione di Sartre, venisse considerato un riferimento obbligato per dare dignità filosofica ad una innovazione che non si voleva far passare come meramente tecnica. Schönberg aveva trasformato, secondo Leibowitz, il comporre da un atto *a posteriori*, sottostante alla tonalità predeterminata, ad *uno a priori*, in cui la serie è già l'essenza concreta: non c'è alcuna essenza nascosta dietro, perché essa si manifesta nella musica, appunto attraverso la serie di dodici suoni. Schönberg avrebbe così riattivato l'essenza vera della musica occidentale, la polifonia, che si stava perdendo a vantaggio dell'armonia, affrontando ciò che Leibowitz definiva lo *psicologismo musicale*. Questi vede dunque la fenomenologia come presupposto imprescindibile per la comprensione della musica dodecafonica:

> Abbandonando il sistema tonale, Schönberg si colloca in qualche modo al di fuori di qualsiasi contingenza musicale predefinita […] Quest'atteggiamento, che in un certo senso mette il mondo musicale "tra parentesi", rispecchia l'approccio della riduzione fenomenologica, per come lo intende Husserl. È solo a partire da questa "messa tra parentesi" dell'intero nostro universo sonoro (la scala cromatica) che possiamo procedere poi ad una costituzione (in senso fenomenologico) di questo universo sonoro. Questo secondo passo si realizza appunto nella creazione della tecnica dodecafonica. (Leibowitz 1949, 100-101).

Come sappiamo, quest'opera costituì uno dei cardini attraverso cui intere generazioni di compositori appresero la tecnica dodecafonica. Il ruolo decisivo di questo passo, in par-

ticolare, è confermato anche dai suoi detrattori più celebri, come il direttore d'orchestra Ernest Ansermet – attento lettore di Husserl e Sartre – che rimprovera a Leibowitz una falsa applicazione della nozione di riduzione fenomenologica. Mettere da parte ciò che Husserl chiamava l'"atteggiamento naturale" significa concentrarsi sui fenomeni di coscienza, e ciò che per la coscienza, indipendentemente dall'oggetto reale, ha significato, secondo Ansermet, è il sistema pitagorico e le leggi tonali (Ansermet 1989). Ansermet nel suo trattato fa ricorso ampiamente ai concetti base della fenomenologia di Husserl al fine di affermare l'imperitura superiorità del sistema tonale che invece Leibowitz dava per "superato", o meglio inattuale. Questa incomprensione, tuttavia, non si basa soltanto su due punti di vista apologeticamente inconciliabili, ma anche su fonti diverse: l'Husserl chiamato in causa da Ansermet è quello di *Ideen*, non ancora quello della *Krisis*.

Cercheremo ora di comprendere più a fondo l'argomentazione di Leibowitz, seguendo l'articolazione che ne dà l'autore stesso. Il compositore di musica tonale, nel contesto preschoenberghiano, credeva di portare con sé il proprio "mondo musicale", fatto di motivi, temi, concatenazioni armoniche già modellizzati e frutto di abitudini sia uditive che esecutive, come dei contenuti di coscienza. Ciò che però chiarisce la composizione dodecafonica, a detta di Leibowitz, sarebbe che le figure sonore e le serie di suoni organizzati secondo un senso compiuto si trovano già formati al difuori della coscienza e – attraverso ciò che egli chiama un atto intenzionale – il compositore si rivolge al materiale musicale per dargli forma. Se, dunque, nella composizione tonale ogni impulso creativo non era altro che un atto *a posteriori*, il quale si verifica dopo aver deciso il sistema di riferimento – la tonalità, con i suoi vincoli già dati – invece ora il compositore pone in essere una serie, già personificata e vivificata, coincidente essa stessa con le figure sonore e che non indica altro che se stessa: l'essenza qui è già presente nell'esistente o, usando le sue stesse parole di chiara ispirazione sartriana, «è l'esistente, ri-creato ad ogni atto compositivo, che elabora la propria essenza» (Leibowitz 1949, 103). È interessante come, invece, per designare il linguaggio e l'approccio compositivo tonale Leibowitz ricorra alla dottrina dello schematismo kantiano. Egli accosta le categorie kantiane alla tonalità (o al "modo", nel caso della musica pre-tonale) ed i fenomeni alle varie figure musicali: i motivi ritmico-melodici, le frasi, i periodi. Essendo la scelta della tonalità a suo parere anteriore allo sviluppo dei motivi musicali, deve sussistere una struttura intermedia di collegamento simile a quella dello schematismo, che permetta di passare da un piano all'altro e che consenta alla tonalità di influenzare in maniera primordiale la struttura dei temi e degli accordi che trovano spazio nel concreto. Anche se «il riferimento alla prospettiva "fenomenologico-esistenziale" non si tramutava […] nello sviluppo di una compiuta sintesi teorica, limitandosi ad affiorare in alcuni luoghi del testo come una suggestione destinata a sottolineare, per analogia o per affinità, la radicalità del nuovo procedimento compositivo» (Arbo 2016, 73), sembra tuttavia che Leibowitz abbia interpretato qui correttamente lo scarto tra la nozione di fenomeno in Kant ed in Husserl. Mancano comunque riferimenti concreti alla dimensione materiale e fenomenica dell'opera musicale come già in sé organizzata, prima dell'intervento della coscienza e dei suoi schemi di pensiero, alla fenomenologia di Stumpf della pre-organizzazione del dato percettivo, oppure a concetti husserliani come le sintesi passive, temi che invece non rimarranno sullo sfondo nelle successive analisi di fenomenologia ad opera dei filosofi (cfr. Schütz 1996).

Molti altri riferimenti fenomenologici compaiono nelle opere di Leibowitz, anche se spesso con il solo carattere di motto. In uno scritto del 1969, poi, egli ritorna a distanza di anni sulla figura di Schönberg, enfatizzando ancora, in tempi in cui la musicologia iniziò a ritenerla quasi superata, la partizione adorniana Schönberg-Stravinsky (cfr. Adorno, 1949). Va ricordato che Leibowitz conobbe Adorno e con lui intrattenne una fitta corrispondenza. In questo testo egli ricorda lo sforzo che la dodecafonia e i suoi alfieri hanno compiuto per imporsi nelle cerchie musicali di tutta Europa: questo gigantesco dispiegamento di

forze, dalle opere musicali agli scritti, dagli incontri ai concerti, viene definito come una via per giungere "alle cose stesse", illuminata da un *télos* ultimo, capace di dare una ragione a tutti questi sforzi culturali (Leibowitz 1969). Indubbiamente egli trae questo preciso termine dalla *Krisis* husserliana: l'idea di una teleologia, di un «*telos* che è innato nell'umanità europea […] e che consiste nella volontà di essere un'umanità fondata sulla ragione filosofica» (Husserl 2015, 51), che nella musica di Schönberg troverà una sua sublimazione proprio in quanto struttura e ordine razionale derivante dal passato, in continuità con esso. L'immagine che Leibowitz, attraverso l'analisi, offre di Schönberg e della sua scuola, infatti, non è quella di una rottura con il passato, ma di una (teleo)logica continuità. Schönberg stesso fu una figura fondamentale per lo sviluppo dell'analisi della musica tonale, cui dedicò trattati e gran parte delle sue lezioni. In secondo luogo, a Leibowitz interessò il fatto che ad essere investita da questa teleologia fosse la cosiddetta «Europa spirituale» (Husserl 2015, 312), nozione che gli consentì di centrare le proprie analisi sull'essenza della musica occidentale, dotata di sue proprie peculiarità incomparabili alle altre culture. Così come Husserl si proponeva di «mostrare l'idea filosofica immanente alla storia dell'Europa» (Husserl 2015, 313), Leibowitz va alla ricerca di questo stesso principio nella storia della polifonia a partire dalla scuola di Notre-Dame.

Uno dei primi interlocutori a cui Leibowitz parlò della lettura della *Krisis* di Husserl fu Theodor W. Adorno (Leibowitz 1955). Il rapporto con lui – critico ma allo stesso tempo gran conoscitore della fenomenologia – caratterizzerà in parte anche il dibattito italiano che ci apprestiamo ad esaminare. Anche Luigi Rognoni oscillò tra la scuola fenomenologica milanese e i suoi frequenti contatti con Adorno, sintetizzando spesso entrambe le prospettive. Il rapporto tra i tre acquista ancora maggior interesse in riferimento al tema specifico di cui ci occupiamo e anche per la ricezione della fenomenologia nella musicologia del dopoguerra europeo: in *Philosophie der neuen Musik* (1949), infatti, Adorno si inserisce in questo dibattito sulla fenomenologia per la musica, paragonandola all'esatto contrario di Arnold Schönberg, da lui individuato in Igor Stravinsky, e così criticandola. L'edizione del 1959 qui citata, tradotta da Giacomo Manzoni, fu curata proprio da Luigi Rognoni:

> L'autenticità ormai consunta va eliminata per conservare l'efficacia del suo proprio principio: e ciò si ottiene demolendo qualsiasi obiettivo. Da ciò, quasi fosse un diretto contatto con la materia prima della musica, egli si attende la necessità vincolante. Incontestabile è l'affinità con la fenomenologia filosofica che nasce proprio contemporaneamente. La rinuncia ad ogni psicologismo e la riduzione al puro fenomeno, come si presenta in quanto tale, deve schiudere una regione di indubitabile, "autentico" essere. Qui come là la sfiducia in ciò che non è originario – cioè in fondo il presentimento della contraddizione tra la società reale e la sua ideologia – induce a ipostatizzare come verità il "resto" che avanza – dopo avere eliminato il presunto "contenuto". (Adorno 1949, 136).

L'accostamento adorniano tra fenomeni artistici e culturali contemporanei fu una costante, specialmente se consideriamo che, da un lato, tali confronti dipendono spesso da giudizi di valore: in questo caso, il bisogno di criticare indirettamente una delle prospettive filosofiche dominanti – la fenomenologia – attraverso il ricorso ben ponderato ad analogie musicali esattamente contrarie alla vulgata. Così come, qui, Adorno accenna al binomio fenomenologia-Stravinsky in un tempo in cui essa veniva molto più frequentemente associata a Schönberg, avverrà lo stesso sul tema delle arti visive. In un periodo in cui al cubismo si connetteva la figura di Stravinsky, con riferimento anche ai suoi incontri e collaborazioni con Picasso, Adorno insiste invece sul nesso cubismo-dodecafonia. In questo, peraltro, a differenza del caso della fenomenologia, si trova non solo in pieno accordo con Leibowitz, ma si appoggia a tesi da lui stesso formulate (cfr. Adorno 2003).

Oltre al riferimento alla dodecafonia, Leibowitz basa su fondamenta fenomenologiche anche la sua estetica dell'interpretazione musicale, ben contestualizzata nel dibattito sulla teoria dell'interpretazione della Seconda scuola di Vienna e raccolta in *Le compositeur et son double* (1971). In particolare, fonda su concetti fenomenologici l'idea dell'interpretazione come ricreazione dell'opera. Su questo, ad esempio si differenzia dai fenomenologi italiani che insistono più marcatamente su un'identificazione Schönberg-Husserl, tentando di motivare molto più in profondità questo accostamento. Rognoni, infatti, diverge dalle posizioni di Leibowitz quando il focus si sposta sul fenomeno musicale in generale, opponendosi al paradigma della ricreazione (cioè del "doppio", dell'alter ego del compositore, l'interprete): «l'interpretazione musicale va dunque intesa innanzitutto come traduzione sonora e non come ricreazione, giacché creare vuol dire rifare qualcosa di già realizzato come sostanza; si tratta piuttosto di "esecuzione" come comunicazione fonica di ciò che è stato fonicamente pensato» (Rognoni 1966, 17).

Rognoni allora era uno dei principali promotori in Italia della dodecafonia, coinvolto anche sul piano organizzativo e delle programmazioni teatrali dell'epoca. Questo eclettismo, oscillante tra la speculazione teoretica e l'organizzazione della prassi musicale, oltre ad essere segno dei tempi, legò particolarmente Rognoni e Leibowitz, consentendo ad entrambi di fondare la loro ricezione e il loro utilizzo della fenomenologia sul bisogno di guardare nel concreto il fenomeno musicale, partendo e ritornando ciclicamente sempre ad una assoluta aderenza al materiale sonoro e fondandosi sempre su analisi dettagliate della singola opera. Rognoni, peraltro, tradusse nel 1963 il libretto di un'opera buffa in un atto di Leibowitz, *Les Espagnols à Venise*, su testo di George Limbour (Misuraca 2010, 381). Al di là dell'affinità personale, da uno sguardo al loro epistolario è possibile desumere che l'interesse per la fenomenologia, punto di partenza per la comprensione della musica del loro presente, si dovesse anche a scambi intellettuali collettivi, condotti a contatto con i principali filosofi della Parigi dell'epoca. In questa lettera, ad esempio, Rognoni ricorda il recentemente defunto Merleau-Ponty:

> Husserl aveva capito bene quale fosse il grande pericolo per la nostra civiltà: o precipitare nella barbarie totale attraverso l'illusione del "progresso" secondo il dogmatismo e il feticismo delle scienze "obiettive" e "naturali", oppure ritrovare il cammino della "soggettività" dell'uomo, secondo le sue radici originarie (lo spirito greco), attraverso un autentico "eroismo della ragione", com'egli dice nelle ultime pagine della *Krisis*. Penso a Merleau-Ponty e all'ultima volta che l'ho incontrato a casa vostra: parlavamo proprio di questo passo di Husserl. Ci ha lasciato, e la sua perdita è una delle più gravi della nostra epoca: il vuoto si è ancor più allargato nella nostra solitudine. (Misuraca 2010, 371).

Merleau-Ponty stesso, peraltro, trasse i frutti di questo accostamento, come testimonia un particolare «interesse "filosofico" (benché evidenziato solo da alcune brevi «note»), negli ultimi anni della sua vita, per le innovazioni più audaci, sul piano musicale, del nostro secolo: in particolare l'atonalismo e le sperimentazioni artistiche di Schönberg e Berg» (Lisciani-Petrini 2001, 66).

Come Leibowitz, anche Rognoni si dedicò a monografie di introduzione al linguaggio e all'estetica dodecafonica, testi dove compaiono argomentazioni simili, ma arricchite, rispetto al francese, di una maggiore vicinanza al testo husserliano. Possiamo rilevare che ciò che lega il fenomeno francese a quello italiano fu il basarsi sull'ultimo Husserl, quello della scienza della *Lebenswelt*: non è un caso se anche al difuori della letteratura di carattere filosofico «'Crisi' è uno dei vocaboli più ricorrenti nelle pubblicazioni su Schönberg, e non solo quelle degli anni Venti e Trenta» (Borio 2018, 651). In particolare, alcuni temi husserliani in quest'opera giovavano alla rappresentazione di continuità con la tradizione (Bach – Beethoven) che si voleva dare alla musica di Schönberg. Per primo, il concentrarsi sul tema della *Lebenswelt* come recupero del substrato originario su cui poi ogni scienza

particolare si fonda. Non, dunque, un'origine esterna all'esistenza umana, bensì una rintracciabile nella prassi storica della polifonia. Rognoni, ad esempio, osserva che nella musica dodecafonica «il suono non cessa perciò di essere nota musicale nella sua determinazione storica» anche se, ora «ogni nota musicale è "vista" nella sua "essenza"» (Rognoni 1966, 95) – con riferimento, qui, alla *Wesenserchauung*. Rognoni curò inoltre la pubblicazione italiana della *Harmonielehre* di Schönberg (Schönberg 1963), nella cui introduzione egli torna sul tema dell'origine, abbozzando una sorta di storia della musica a tappe dalla Grecia al presente, molto simile alla sezione dei *Prolegomeni alla musica contemporanea* redatti da Leibowitz in *Schönberg et son école* (1947). Scrive:

> È sorprendente come Schönberg si accosti, già in quest'epoca (1909-11), a quei postulati storici e critici della fenomenologia che Edmund Husserl chiarirà più tardi nella *Krisis*: per poter «giungere, prima di qualsiasi decisione, a un'autocomprensione radicale» come intenzionalità del passato verso il futuro, è necessario operare «attraverso una considerazione critica di ciò che nella propria finalità e nel proprio metodo rivela quell'aderenza ultima e autentica alla propria origine (*Ursprungsechtheit*) che, una volta penetrata, lega a sé apoditticamente la volontà». (Rognoni 1966, 107).

È chiaro, in sintesi, come l'ultimo Husserl, che attraverso la scienza della *Lebenswelt* recupera il mondo delle ovvietà soggettive (ossia della *dòxa*), potesse apparire allora adatto a quello Schönberg che estrae la dodecafonia dallo spirito dell'espressionismo.

Secondariamente, determinante fu la fusione tra il piano estetico ed etico, che condurrà entrambi ad esplicite prese di posizione politiche e dibattiti sulla possibilità stessa di una musica *engagé*. Leibowitz fonda su basi fenomenologiche, però, anche un'etica del musicista, volta ad una lettura radicale, ossia non limitata ai dati di fatto, del testo musicale. In apice ad un suo saggio (cfr. Leibowitz 1972) cita una celebre frase della *Krisis*: «le mere scienze dei fatti creano meri uomini di fatto» (Husserl 2015, 43), interpretandola come una difesa dai rischi di un'attitudine empiristico-positivista. Lo stesso termine "radicale", che nella letteratura musicologica viene spesso motivato a partire da dati biografici e da una personalità rigorosa, potrebbe invece costituire uno dei prestiti liberamente tratti dalla prima sezione della *Krisis*: «la *ratio* che noi interroghiamo non è altro che l'autocomprensione realmente universale e radicale dello spirito […] in cui si attua un modo completamente nuovo di scientificità, in cui trovano il loro posto tutti i possibili problemi concernenti l'essere, le norme, la cosiddetta esistenza» (Husserl 2015, 335). Ciò tornerà, significativamente, nel titolo scelto da Luigi Rognoni per la sua raccolta *Fenomenologia della musica radicale* (1966). L'autore, qui, spiega la scelta:

> Qui l'aggettivo "radicale" va inteso nel senso etimologico di riferimento alle radici del linguaggio musicale nella sua genesi e nel suo sviluppo; ma sta anche ad affermare l'estrema coerenza morale di una esperienza artistica che è balzata in primo piano in questo secondo dopoguerra, in tutta la sua scottante attualità. (Rognoni 1966, 7).

In uno dei saggi centrali di questa raccolta, poi, Rognoni mette in relazione questa radicalità con il ritorno husserliano ad una dimensione originaria, ormai perduta, di evidenza razionale della percezione: in sostanza, nuovamente il ritorno alla dimensione della *Lebenswelt*. Rognoni apre qui alla musica continuatrice di Anton Webern, venendo mosso da una disposizione d'animo che Leibowitz, grande amante di Webern e progressista negli anni Quaranta, non avrà affatto negli anni Sessanta, quando gran parte delle avanguardie serialiste avevano decretato la "morte" di Schönberg (Boulez 1968). Rognoni, al contrario di Leibowitz e Adorno, pone già le basi per la comprensione, se non l'approvazione, della musica del dopo-Schönberg, individuando nel mezzo elettronico, analizzato alla luce delle riflessioni sulla tecnica di Heidegger, il terreno su cui si giocheranno le sfide creative suc-

cessive, ed il suo impegno nello *Studio di fonologia RAI* di Milano al fianco di una nuova generazione di compositori ne fu la principale testimonianza (cfr. Di Dino 2013). In ogni caso, egli rimane in questi testi ancora scettico nei confronti degli sviluppi dell'avanguardia, opponendosi da un lato aspramente alle tendenze della musica aleatoria ed evidenziando, dall'altro, la discrepanza tra intenzioni e mezzi acustici per i seguaci di Webern nel dopoguerra.

> Quanto Webern non aveva potuto realizzare (e lo stesso potremmo dire di Mondrian) si presen-ta ora al musicista come una realtà: l'Ur-Grund che impone un ritorno alla Lebenswelt, ritorno alla percezione pura. È la fenomenologia di Husserl che ci indica questa strada, presentita con una impressionante lucidità. (Rognoni 1966, 64).

L'aspetto etico, infine, si salda con una più esplicita dimensione politica. I contatti con Leibowitz e Sartre, proprio a partire dal loro *L'artiste et sa conscience* (Leibowitz 1950) – di cui una segnalazione compare nel primo numero *aut aut* in assoluto – infatti, portarono anche gli intellettuali italiani a confrontarsi sul tema dell'*engagement* dell'artista in un mondo diviso nei due blocchi. Si tratta di un dibattito su cui anche Adorno si espresse, in particolare nella conferenza dal titolo *Engagement* (Adorno 1973), in contrasto con la prospettiva del Sartre di *Qu'est-ce que la littérature* (1948).

Tuttavia, per capire come il confronto tra fenomenologia e dodecafonia sia poi transitato sulle pagine di *aut aut*, è bene considerare anche il ruolo di Enzo Paci, il quale si occupò di musica a più riprese. In una accorata testimonianza proprio in ricordo di Paci nel 1984, oltre a Schönberg, Rognoni menziona il comune interesse per Wagner, ascoltato spesso dai due al Teatro alla Scala: «se è vero che l'avvio al pensiero di Edmund Husserl lo dobbiamo entrambi al nostro maestro Antonio Banfi, io devo però riconoscere che la "guida" ad una metodologia fenomenologica applicata alla cultura e all'arte la devo in gran parte a te, Enzo, e al nostro costante dialogo che nel dopoguerra perdurò ininterrottamente per quasi cent'anni» (Rognoni 1986, 23). Non solo Rognoni riconosce in Paci l'ispiratore di un discorso capace di avvicinare la fenomenologia alle grandi questioni dell'arte contemporanea, ma, anche su un piano più concreto, la sua figura viene ricollegata direttamente agli incontri di Rognoni con i grandi compositori del tempo: «Honegger, Milhaud, Poulenc, Dallapiccola, Petrassi, René Leibowitz, poi Luciano Berio e Bruno Maderna, Luigi Nono e Niccolò Castiglioni, Alberto Mantelli e Aurel M. Milloss erano incontri che io non potevo dissociare dalla tua presenza» (Rognoni 1986, 24). Ad anticipare le posizioni di Rognoni sulla *Krisis* era stato anche un articolo di Paci su Incontri musicali, intitolato *Fenomenologia della relazione e musica contemporanea* (1960), dove egli insisteva sulla portata culturale generale di quest'epoca di comune sconquasso intellettuale. Per cogliere questa matrice comune della risposta fenomenologica alla crisi delle scienze – e della dodecafonia alla crisi del sistema musicale – è opportuno non limitare quest'ultima ad un puro problema di linguaggio, interno dunque al campo artistico, ma considerarlo sotto una lente storico-escatologica. E ciò esattamente nel senso di Husserl, che vede nella crisi della filosofia anche una crisi delle singole scienze "malgrado i loro continui successi" e, ancora più in generale, una crisi «dell'umanità europea, del significato complessivo della sua vita culturale, della sua complessiva "esistenza"» (Husserl 2015, 49). Tra i molti temi evocati da Paci in questo e in altri contributi (cfr. Paci 1959) ricorre la rappresentazione di Schönberg come diviso tra l'impeto dell'estetica espressionista e la necessità di ordine che porta all'elaborazione del nuovo linguaggio dodecafonico. A questo egli associa prima – sul *Verri* – il «dualismo tra esperienza e linguaggio logico-formale nel neopositivismo» (Paci 1959, 10) trattenendosi negli ambienti culturali della stessa Vienna frequentata da Schönberg, e poi – l'anno successivo su *aut aut* – il «dualismo […] tra il precategoriale e il categoriale» (Paci 1960, 6) in Husserl. L'impronta delle idee di Leibowitz si ri-

conosce in questa seconda visione: non tanto nella polarizzazione tra uno Schönberg espressionista ed una seconda fase più "scientifica" – più simile a quella di Luigi Rognoni e a cui il francese preferiva l'idea di una coerente, unica linea evolutiva – quanto nelle velate critiche alle tendenze successive del serialismo, dove il calcolo combinatorio e i procedimenti deterministici furono portati all'estremo. Il terreno su cui Paci si basa è comunque la convinzione di un primato della percezione sulle strutture astratte del musicale e l'imprescindibile ruolo del corpo umano come fonte di razionalità: «non si critica qui la possibile formalizzazione dei segni musicali, ma si osserva che non si può creare della musica deducendola da combinazioni segniche o matematiche» (Paci 1964, 61). In sostanza, Paci mette in guardia dal ridurre le grandi questioni della cultura contemporanea a temi di una mera *Tatsachenwissenschaft*:

> Schoenberg si trova in una situazione di estrema crisi. Tenta di rispondere ed effettivamente risponde anche se la sua risposta per un lato è soltanto l'espressione della crisi e per un altro è espressione delle drammatiche antinomie e degli enigmi che trova sul proprio cammino chi vuol superare la crisi. La crisi è radicale e interessa, nel seno della stessa musica, la ragione ultima della vita dell'umanità. Trasformare i problemi di Schoenberg in disinteressati ed "obbiettivi" problemi tecnici, significa non aver capito la lezione di Schoenberg. (Paci 1960, 4-5).

L'autore sottolinea come sia la stasi a caratterizzare il punto critico, qui analizzato in quanto perdita dell'intenzionalità, un'intenzionalità proiettata verso il tempo futuro, come *télos*. Lo smarrimento delle scienze moderne sta nel ridurre il raggio d'azione della propria teleologia ad un orizzonte tecnico-linguistico ed è precisamente in questo allargamento della "portata" innovatrice che la musica di Schönberg va considerata su un altro piano rispetto alla proliferazione di altri nuovi linguaggi del Novecento. Quest'argomentazione è ripresa anche nell'articolo di Carlo Sini a commento dell'uscita dell'edizione italiana della *Harmonielehre*, opera che, nella sua prima versione, era antecedente all'elaborazione del sistema dodecafonico. L'allievo di Paci ribadisce che una comprensione piena delle intenzioni del compositore può avvenire soltanto in una dimensione culturale complessa, che eccede il mero ragionamento interno:

> Schönberg ha infatti chiaramente compreso che la scienza dell'armonia, come qualsivoglia scienza "particolare", non è in grado di offrire una intera e al tempo stesso universale garanzia dei propri metodi e delle proprie leggi. Egli solleva dunque, come vedremo, un problema di "fondazione" che chiama in causa l'uomo e le sue operazioni costitutive. (Sini 1964, 68).

Schönberg avrebbe posto le premesse per una riconsiderazione di ciò che era stato inteso fino a quel momento con il concetto di razionalità. Come in Paci, viene anche qui evidenziato come non siano la critica o gli interpreti ad indirizzare la ricerca sulla *Harmonielehre* oltre i confini del musicale, ma sembra sia stato, secondo loro, proprio Schönberg a promuovere questo modo di intenderla. Per Sini, come per Rognoni, è la stessa scienza dell'armonia schoenberghiana a rivelarsi autenticamente una fenomenologia, innanzitutto per il suo porsi come metodo invece che come sistema. L'elemento fenomenologico consiste dunque nel fondare la teoria – che purtuttavia conserva la propria legittimità – sul reale: «il senso delle operazioni categoriali trova risposta nelle operazioni precategoriali della *Lebenswelt*. Le categorie e le tecniche sono dunque prodotti o strumenti culturali, come dice Husserl (ma lo dice anche Schönberg)? dell'"intelligenza umana"» (Sini 1964, 70). E, in particolare, nel fondarla su un atteggiamento peculiare di fronte al reale, fenomenologico in quanto volto ad un'osservazione di evidenze. Sini cita, a tal proposito, una frase celebre di Schönberg che appare quasi come una dichiarazione di intenti: «per ora non mi resta che descrivere i fenomeni come si presentano» (Sini 1964, 72). C'è infine un dato storico che Sini mette in evidenza per il lettore: esiste una citazione in cui

Schönberg si richiama a Carl Stumpf, il quale avrebbe previsto, con anticipo rispetto al maestro viennese, che anche i suoni armonici più remoti nella loro sequenza, da dissonanze sarebbero stati un giorno percepiti comunemente come consonanze: «in questi momenti mi spiace di sapere così poco: tutto questo devo indovinarlo. Oh, se avessi immaginato che un dotto della fama di Stumpf difendeva la stessa mia idea!» (Sini 1964, 77). La demistificazione delle cosiddette "teorie della consonanza" e della pretesa naturalità delle figure e combinazioni sonore sarà un'ulteriore costante della musicologia novecentesca, dove l'apertura verso sonorità sempre più inaudite richiederà un maggiore sforzo teorico da parte dei compositori stessi, ma non costituirà il tratto distintivo delle fenomenologie per la musica. Anche Adorno aveva utilizzato peraltro l'argomento marxiano della falsa naturalità del sistema capitalistico per applicarlo al linguaggio tonale, proprio in difesa di Schönberg: «si ragiona come se l'idioma tonale degli ultimi trecentocinquant'anni fosse "natura", e come se fosse andare contro natura il superare ciò che ha ristagnato col tempo» (Adorno 1949, 16). Se, qui, all'idea di un elemento naturale viene opposto il concetto di materiale storico, invece nella prospettiva fenomenologica, che traccia un filo da Stumpf fino almeno alla *Phénoménologie de la perception di Merleau-Ponty* (cfr. 2022), si insiste di meno sull'oggetto, sulla materialità della struttura musicale, per chiamare in causa le modificazioni del nostro atteggiamento percettivo nei confronti di tali fenomeni. In un equilibrio sempre rinnovato tra piano oggettivo e piano soggettivo, non è tanto o soltanto l'opera musicale, il suo linguaggio, ad essere soggetto all'azione della storia, ma anche e soprattutto la disposizione umana verso l'ascolto. Spiega Enzo Paci: «fenomenologicamente noi cominciamo sempre, e non possiamo fare diversamente, dal soggetto. Ciò non vuol dire che costruiamo una filosofia soggettivistica, ma che non possiamo non partire da ciò che noi, in rapporto agli altri, nelle complesse relazioni che costituiscono l'esperienza intersoggettiva, sperimentiamo di rettamente in prima persona» (Paci 1964, 56). Non sarà un caso se, anche nei successivi tentativi in quella che abbiamo chiamato una fenomenologia per la musica, verrà dedicata un'attenzione centrale alle diverse disposizioni di ascolto possibili. Si consideri, ad esempio, la nozione di ascolto ridotto elaborata da Pierre Schaeffer (cfr. Schaeffer 1977) ma anche, dal lato più puramente speculativo, la grande domanda che si pone Jean-Luc Nancy: «l'écoute, est-ce une affaire dont la philosophie soit capable?» (Nancy 2002, 13), in un testo in cui compaiono riferimenti proprio a Schaeffer.

Tra i molti motivi di confronto tra la prospettiva di René Leibowitz e quella dei filosofi italiani ci sono anche aspetti che non riguardano direttamente la musica di Schönberg, ma che si affacciano sulle sfide musicali del presente con uno sguardo fenomenologico. La fenomenologia è, più che un insieme di teorie, l'atmosfera generale, il riferimento culturale a partire da cui si desidera indagare l'intera complessità del presente musicale e, nel suo caso, porsi anche in un atteggiamento valutativo, di difesa della direzione dodecafonica e di aperto contrasto alle altre. La fenomenologia interviene anche a caratterizzare un tema come la teoria dell'interpretazione musicale, che nei circoli della scuola di Vienna cresceva di interesse. L'aspetto etico viene declinato all'interno delle categorie del mondo musicale: in altre parole, l'etica musicale – l'etica dell'interpretazione – precede l'aderenza ad una corrente e la difesa di una scelta compositiva. In Leibowitz ciò viene formulato in una delle sue due brevi apparizioni su *aut aut*: *Zu den Sachen selbst* (1962), che, a dispetto del titolo, si rivela più un articolo di critica che di estetica musicale.

La dimensione del dovere appare subito decisiva, dal momento che Leibowitz si concentra sulla critica alle eccessive libertà e licenze assunte dagli interpreti del tempo, in nome di una pretesa priorità della "personalità". In molti casi, però, è la stessa personalità musicale a soccombere sotto il peso delle consuetudini e delle mode ripetute sterilmente. La scelta del titolo viene presto spiegata, dal momento che questo ritorno alla fedeltà dell'interpretazione spogliata del superfluo viene descritto come un ritorno "alle cose

stesse" dopo un periodo di colpevole «dissoluzione della soggettività» (Leibowitz 1962, 451). Ciò che sorprende ancora di più è quanto l'apporto della fenomenologia alla costituzione di un'etica dell'interpretazione musicale in Leibowitz riguardi anche gli aspetti più puntuali dell'esecuzione, i dettagli che l'interprete lascia troppo spesso appannaggio del "mezzo tecnico". In particolare, si lamenta di come sia spesso impossibile riuscire a sentire un vero legato al pianoforte senza l'uso del pedale, circostanza dovuta in parte anche alle caratteristiche intrinseche dello strumento: «per trionfare su questo "dato", per trascendere tale contingenza, dobbiamo applicare la nozione husserliana di intenzionalità. Solo il pianista che vive pienamente e intenzionalmente il legato di una frase musicale può, senza pedale, dare all'ascoltatore l'illusione – che si trasforma in realtà – della continuità, laddove l'atteggiamento ingenuo può solo osservare la discontinuità» (Leibowitz 1962, 448). Una tale applicazione dell'intenzionalità – che Husserl non aveva connotato in termini musicali – si rivela particolarmente fantasiosa e libera, più simile al senso comune del termine "intenzione", indicante un atteggiamento volitivo, non passivo. Tuttavia, considerando il processo di ricezione di questi concetti, essa non può certo essere compresa senza considerare la mediazione sartriana. Pur senza una formazione filosofica completa, Leibowitz lesse il celebre articolo *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité* (Sartre 1947), dove si colgono già cenni all'idea di una coscienza senza ego e dove l'intenzionalità è messa in diretta relazione con il concetto heideggeriano di *in-der-Welt-sein*, fornendo un pretesto per i non-filosofi, ben prima della lezione di Merleau-Ponty, per una più stretta connessione con il piano della concretezza. Al di là dell'enfasi etica in Leibowitz, il concetto di intenzionalità diventa qui un *passe-partout* messo in opera a partire da una sorta di primato dell'esecuzione, del momento in cui l'opera d'arte si manifesta, del tutto incompatibile con una visione trascendentale del metodo fenomenologico. Le radici, più che in Husserl, su questo specifico terreno, vanno dunque cercate in Sartre, che «intende esattamente approdare a una lettura pratica dell'intenzionalità, perché secondo lui è solo nell'attività, nell'atto, che una coscienza può prodursi in quanto intenzionalità non modulata egologicamente e può, in definitiva, entrare in contatto diretto col mondo» (Adinolfi 2022, 964). Pensieri analoghi vengono espressi in *Notes pour une éthique de l'interprétation musicale*, saggio incluso, con dedica a Merleau-Ponty, in *Le compositeur et son double* (1971). Concentrandosi in particolare su esempi e critiche a famosi direttori d'orchestra, Leibowitz qui distingue una doppia attitudine possibile nell'arte dell'interpretazione, una logica e una etica (Leibowitz 1962, 28), separando i problemi di una conoscenza tecnica da quell'atto di coscienza diretto al valore dell'opera e capace di inverare nella prassi ciò che rimarrebbe altrimenti ad uno stadio teorico. Leibowitz lo chiama proprio un atto intenzionale, diretto al senso della musica più che alla sua superficie.

In conclusione – come in altri casi di confronto tra la poetica di un grande compositore e le teorie di un grande filosofo – laddove tale confronto non si basi su un'indagine storica dell'estetica che diede forma alle composizioni musicali e al soggiacente quadro speculativo, lo studio rivela molto di più sul pensiero di chi propone l'analogia che sugli effettivi personaggi in questione. In questo caso, seguire la genesi delle proposte teoretiche di Enzo Paci e Luigi Rognoni, mettendo in rilievo l'imprescindibile ruolo giocato da René Leibowitz (e dal suo l'ambiente parigino), aiuta a gettare luce sui due fenomeni di ricezione intrecciati. Ma oltre a seguire questa momentanea ma fondamentale convergenza tra l'approfondimento della fenomenologia husserliana e la progressiva conoscenza della musica della Seconda scuola di Vienna nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, l'analisi dei testi in questione permette di situare questi rappresentanti della scuola fenomenologica italiana ad un originale crocevia di influenze, che talora oltrepassa i confini della pura cerchia husserliana, per confrontarsi a viso aperto, ad esempio, con il marxismo (in Paci) e con la sua interpretazione adorniana (Rognoni) in musica.

Fonti inedite

Adorno, T.W. (1948). Lettera a R. Leibowitz del 9.8.1948, Frankfurt am Main: Theodor W. Adorno Archiv, 877/4.

Leibowitz, R. (1955). Lettera a T.W. Adorno del 12.2.1955. Frankfurt am Main: Theodor W. Adorno Archiv. 877/16.

Bibliografia

Adinolfi, C. (2022). La ricezione critica del pensiero husserliano nel primo Sartre. Intenzionalità, Ego e coscienza. *Revista Portuguesa de Filosofia*, *78*, 953-984.

Adorno, T.W. (1973). *Zur Dialektik des Engagements. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T.W. (2002). *Filosofia della musica moderna*. Trad. it. di G. Manzoni. Torino: Einaudi.

Adorno, T.W. (2003). *Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute*. In *Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T.W. (2004). *Beethoven. Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris: Robert Laffont.

Antoni, L. (2010). *Antonio Banfi e la sua 'scuola' tra filosofia e musica*. Torino: Trauben.

Arbo, A. (2016). *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*. Roma: Neoclassica.

Borio, G. (2018). Schönberg e la cultura italiana: storia di un rapporto contraddittorio. In A. Romagnoli (a cura di), *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela* (649-682). Pisa: ETS.

Boulez, P. (1968). *Schoenberg è morto, in Note di apprendistato*. Trad. it. Di L. Bonino Sa-varino. Torino: Einaudi.

Di Dino, C. (2013). *Luigi Rognoni: una fenomenologia in musica*. Tesi di dottorato, Univer-sità degli studi di Roma Tre.

Husserl, E. (2015). *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Trad. it. di E. Filippini. Milano: il Saggiatore.

Leibowitz, R. (1947). *Schönberg et son école*. Paris: Janin.

Leibowitz, R. (1949). *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: l'Arche.

Leibowitz, R. (1950). *L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Paris: L'Arche.

Leibowitz, R. (1962). Zu den Sachen selbst. *aut aut*, *72*, 445-452.

Leibowitz, R. (1969). *Schoenberg*. Paris: Seuil.

Leibowitz, R. (1971). *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*. Paris: Gallimard.

Lisciani-Petrini, E. (2001). "Belle catene in cui s'avvolge il dio nella carne sperduto…": la riflessione di Merleau-Ponty sulla musica. *Rivista Italiana di Musicologia*, *36*, 65-84.

Mazzoni, A. (2004). *La musica nell'estetica fenomenologica*. Milano: Mimesis.

Meine, S. (2000). *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zur Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*. Augsburg: Wissner Verlag.

Merleau-Ponty, M. (2018). *Fenomenologia della percezione*. Trad. it. Andrea Bonomi, Milano: Bompiani.

Misuraca, P. (2010). *Luigi Rognoni intellettuale europeo*. Carteggi. Palermo: CRICD.

Nancy, J.L. (2002). À l'écoute. Paris : Galilée.

Nanni, M. (2004). *Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Paci. E. (1959). Per una fenomenologia della musica. *Il Verri*, *1*, 3-11.

Paci, E. (1960). Fenomenologia della relazione e musica contemporanea. *Incontri musicali*, *4*, 3-8.

Paci, E. (1964). Annotazioni per una fenomenologia della musica. *aut aut*, *79-80*, 54-66.

Piana, G. (1991). *Filosofia della musica*. Milano: Guerini e Associati.

Rognoni, L. (1966). *Fenomenologia della musica radicale*. Bari: Laterza (ed. ampliata 1974. Milano: Garzanti)

Rognoni, L. (1966). *La scuola musicale di Vienna*. Torino: Einaudi.

Rognoni, L. (1986). Ascoltando Schönberg. *aut aut*, *214-215*, 21-26.

Sartre, J.P. (1947). *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité*. In *Situations I*. Paris : Gallimard.

Sartre, J.P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard.

Schaeffer, P. (1977). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Schönberg, A. (1963). *Manuale di armonia*. Trad. it. di Giacomo Manzoni. Milano: il Saggiatore.

Schütz, A. (1996). *Frammenti di fenomenologia della musica*. Trad. it. di N. Pedone. Milano: Guerini e associati.

Sini, C. (1964). Prospettive fenomenologiche nel "Manuale" di Schönberg. *aut aut*, *79-80*, 67-85.

Spiegelberg, H. (1971). *The Phenomenological Movement (II)*. The Hague: Nijhoff.

Waldenfels, B. (1983). *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.