

RICCARDO MARTINELLI

Firenze

MUSICA E TEORIA DELLA GESTALT

PARADIGMI MUSICALI NELLA PSICOLOGIA DEL PRIMO NOVECENTO

1. La teoria della Gestalt, la dottrina psicologica i cui principii fondamentali furono enunciati da Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler nei primi decenni del secolo, fu preceduta e preparata da una serie di notevoli lavori nel campo della psicologia della musica. Una ricostruzione dei tratti più significativi di questa vicenda conduce al cuore di alcune idee innovative elaborate dalla psicologia filosofica del tempo, e mostra quanto intimamente esse siano legate alle riflessioni sul fenomeno della musica. Anzi, la rilevanza storica del retroterra musicale per la nascita della teoria della Gestalt è tale che le sue origini non possono essere adeguatamente intese se non si tiene conto di questo sfondo.¹ Ricostruire la storia della teoria della Gestalt significa dunque anzitutto ripercorrere le tappe essenziali della psicologia della musica nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nel primo Novecento, calarsi nello spirito di un'epoca votata all'elaborazione di modelli del decorso psichico paradigmaticamente concepiti sulla scorta dell'esperienza musicale.

Una conoscenza più ravvicinata di questi fatti consente di inquadrare correttamente il significato – e di comprendere i limiti – del ricorso alla teoria della Gestalt operato in epoche a noi più prossime. Di recente la psicologia della musica si è infatti chiaramente orientata verso un recupero di alcuni dei paradigmi gestaltisti. Per lo più riassorbiti entro le prospettive del cognitivismo, questi studi non hanno mancato e non mancano di esercitare un influsso tutt'altro che trascurabile.² Anche in certa letteratura mu-

¹ Cfr. S. POGGI, *Herbart, Mach, Ehrenfels*, in *Gestalt Psychology: Its Origins, Foundations and Influence*, a cura di S. Poggi, Firenze, L. S. Olschki, 1994, pp. 3-19: 19.

² Cfr. ad es. D. DEUTSCH, *Grouping Mechanism in Music*, in *The Psychology of Music*, a cura

sicologica, relativamente vicina nel tempo, non è difficile imbattersi in riferimenti – ora meramente occasionali, ora più sistematici – alla teoria in questione. A questo proposito si devono rilevare due tendenze contrapposte. Presso alcuni settori la Gestalttheorie gode di buon credito come dottrina che, in analogia con le prospettive della fenomenologia di Husserl, mira al senso emergente nelle forme percettive (Gestalten), opponendosi così alla sopravvalutazione della componente fisico-fisiologica.³ D'altra parte, proprio in quanto si tratta di una dottrina psicologica, il riferirvi in sede estetica o musicologica è apparso ad altri autori riduttivo e riduzionistico, quasi che l'autonomia di queste discipline venisse minata da una sorta di esecrando psicologismo musicale.⁴ Rispetto a questa problematica, l'itinerario che proponiamo è una ricostruzione delle origini e delle fonti primarie della teoria della Gestalt. Una ricostruzione potenzialmente in grado sia di ridimensionare l'immagine acriticamente edificante della teoria, talora fondata su una sua versione edulcorata e generica, sia di esibire i motivi per cui l'interesse verso queste tematiche non comporta necessariamente alcuna indebita confusione di livelli e discipline.

Sarebbe del tutto vano se cercassimo di fissare in maniera univoca l'origine dei problemi teorici che andranno investigati a tale scopo. Lungo tutto l'Ottocento – a non voler andare troppo lontano – si ripetono incessanti le osservazioni volte a rimarcare come suono, melodia, armonia e ritmo siano afferrabili solo entro processi altamente strutturati e caratterizzati da fenomeni di ipersommatività. Il celebre aforisma “il tutto è più della

di D. Deutsch, New York - London - Paris, Academic Press, 1982, pp. 99-134; le tesi della Deutsch e di altri sono discusse in J. A. SLOBODA, *The Musical Mind* (1985), trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 244-260, dove l'autore illustra i meccanismi del raggruppamento elementare nella percezione musicale. Per un'efficace rassegna della storia e degli attuali orientamenti della psicologia della musica, cfr. R. LUCCIO, *La musica come processo cognitivo*, in *La percezione musicale*, a cura di L. Albertazzi, Milano, Guerini, 1993, pp. 57-92, cui si rimanda anche per l'ampia bibliografia (pp. 86-92).

³ Cfr. H. DE LA MOTTE - HABER, *Musikpsychologie* (1972), trad. it. *Psicologia della musica*, Fiesole, Discanto, 1982; L. B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music* (1956), trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, il Mulino, 1996 (con particolare riferimento a Koffka); M. DONÀ, *Espressione e significato nella musica*, Firenze, L. S. Olschki, 1968.

⁴ Carl Dahlhaus menziona in termini assai critici il «tentativo della teoria della Gestalt di dedurre l'unità dell'intuizione (e dunque la maniera di presentarsi dell'oggetto estetico) dal “dominio inferiore” dell'esperienza»: cfr. C. DAHLHAUS, *Zu Kant's Musikästhetik*, «Archiv für Musikwissenschaft», X, 1953, pp. 338-347; 343; a proposito di un autore vicino alla Gestalttheorie come Albert Wellek (cfr. *infra*), Dahlhaus vede naufragare la «pretesa usurpatoria» secondo cui la teoria musicale, per essere scientifica, si dovrebbe ispirare alla psicologia: «la descrizione psicologica è più un riflesso della teoria che non il suo fondamento» (C. DAHLHAUS, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhunderts*, a cura di R. E. Müller = *Geschichte der Musiktheorie*, II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 261).

somma delle parti” può servire ad illustrare la problematica solo in vista di una prima approssimazione. Il punto decisivo sta infatti nel tipo di spiegazione e di interpretazione che viene proposta per questi fenomeni, mentre il fatto che essi sussistano viene riconosciuto così ampiamente da apparire un'ovvietà. Ciò che caratterizza e differenzia la teoria della Gestalt da altre proposte concorrenziali è il modo specifico di rendere ragione delle strutture musicali complesse, rifuggendo da un generico olismo di maniera: un obiettivo che si realizza soprattutto, come si vedrà, nella definizione del concetto di ‘senso’.

2. Sulla scorta di un'indicazione di Köhler, occorre anzitutto risalire alle tesi di Stumpf ed Ehrenfels sulla fusione tonale e le qualità figurali per vedere in quale misura esse abbiano contribuito all'elaborazione di una nuova concezione della molteplicità psicologica.⁵ Allievo di R. Hermann Lotze e di Franz Brentano, filosofo, psicologo e valido musicista dilettante, Carl Stumpf si segnala particolarmente per la sua attività di ricerca nel campo della psicologia del suono. Nella prospettiva di Stumpf, ricerca scientifica e pensiero filosofico non sono in contrapposizione, ma debbono coesistere armoniosamente nella personalità dello studioso che miri ad elaborare tesi al tempo stesso rigorose e sensate: tra quelle stumpfiane, la più celebre è senza dubbio quella della fusione tonale (Tonverschmelzung). La fusione tonale è il rapporto che si verifica quando due suoni simultanei si presentano «come un intero» anziché come una mera somma, con la conseguenza che essi appaiono tendenzialmente come fossero un suono solo.⁶ In virtù di questa spontanea e oggettiva tendenza all'unità, i contenuti delle sensazioni di suono costituiscono una semplice e fondamentale unità binaria dall'effetto peculiare e caratteristico. Tanto più i suoni sono fusi, ritiene Stumpf, tanto più essi formano una coppia consonante, mentre la dissonanza non è altro che il correlato di un livello più basso di fusione. La fusione ammette infatti diversi gradi: Stumpf ne distingue cinque entro l'ottava, corrispondenti agli intervalli di ottava, di quinta, di quarta, di terza e di sesta (maggiori e minori), e infine l'ultimo livello entro cui sono accomunate le seconde, le settime e tutti gli altri intervalli possibili, musicali e non musicali. Il grado di fusione, poniamo, delle terze e delle seste è il me-

⁵ Cfr. W. KÖHLER, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung* (1920), Erlangen, Verlag der Philosophischen Akademie, 2^a ed., 1924, pp. 34-37.

⁶ C. STUMPF, *Tonpsychologie*, II, Leipzig, Hirzel, 1890 (rist. anast. Amsterdam, Bonset, 1965), p. 127.

desimo perché le note che li compongono si saldano reciprocamente in uguale misura nella percezione; gli intervalli d'ottava, invece, possiedono questa tendenza in misura assai più elevata. L'intera dottrina dell'armonia può allora edificarsi a partire da una classificazione degli accordi operata da Stumpf sulla base del grado di fusione dei due o più intervalli che li compongono.⁷

Vale la pena di soffermarsi sul contesto filosofico in cui l'autore colloca queste considerazioni. Innanzi tutto, non è un caso se Stumpf fa risalire il nucleo centrale dell'idea all'Aristotele dei *Parva naturalia*. Uno spiccato tono neoaristotelico, eredità intellettuale proveniente da Brentano (e a questi da Friedrich Adolf Trendelenburg), distingue tutte le principali concezioni di questo filosofo, amante della metafisica quanto del rigore scientifico e della sperimentazione.⁸ Le conseguenze sono assai notevoli: contro il kantismo di uno Schopenhauer, secondo il quale la molteplicità può aver luogo soltanto come «compresenza o successione» (Neben-, Nacheinander), Stumpf marcia risoluto verso l'idea di una molteplicità d'altra specie, irriducibilmente psichica e peculiarmente musicale.⁹ La fusione non deriva dall'interferire delle onde sonore nello spazio fisico né dall'inesperienza del soggetto che fa *confusione* tra i suoni. Piuttosto, il campo sonoro presenta, quale tratto fenomenologico immanente, i caratteri relazionali che emergono nei cinque gradi della fusione.¹⁰ Questo aspetto della dottrina di Stumpf sarà più volte ignorato o frainteso. Lo stesso Brentano insiste nell'osservare che la fusione può avvenire solamente nello spazio, se non deve trattarsi di una *qualitas occulta*. E difatti la teoria brentaniana del suono, fondata sull'ipotesi del mescolarsi nello spazio "intenzionale" di diverse specie di qualità tonali, analoghe ai colori dell'iride e al bianco e nero, si orienterà proprio in questo senso.¹¹ Ma questa ipotesi è decisamente re-

⁷ Cfr. STUMPF, *Tonpsychologie* cit., II, p. 211 sgg.; Id., *Konsonanz und Konkordanz. Nebst Bemerkungen über Wohlklang und Wohlgefälligkeit musikalischer Zusammenklänge*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 58, 1911, pp. 321-355: 332.

⁸ Non stupisce in quest'ottica la serena convivenza fra motivi fenomenologici e spiegazione fisiologica della fusione, un tratto che Stumpf lascia in eredità ai migliori tra i propri allievi. Cfr. R. MARTINELLI, *La psicologia di Carl Stumpf tra fenomenologia empirica e scienza descrittiva*, «Teorie e modelli», II, 1997, pp. 117-147.

⁹ Cfr. STUMPF, *Tonpsychologie* cit., II, p. 22; cfr. p. es. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I, Bari, Laterza, 1984, p. 187.

¹⁰ Cfr. A. GURWITSCH, *Théorie du champ de la conscience* (1957), cit. dalla trad. ted. *Das Bewußtseinsfeld*, Berlin, De Gruyter, 1974, pp. 66-72; Gurwitsch avvicina la posizione di Stumpf a quella del primo Husserl.

¹¹ Cfr. F. BRENTANO, *Briefe an Carl Stumpf (1867-1917)*, a cura di G. Oberkofler, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989, p. 133 (7 maggio 1907); Id., *Von der psychologi-*

spinta da Stumpf, la cui fenomenologia empirica si limita a rilevare il fenomeno, portando a sostegno gli esperimenti in cui gruppi di soggetti concordano nel giudicare i suoni a distanza d'ottava come un suono solo, e quelli a distanza di settima o di seconda come due suoni distinti.

Nel fondare la consonanza e la dissonanza su proprietà di campo immanenti all'universo sonoro, Stumpf contribuisce a confutare idee largamente diffuse all'epoca. Anzitutto, la fusione rappresenta un antidoto al naturalismo che aveva trovato in Hermann von Helmholtz un acuto ed autorevole sostenitore.¹² Consonanza e dissonanza non sono il risultato dell'organizzazione fisiologica dell'orecchio e del suo modo di rapportarsi ai battimenti emessi dai suoni simultanei: secondo Stumpf, esse ricorrono invece inalterate anche nella sfera della pura immaginazione (*bloße Phantasievorstellung*) non accompagnata da audizione effettiva. Ma soprattutto, consonanza e dissonanza vengono depurate di qualsiasi traccia di carattere sentimentale o affettivo.¹³ In quanto derivano dalla fusione, consonanza e dissonanza non sono affatto i correlati di stati sentimentali bensì proprietà strutturali che si trovano a monte dell'espressività artistica e, alla fine, persino dei singoli sistemi musicali. Questo spiega bene l'interesse di Stumpf per l'etnomusicologia: in quanto fatto psicologico fondamentale, la fusione accomuna la fruizione musicale di tutti i popoli e di tutti i livelli. È soprattutto Erich von Hornbostel, cui verrà affidata la direzione dell'Archivio fonografico berlinese, a sviluppare autonomamente questa prospettiva, in un itinerario intellettuale che dalle tesi stumpfiane lo conduce ad avvicinarsi sempre più a una teoria della Gestalt originalmente applicata alla ricerca in campo musicale.¹⁴

3. Fin dal suo apparire, il lavoro di Stumpf sulla fusione suscita notevoli reazioni in seno alla psicologia d'ispirazione brentaniana, ove viene per lo

schen Analyse der Tonqualitäten, in ihren eigentlich ersten Elementen, nelle sue *Untersuchungen zur Sinnespsychologie* (1907), Hamburg, Meiner, 1979, pp. 93-103: 94. Questo aspetto della dottrina di Brentano viene poi ripreso da Köhler (cfr. *infra*).

¹² Cfr. A. SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 49.

¹³ Cfr. STUMPF, *Tonpsychologie* cit., II, pp. 138, 205. Entrambi questi aspetti sono già individuabili in J. F. Herbart; Stumpf riesce a mediare originalmente tra la tradizione herbartiana e quella helmholtziana. Cfr. R. MARTINELLI, *Fantasia musicale e scienza dei suoni. La musica come problema filosofico e scientifico nell'Ottocento tedesco*, «Intersezioni», XVI, 1996, pp. 517-529.

¹⁴ Cfr. STUMPF, *Konsonanz und Konkordanz* cit., p. 355; C. STUMPF - E. VON HORNBOSTEL, *Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, in Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie* (Innsbruck 1910), a cura di F. Schumann, Leipzig, Barth, 1911, pp. 256-269.

più accolto con favore. Nello stesso anno, il 1890, Christian von Ehrenfels – filosofo austriaco allievo di Brentano e di Meinong, ma pensatore affatto originale – mostrava dal canto suo con quale profitto potesse essere ulteriormente investigato il terreno delle problematiche musicali. Diversi anni addietro, discutendo le teorie di Helmholtz, Ernst Mach aveva osservato come la trasposizione di una melodia ad altra tonalità (operazione in apparenza filosoficamente innocua) nascondesse in realtà un problema abbastanza serio: appaiono infatti uguali due melodie che, dopo la trasposizione, non hanno più alcuna nota in comune ma coincidono solo per quanto concerne la «figura tonale» (Tongestalt).¹⁵ Si può ovviamente sostenere che nella trasposizione vengono mantenuti inalterati i rapporti intervallari tra le note; Ehrenfels ritiene però che questo fenomeno debba essere meglio indagato. Secondo i risultati della sua analisi, una melodia è una qualità figurale (Gestaltqualität), ossia un «nuovo contenuto di rappresentazione» che non coincide con la somma dei contenuti di rappresentazione delle singole note.¹⁶ Il termine 'Gestalt' (figura) è decisamente spaziale quanto a origine e dominio applicativo; come giustamente riconosciuto da Meinong, Mach aveva per primo liberato un notevole potenziale innovativo introducendo un neologismo come 'Tongestalt'. Nel definire le qualità figurali Ehrenfels è però ancora più radicale.¹⁷ Lungi dal rivelarsi un carattere propriamente spaziale e tutt'al più esteso per analogia ad altri domini sensoriali, la "figuralità" risulta una qualità autonoma, un fenomeno primario di origine né empirica né trascendentale ma psicologico-descrittiva.

Non è qui possibile mostrare la filiazione di simili idee dalla critica all'estetica trascendentale kantiana contenuta nella psicologia di Herbart fino alla riflessione di Mach e di Ehrenfels. Basti dire che, nella prospettiva di quest'ultimo, si creano nella sfera psichica serie di «nuove rappresentazioni» che costituiscono il tessuto descrittivamente primario dell'esperienza musicale. Essa consta pertanto di qualità figurali temporali (una melodia) o intemporalì (ad esempio «l'armonia e il timbro») basate sui singoli

¹⁵ E. MACH, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886), trad. it. *L'analisi delle sensazioni*, Milano, Feltrinelli-Bocca, 1975, pp. 82, 251.

¹⁶ CHR. VON EHRENFELS, *Über Gestaltqualitäten* (1890), nelle sue *Philosophische Schriften*, III, a cura di R. Fabian: *Ethik, Psychologie, Erkenntnistheorie*, München-Wien, Philosophia, 1987, pp. 128-155; trad. it. di E. Melandri in *Alexius Meinong: gli oggetti d'ordine superiore in rapporto alla percezione interna. Christian von Ehrenfels: le qualità figurali*, Faenza, Pitagora, 1979, pp. 111-141: 121.

¹⁷ Cfr. K. MULLIGAN - B. SMITH, *Mach und Ehrenfels: Über Gestaltqualitäten und das Problem der Abhängigkeit*, in *Christian von Ehrenfels. Leben und Werk*, a cura di R. Fabian, Amsterdam, Rodopi, 1986, pp. 85-111: 87.

suoni localizzati nello spazio e nel tempo, afferrati però dalla psiche nella loro indissolubile unità. Molte sono le novità che l'adozione di questo punto di vista comporta. In particolare, esso consente di interpretare i fenomeni del senso uditivo in base a un paradigma autonomo, senza far ricorso alle ben note analogie con la vista sedimentate in tutte le lingue. Melodia, armonia, timbro, ritmo divengono qualcosa di più che un esempio assai frequente, anzi quasi ossessivamente ricorrente nel dibattito. Un vero e proprio modello musicale del mentale, destinato a ulteriore diffusione, è qui già decisamente all'opera.

Ehrenfels è poi in grado di connettere la riflessione psicologica, intesa su queste basi, con l'estetica. In campo musicale il filosofo fu al tempo stesso un entusiastico sostenitore dell'opera drammatica di Wagner e un deciso avversario delle tesi del Wagner teorico. Il valore del dramma wagneriano per Ehrenfels risiede nella sua forma, la quale però non è più in alcun modo legata agli schemi della forma-sonata, ma articola tramite il Leitmotiv «l'organismo» delle «forze vitali» che sostanziano l'azione drammatica e che rimarrebbero altrimenti inespresse e inesprimibili. Gli «organismi musicali» creati da Wagner si fondano, secondo Ehrenfels, sulla «ricchezza e unità delle Tongestalten», che hanno in lui un'ineguagliabile «essenzialità».¹⁸ In queste pagine si avverte la tendenza a superare in una sintesi organicista l'antitesi estesiologica tra forma e contenuto ovvero, più precisamente, tra mera forma e forma animata da un contenuto spirituale (tra Gestalt e Form). Una simile antitesi è del tutto priva di senso nel quadro della prospettiva illustrata. La bellezza risulta sempre dalla maggiore «altezza», compiutezza, organicità: dalle più semplici qualità figurali fino alle vette dell'opera d'arte.¹⁹

Ma Ehrenfels non è il solo filosofo austriaco del tempo a incamminarsi lungo questa strada. Anch'egli dapprima legato alla lezione di Meinong, ma poi del tutto indipendente rispetto alla scuola di Graz, Alois Höfler è un rappresentante ancor più tipico del vitalismo in seno alla psicologia e all'estetica musicale. Secondo le teorie di Höfler, le Gestalten, che vengono afferrate con un atto di intuizione, posseggono lo stesso carattere di sovra-

¹⁸ CHR. VON EHRENFELS: *Zur Klärung der Wagnerkontroverse* (1896), nelle sue *Philosophische Schriften* cit., II: *Ästhetik*, 1986, pp. 97-117: 109; *Was ist Schönheit?* (1906), *ibid.*, pp. 155-172: 166; *Psychologie und Ästhetik des Kunstwerkes Richard Wagners* (1896), *ibid.*, pp. 173-200: 189 (cfr. inoltre p. 194 sul parallelismo tra la tensione del *tonaler Organismus* e quella del sentimento del fruitore).

¹⁹ Cfr. CHR. VON EHRENFELS, *Weiterführende Bemerkungen* (1922), in *Ethik, Psychologie, Erkenntnistheorie* cit., pp. 155-167: 158. E vedi R. HALLER, *Zu Ehrenfels' Ästhetik*, in *Chr. v. Ehrenfels. Leben und Werk* cit., pp. 172-181.

temporalità delle idee platoniche. Interpretando in maniera estremistica le tesi di Meinong (delle quali si dovrà subito parlare), Höfler giunge ad affermare che «le melodie non vengono inventate, bensì scoperte», quasi vivessero una propria esistenza autonoma in una sorta di iperuranio musicale. L'esempio – come dubitarne? – è tratto dal repertorio wagneriano: divina melodia, il lamento delle figlie del Reno nel finale del *Rbeingold* risuona con la stessa universalità delle «*veritates aeternae*».²⁰ Höfler fa ampio ricorso ad analogie, magari anche gustose, tra forme biologiche e figurazioni tonali e musicali («vive» e «morte».)²¹ Nella stessa direzione si muove anche il musicologo Robert Lach, che si sforza di conciliare queste tesi con la sua ermeneutica musicale: il rapporto tra il suono fondamentale e gli armonici diviene ad esempio «l'embrione» dal quale traggono origine le più evolute forme musicali in un incessante e progressivo sviluppo.²²

Simili tendenze costituiscono comunque più l'eccezione che la regola in seno alle correnti di pensiero in esame, al punto che la matura teoria della Gestalt sconfesserà esplicitamente ogni ascendenza organicista.²³ I due apparati concettuali di Stumpf ed Ehrenfels, la fusione tonale e le qualità figurative, sono invece potentemente sintetizzati da Alexius Meinong in un lavoro del 1891. Meinong propone di chiamare 'complessione' l'unione tra gli elementi di una Gestaltqualität melodica, e 'relazione' un genere di unione meno cogente, come potrebbe essere ad esempio l'uguaglianza o la diversità di due note. Di grande interesse per la formazione di un paradigma musicale del mentale è il fatto che complessioni e relazioni sono concepiti da Meinong come i poli di un continuum che si distinguono per il maggiore o minore grado di fusione tra gli elementi.²⁴ Abbandonato ogni

²⁰ A. HÖFLER, *Gestalt und Beziehung – Gestalt und Anschauung*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 60, 1912, pp. 161-228: 225.

²¹ A. HÖFLER, *Naturwissenschaft und Philosophie. Vier Studien zum Gestaltungsgesetz. Studien II. Tongestalten und lebende Gestalten*, in *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Kl., CXCVI, Wien, Hölder, 1921, pp. 3-94: 46.

²² R. LACH, *Bei- und Nachträge zu Höflers Abhandlung "Tongestalten und lebende Gestalten"*, *ibid.*, pp. 95-149: 148.

²³ Cfr. KÖHLER, *Die physischen Gestalten* cit., p. XIV; cfr. anche la replica del più illustre esponente del vitalismo nella scienza dell'epoca: H. DRIESCH, *Physische Gestalten und Organismen*, «Annalen der Philosophie und philosophischen Kritik», V, 1925, pp. 1-11: 5 sg.

²⁴ Cfr. A. MEINONG, *Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 2, 1891; poi in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, I, a cura di R. Haller e R. Kindinger, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969, pp. 281-303: 295. In seguito Meinong intenderà nuovamente la fusione in accezione più ortodossa, giungendo addirittura a proporre una riedizione della fisiologia uditiva di Mach, ripresa da Hermann Ebbinghaus: cfr. A. MEINONG - S. WITASEK, *Zur experimentellen Bestimmung der Tonverschmelzungsgrade*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 15, 1897, pp. 189-205: 200.

riferimento allo spazio, implicito nel lessico di Ehrenfels, Meinong si associa qui a Stumpf nel delineare un nuovo genere di molteplicità psicologica difficilmente comprensibile senza il modello dell'armonia musicale e dei suoi gradi. Complessioni e relazioni esauriscono la classe di ciò che Meinong, con suggestiva immagine, giunge poi a denominare «oggetti di ordine superiore». Quali esempi di oggetti di ordine superiore si possono citare ancora una volta specialmente quelli di carattere musicale: una melodia appartiene a un ordine superiore rispetto alle note componenti, così come il timbro rispetto alla serie degli armonici; ma anche consonanza e dissonanza risultano fondarsi su fenomeni di questo genere, come mostra un'interessante dissertazione sostenuta da Anton Faist proprio sotto la guida di Meinong.²⁵ Queste idee, in incessante rielaborazione, contribuiranno ad attrarre attorno alla figura di Meinong e al laboratorio di psicologia dell'Università di Graz un attivo gruppo di studiosi. Mentre Meinong tende ad abbandonare gli studi di psicologia della musica, dedicandosi sempre più all'elaborazione di quella teoria dell'oggetto interpretata platonica-mente da Höfler e severamente criticata invece da Bertrand Russell, alcuni tra i suoi discepoli si dedicheranno a un'applicazione di questi principii alla psicologia e all'estetica musicale.

4. Nel medesimo arco di tempo si andava affermando un'altra autorevole corrente di pensiero, antagonista e concorrenziale rispetto a quella del gruppo di Graz. Successore di Wilhelm Wundt alla direzione del laboratorio psicologico di Lipsia, Felix Krueger dedica molti anni di lavoro ad elaborare una dottrina psicologica della consonanza, i cui fondamenti rimandano all'influsso dei suoni di combinazione e in particolare di quelli cosiddetti 'differenziali'.²⁶ Dallo studio dei fenomeni di consonanza e dissonanza Krueger è condotto a una significativa rielaborazione della problematica dei sentimenti. Con felice intuizione, egli elabora una teoria strutturale del sentimento: come la melodia è la «qualità complessiva» (Komplexqualität) fondata sulle note componenti, così il sentimento è la «qualità complessiva» della psiche, la proprietà emergente dall'insieme dei dati che

²⁵ A. FAIST, *Über Konsonanz und Dissonanz*, diss. Università di Graz, 1900.

²⁶ Cfr. F. KRUEGER, *Die Theorie der Konsonanz. Eine psychologische Auseinandersetzung vornehmlich mit C. Stumpf und Th. Lipps*, «Psychologische Studien», I, 1906, pp. 305-387: 306 (con ulteriori riferimenti bibliografici). Sulle diverse specie di suoni di combinazione (*Differenz- e Summationstöne*), cfr. S. VOGEL, *Sensation of Tone, Perception of Sound, and Empiricism: Helmholtz's Physiological Acoustics*, in *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth-Century Science*, a cura di D. Cahan, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 259-287: 271-273.

di volta in volta si trovano nella coscienza. Il sentimento (Gefühl) non è la somma né il correlato degli stati psicologici: ne è, per così dire, l'intima armonia. Sono proprio le ricerche sulla consonanza e la dissonanza a suggerire a Krueger l'idea che i sentimenti non siano altro che «proprietà o qualità del contenuto complessivo della coscienza».²⁷ Ancora una volta, la musica funge da vero e proprio modello delle attività dell'anima, e questa volta la teoria trova il modo di riammettere il ruolo del sentimento, in aperta polemica con l'«intellettualismo» di Stumpf. Tra le ricerche della «nuova» scuola di Lipsia che si raccoglie attorno a Krueger spiccano sicuramente i lavori di Albert Wellek. L'ampiezza degli interessi di Wellek nel campo dell'acustica, della psicologia e dell'estetica musicale si rispecchia nelle numerose voci redatte per l'opera enciclopedica *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* diretta da Friedrich Blume. In questa sede è necessario riferirsi almeno alla sua capacità di mettere a profitto le riflessioni psicologiche di Krueger per l'estetica musicale. Wellek mostra esplicitamente l'inconsistenza dell'opposizione tra estetica dell'espressione ed estetica formalista: se ogni stato psichico è legato a una «qualità complessiva» di carattere sentimentale, risultano falsificate tanto l'idea che i sentimenti possano essere un contenuto espresso dalla musica, quanto quella che vi possano essere forme musicali considerate a prescindere dal loro aspetto sentimentale.²⁸

Questa impostazione critica è condivisa nei suoi tratti generali anche da Stephan Witasek, allievo e collaboratore di Meinong a Graz, autore di importanti scritti di psicologia ed estetica. Ma Witasek muove da presupposti teorici diversi da quelli di Wellek: nella scuola di Graz si andava infatti elaborando la dottrina della produzione di rappresentazioni, secondo la quale la rappresentazione mentale – ad esempio – di una melodia è prodotta dall'interagire nella psiche delle rappresentazioni componenti le singole note. Questo impegnativo apparato concettuale viene abilmente piegato da Witasek alle esigenze della teoria dell'arte. Il dato di partenza dell'estetica musicale è un fenomeno psicologico, ossia «la rappresentazione percettiva del brano musicale udito». E questo, ovviamente, non consta di singole rappresentazioni di suono disgiunte, bensì di «figure sonore»: i periodi, le frasi, le combinazioni armoniche presenti nel tessuto musicale.²⁹

²⁷ KRUEGER, *Die Theorie der Konsonanz* cit., p. 382. Sulla Gefühlslehre di Krueger, cfr. H. VOLKELT, *Grundbegriffe der Ganzheitspsychologie*, in *Ganzheitspsychologie. Grundlagen, Ergebnisse, Anwendungen*, a cura di F. Sanders e H. Volkelt, München, Beck, 1962, pp. 51-56.

²⁸ Cfr. A. WELLEK, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*, Bonn, Bouvier, 3^a ed., a cura di H. Wellek, 1982, p. 204 sgg.

²⁹ S. WITASEK, *Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses*, in *Bas-*

Diversamente da Ehrenfels, il quale insisteva sulla spontaneità del presentarsi delle qualità figurali, Witasek ammette però la «produzione di rappresentazioni» come lavoro attivo ed effettivo da parte del soggetto, il che spiega ad esempio la maggiore o minore capacità di afferrare strutture musicali complesse, specialmente di carattere polifonico, da parte di diversi individui.³⁰ La percezione musicale è dunque frutto di un «lavoro psichico» (l'espressione è di Höfler) che presuppone la compresenza di tutte le note nella psiche, ma che avviene con un atto «produttivo» in un momento logicamente distinto. Al fatto prettamente intellettuale della produzione di rappresentazioni si sovrappone poi un parallelo apporto di carattere sentimentale. Le Gestalten musicali recano con sé il proprio «contenuto disposizionale» (Stimmungsgehalt), che la musica suscita nell'ascoltatore. La Stimmung del brano viene co-esperita con la costante consapevolezza del trattarsi di una finzione artistica, il che viene a dire che i sentimenti evocati dalla musica sono «sentimenti di fantasia» (Phantasiegefühle). Evocati nel soggetto dall'esperienza musicale, questi sentimenti vengono poi proiettati nel brano e vissuti come affezioni accolte passivamente, quasi provenissero come altrettanti contenuti dalla musica stessa.

Il meccanismo di proiezione dei sentimenti – o «Einführung» – nel brano musicale è quanto mai interessante. Secondo Witasek, i sentimenti che appaiono nella percezione «interna» e le forme musicali oggettive che vengono afferrate dalla percezione «esterna» vengono a comporsi assieme in un «complesso» (Komplex) unitario. Questo complesso si colloca pertanto – per così dire – a metà strada tra l'oggettivo e il soggettivo, e proprio per questo riveste grande rilevanza estetica: esso è nientemeno che «la «forma riempita di sentimento», la melodia espressiva».³¹ Vi è dunque un oggetto musicale di ordine superiore che abbraccia sia le forme musicali, sia le fantasie sentimentali che quelle stesse forme hanno evocato. Questo oggetto è la vera causa del piacere estetico suscitato dalla musica, il quale, invece, è un sentimento del tutto reale ed autentico (Ernstgefühl). I sentimenti fantastici sono dunque per Witasek causa e premessa di quelli reali: il ruolo

ler Kongreß der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906, pp. 119-133: 125.

³⁰ Cfr. S. WITASEK, *Beiträge zur Theorie der Komplexionen und Relationen*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 14, 1897, pp. 401-435: 420. All'epoca di questo saggio non compariva ancora il termine 'Produktion', introdotto – da un altro meinongiano, Rudolf Ameseder – solo nel 1904.

³¹ WITASEK, *Zur allgemeinen psychologischen Analyse* cit., p. 131; cfr. inoltre i suoi *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Leipzig, Barth, 1904, p. 132; trad. it. (scarsamente affidabile) *Principii di estetica generale*, Milano-Palermo, Sandron, 1911. E vedi B. SMITH, *Austrian Philosophy: The Legacy of Franz Brentano*, LaSalle, Open Court, 1994, pp. 150-153.

del Gefühl nella musica si colloca così in una nuova luce, e risulta del tutto superata l'annosa polemica tra estetica della forma ed estetica del contenuto, la cui persistenza nel dibattito musicologico – egli cita polemicamente Paul Moos, Hugo Riemann, Richard Wallaschek – non fa che dimostrarne l'arretratezza rispetto ai risultati dell'estetica generale. Ma questo superamento, è importante osservare, viene ora ottenuto all'interno di una teoria assai lontana dal vitalismo di Ehrenfels e Höfler.

5. Mentre a Graz e a Lipsia il dibattito si articolava nei modi indicati, Stumpf giungeva ai vertici della carriera quale docente, direttore dell'Institut für Psychologie e nel 1906/07 rettore dell'ateneo berlinese. Attorno all'istituto si veniva riunendo allora il gruppo di ricercatori che darà origine alla teoria della Gestalt: in quegli anni Wertheimer, Koffka e Köhler passano tutti, sotto la guida di Stumpf, attraverso un più o meno impegnativo tirocinio su tematiche di inerenza musicale. Benché storicamente non siano determinanti, questi studi giovanili meritano una certa attenzione in quanto rivelano tratti in sintonia con quelli che abbiamo definito i 'modelli musicali' della psiche correnti all'epoca.³² Va detto che i tre giovani ricercatori non furono affatto inclini ad accettare l'apparato teorico stumpfiano; essi si mantennero piuttosto fedeli al suo spirito attenendosi al metodo sperimentale ma usandolo, contro ogni forma di riduzionismo, in modo rigorosamente descrittivo.³³

In questa direzione si muovono ad esempio le importanti ricerche di Köhler nel campo dell'acustica psicologica.³⁴ La sua attività in questo settore si svolge tra il 1909 e il 1915, per riprendere dopo un lungo soggiorno a Tenerife che Köhler dedica alla ricerca sull'intelligenza e il comportamento animale. Nel 1920 egli sarà indicato da Stumpf quale proprio sostituto alla cattedra di psicologia dell'ateneo berlinese, ove rimarrà sino a quando un suo scritto contro il montante antisemitismo lo costringe ad espatriare.³⁵

³² Sui lavori di Wertheimer e Koffka, cfr. M. G. ASH, *The Emergence of Gestalt Theory: Experimental Psychology in Germany 1890-1920* (Ph.D. Diss., Harvard University), Ann Arbor, University Microfilms International, 1982, pp. 254, 257. Di Köhler si parlerà nel seguito.

³³ Sul rapporto tra Stumpf e i teorici della Gestalt, cfr. B. SMITH, *Gestalt Theory: An Essay in Philosophy*, in *Foundations of Gestalt Theory*, a cura di B. Smith, München, Philosophia, 1988, pp. 11-81: 44 sg. Stumpf ebbe peraltro parte tutt'altro che esclusiva nella formazione dei tre ricercatori.

³⁴ W. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, I, «Zeitschrift für Psychologie», n. 54, 1909, pp. 241-289; II, *ibid.*, n. 58, 1910, pp. 59-140; III-IV (*Vorläufige Mitteilungen*), *ibid.*, n. 64, 1913, pp. 92-105.; III, *ibid.*, n. 72, 1915, pp. 1-192.

³⁵ Lo stesso destino è condiviso da Koffka, Wertheimer e Hornbostel. Per un inquadramento storico, cfr. M. G. ASH, *Ein Institut und eine Zeitschrift. Zur Geschichte des Berliner*

Ciò che di primo acchito può apparire sorprendente è che Köhler non si interessa affatto delle Gestalten musicali più complesse, ad esempio melodiche o armoniche, ma studia soprattutto gli elementi primari della percezione dei suoni: il timbro e la natura delle vocali.

Il timbro strumentale (Klangfarbe) deriva secondo Köhler dal predominare dello specifico «colore d'intervallo» (Intervallfarbe) che s'instaura al risuonare dei diversi armonici associati al suono fondamentale. In altri termini, il timbro non è determinato direttamente dal numero e dall'intensità dei suoni armonici, bensì dagli intervalli che gli armonici compongono interagendo tra loro in ragione dell'intensità relativa di ciascuno.³⁶ Benché simili tesi possano essere fatte risalire a Mach, va notato che ai fini della percezione del colore specifico di ciascun intervallo si richiede evidentemente la percezione della Gestalt unitaria costituita dall'intervallo stesso.³⁷ E dunque, anche se si può parlare della vera e propria teoria della Gestalt solo a partire da un importante saggio di Wertheimer apparso nel 1912, la psicologia acustica del primo Köhler mostra esigenze che lasciano presagire i futuri sviluppi. Muovendo da questi principii, Köhler si associa poi ai molti (tra cui Brentano, Géza Révész, Hornbostel) che all'epoca premono per il riconoscimento di nuove "qualità tonali". Seguendo Brentano, Köhler distingue ad esempio il carattere della chiarezza (Helligkeit) dall'altezza (Tonhöhe) dei suoni, esprimendo in tal modo la compresenza nella fenomenologia tonale di un momento lineare, in progressione dal basso verso l'alto, e di un momento ciclico che emerge nella somiglianza delle ottave.³⁸ Si avverte qui chiaramente il rifiuto di attribuire ai suoni i soli caratteri tradizionali di altezza, timbro e intensità: solo un inveterato pregiudizio può indurre l'ostinata illusione fiscalista che consiste nell'attribuire ai vissuti quei caratteri che solo dall'indagine fisica, invece, sappiamo essere tipici delle oscillazioni elastiche dell'aria.

Ancor più interessanti sono le considerazioni che Köhler sviluppa circa

Psychologischen Instituts und der Zeitschrift «Psychologische Forschung» vor und nach 1933, in *Psychologie im Nationalsozialismus*, a cura di C. F. Graumann, Berlin, Springer, 1985, pp. 113-137: 120.

³⁶ Cfr. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, I cit., p. 281.

³⁷ Cfr. S. NADEL, *Zur Psychologie des Konsonanzlebens*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 101, 1927, pp. 33-158: 89.

³⁸ KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, III cit., p. 181 sgg.; cfr. anche il suo *Über akustische Prinzipalqualitäten*, in *Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie* cit. (nota 14), pp. 151-156. La terminologia köhleriana non è tra le più riuscite; per un orientamento comparativo nel caotico lessico del tempo, cfr. G. J. RICH, *A Study of Tonal Attributes*, «American Journal of Psychology», XXX, 1919, pp. 122-127.

la voce umana. Egli sostiene che il «carattere vocalico» dei suoni non sia riconducibile ad altri fattori poiché esso proviene dai suoni semplici, privi di armonici, nei quali è originario. Nella visione di Köhler, la «vocalità» (Vokalität) è una qualità tonale decisiva per la Tonpsychologie. Essa esprime un carattere ultimo, non eliminabile né ricorrendo a specifiche bande di combinazione degli armonici come previsto dalla teoria dei formanti, né in altro modo. La voce è nei suoni, non proviene dalla loro composizione e aggregazione: ecco spiegarsi lo stupore iniziale e l'entusiasmo con cui l'autore verifica prima su di sé, e subito dopo sul personale di servizio del laboratorio berlinese («del tutto ignaro di teorie sulle vocali») la corrispondenza tra i suoni di alcuni diapason di frequenza determinata e le cinque principali vocali.³⁹ Procedendo nella ricerca, Köhler giunge a concludere che le vocali coincidono con dei punti notevoli, collocati a distanza d'ottava nel continuum tonale. Non è del tutto casuale il fatto che l'idea dell'irriducibilità delle vocali e l'immagine di una scala da queste costituita siano già presenti nella linguistica e nella teoria musicale della prima età romantica.⁴⁰ Nella sua insistenza sugli aspetti irriducibilmente qualitativi del timbro e della vocalità, sulle difficoltà che incontrano le dottrine scientifiche dedite alla sola scomposizione dei fenomeni nelle componenti elementari, Köhler rinnova effettivamente – e in parte consapevolmente – idee e toni largamente diffusi nella Naturphilosophie d'inizio Ottocento.⁴¹

Con queste premesse, non è difficile comprendere le ragioni della polemica condotta nei confronti della dottrina di Helmholtz. Köhler lamenta che questi faccia agire un modello riduzionista già a livello della materia musicale più elementare, trovandosi costretto a ricondurre l'unità del suono strumentale e della voce umana a «una specie d'illusione», secondo i dettami di quella che viene ora bollata come «teoria sommativa».⁴² Ma è

³⁹ KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, I cit., p. 285.

⁴⁰ Cfr. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, II cit., p. 111 sgg. Sulla scala vocalica, cfr. W. HEINSE, *Hildegard von Hohenthal* (1795), nelle sue *Sämtliche Schriften*, II, Leipzig, Graul, 1857, p. 212. Walter Wiora attribuisce a Herder un'anticipazione della teoria uditiva della psicologia della Gestalt (W. WIORA, *Herders und Heines Beiträge zum Thema: Was ist Musik?*, «Die Musikforschung», XIII, 1960, pp. 385-395: 393); del tutto opposta la lettura di Stumpf, *Tonpsychologie* cit., II, p. 100.

⁴¹ Nell'opera forse più impegnativa di Köhler (che reca il sottotitolo «una ricerca di filosofia della natura») si trova più di un diretto riferimento alla scienza goethiana: cfr. KÖHLER, *Die physischen Gestalten* cit., pp. 104, 173 e 262 (sui limiti entro cui tali riferimenti vanno intesi, cfr. però pp. 47, 153 sg.). Cfr. S. JAEGER, *Köhlers Verhältnis zur Philosophie*, in *Gestalt Psychology: Its Origins* cit. (nota 1), pp. 59-85: 78.

⁴² W. KÖHLER, *Tonpsychologie*, in *Handbuch der Neurologie des Obres*, I, a cura di G. Alexander e O. Marburg, Berlin-Wien, Urban & Schwarzenberg, 1924, pp. 419-464: 430.

importante rilevare come, a partire dal 1912 circa, questa critica venga portata ben più in profondità: secondo Köhler, ora, lo stesso Stumpf rimane vittima di quest'aberrazione prospettica, a dispetto del tentativo di ricondurre l'illusorietà delle impressioni di suono alla fusione tonale.⁴³ Invertendo la logica e la fenomenologia della percezione, sia Helmholtz sia Stumpf antepongono alla realtà concreta ed effettiva del suono qualcosa che non è udito né udibile. Per tutta risposta, Stumpf avrà modo di burlarsi delle intemperanze polemiche di Köhler e colleghi, senza dubbio tendenziosi nel lamentare l'universale diffusione della «teoria sommativa». Nella letteratura psicologica e musicologica – osserva Stumpf – ben di rado s'incontra un'«asineria» pari all'affermazione che una melodia consti solamente di singole note.⁴⁴ In ciò l'anziano maestro ha certamente ragione: ma la strumentale ingenuità della polemica dei gestaltisti non può oscurare l'effettiva novità della loro posizione. La dottrina di Köhler, Koffka e Wertheimer rappresenta infatti un avanzamento teorico indiscutibile rispetto al passato. La Gestalt non è fondata su elementi componenti i quali tuttavia conservano una certa autonomia; al contrario, i presunti elementi non possono essere definiti se non all'interno e in funzione della Gestalt complessiva, dotata di leggi proprie.⁴⁵

Sarà Max Wertheimer ad enunciare in un celebre saggio del 1923 le leggi (somiglianza, prossimità, chiusura, pregnanza o «buona Gestalt», destino comune) che spiegano l'insorgere delle Gestalten percettive in relazione a determinate configurazioni dello stimolo. Wertheimer osserva come le Gestalten musicali, le quali emergono contro lo sfondo dato dal rumore indistinto o da una parte d'accompagnamento, modifichino il loro senso a seconda della loro configurazione complessiva. In generale, le note musicali sono affette da un carattere di indeterminatezza e incompletezza; esse diventano «concluse, stabili e determinate solo quando è presente l'ultima della serie che, come risoluzione, fissa tutto quanto precede».⁴⁶ Il

⁴³ Cfr. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, III-IV (*Vorläufige Mitteilungen*) cit., p. 99.

⁴⁴ C. STUMPF, *Erkenntnislehre*, I, Leipzig, Barth, 1939, p. 243.

⁴⁵ Cfr. KÖHLER, *Die physischen Gestalten* cit., p. 58 sg.; e vedi M. SCHEERER, *Die Lehre von der Gestalt: ihre Methode und ihr psychologischer Gegenstand*, Berlin, De Gruyter, 1931, p. 41. Il lettore italiano può consultare W. KÖHLER, *Gestalt Psychology* (1947), trad. it. *La psicologia della Gestalt*, Milano, Feltrinelli, 1961; o il più ampio K. KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology* (1935), trad. it. *Principi di psicologia della forma*, Torino, Boringhieri, 1970. Per un'ampia rassegna bibliografica, cfr. B. SMITH, *Gestalt Theory and Its Reception: An Annotated Bibliography*, in *Foundations of Gestalt Theory* cit. (nota 33), pp. 227-478.

⁴⁶ M. WERTHEIMER, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt (II)*, «Psychologische Forschung», IV, 1923, pp. 301-350: 350.

senso musicale è sempre determinato dall'intero; e si dimostra che persino i caratteri tonali apparentemente più stabili e immediati, come l'altezza e l'intensità, risentono dell'effetto della Gestalt che essi concorrono a costituire. Le leggi di Wertheimer, che preludono a una serie di ulteriori legalità rinvenute dagli studiosi di scuola gestaltista, si prestano assai bene – secondo le intenzioni dello stesso autore – a fornire lo spunto per una psicologia gestaltista della musica capace di oltrepassare il livello elementare (e *naturphilosophisch*) delle ricerche di Köhler sulle qualità vocali e tonali.

Questa direzione di ricerca fu esplorata da numerosi autori in maniera indipendente, anche se per diverse ragioni venne a mancare un'opera complessiva, che organizzasse il materiale di ricerca e le idee-guida della scuola in una prospettiva coerente e unitaria. Il filo conduttore che consente di orientarsi in questi lavori, spesso assai diversi per gli obiettivi posti e per i toni usati, è dato dalla coppia concettuale costituita da Gestalt e senso. A sufficiente distanza dalle prospettive della fenomenologia di Husserl (e ancor più da quelle dell'ermeneutica), il concetto gestaltista di 'senso' viene inteso come profondamente immerso nelle apparenze percettive stesse, in esse oggettivamente riscontrabile e verificabile, al punto che Gestalt e senso risultano spesso legate in un nesso inscindibile, dal quale lo studioso non può in alcun modo prescindere. L'assenza di ogni forma di diffidenza per la dimensione della sensibilità da parte dei gestaltisti non significa, peraltro, che l'intero senso della musica possa o debba essere dedotto dagli strati inferiori dell'esperienza; al contrario, la teoria della Gestalt insegna che neppure la semplice percezione tonale è mai indifferente al complesso delle interrelazioni (oggettive e soggettive) del senso. Così, mentre il concetto di Gestalt sostituisce e ingloba in sé quello kantiano e helmholtziano di 'sensazione' – dallo *Spiel der Empfindungen* di Kant alla *Lehre von den Tonempfindungen* di Helmholtz il salto è meno arduo di quanto si ammetta comunemente –, il concetto gestaltista di senso congeda e ripropone in forma del tutto nuova la problematica ottocentesca del valore ideale o sentimentale delle forme musicali.

Il primo aspetto si può evincere ad esempio dai lavori di Heinz Werner, studioso le cui analisi non temono confronti con i contemporanei per finezza e perspicuità. Werner mostra come gli intervalli musicali non dipendano dal rapporto tra le frequenze dei suoni bensì dal «sistema nel quale l'intervallo si trova». Se si comprimono le distanze tra i suoni, lavorando ad esempio con frazioni ennesime di tono, si ottengono nel nuovo sistema «micromelodie e microarmonie» nelle quali, dopo un certo numero di ripetizioni, l'orecchio si dispone a percepire relazioni di consonanza e dissonanza, o di tonica e dominante, ossia tratti specificamente musica-

li.⁴⁷ Le funzioni musicali non derivano dunque dalle sensazioni di suono, ma preesistono quali strutture fenomenologiche generali. Indipendenti dai rapporti fisici o matematici contenuti nella materia tonale, come pure dalla fisiologia uditiva, le Gestalten autenticamente musicali trovano modo, secondo Werner, di farsi strada anche nel contesto di altri mondi sonori possibili.

Per quanto concerne il problema del senso delle forme musicali più evolute, occorre invece rivolgersi agli studi di Hornbostel. Egli s'impegnò in un'occasione ad applicare i principii gestaltisti alla critica stilistica, mostrando come lo stile di un compositore o di una scuola non dipenda da tratti elementari isolabili nella loro individualità. Illustrata con ottima competenza la natura gestaltica delle strutture musicali, Hornbostel dimostra come l'adozione di questa prospettiva non impedisca affatto l'esercizio dell'analisi musicale, ma imponga di intenderla come una "centratura" (*Zentrierung*) più o meno adeguata del brano. Egli si riferisce al fenomeno della polivocità interpretativa reso celebre, ad esempio, dalla "figura di Rubin" nella quale individuiamo ora due profili umani, ora un vaso tra di essi frapposto. Nel percepire l'una o l'altra di queste possibili Gestalten noi operiamo una diversa "centratura": una riconfigurazione che consiste nell'attribuire all'oggetto percepito un senso differente nei due casi. Analogamente, per Hornbostel il compito dell'analisi stilistica non consiste nel far emergere singoli stilemi, ma nell'individuare prospettive e "centrature" adeguate assumendole a parametro definitorio dello stile di un compositore, di una scuola, di un popolo o di un periodo.⁴⁸ Il compositore che crea le nuove forme dell'opera d'arte e il critico che le analizza – ma anche, potremmo aggiungere, l'esecutore e il fruitore consapevole – creano un senso musicale che è la risultante complessa dell'attività artistica compiuta sul materiale di base, ma anche di tutte le successive "ricentrature" rese possibili dal successivo esercizio – in senso lato – ermeneutico.

In nessuno dei singoli lavori del tempo, si è detto, la Gestalttheorie è stata il termine di riferimento per una costruzione sistematica e complessiva della teoria o dell'estetica musicale. Trasferitasi dopo il 1933 negli USA, dove il confronto con il comportamentismo impegnerà i ricercatori in ser-

⁴⁷ H. WERNER, *Über Mikromelodik und Mikroharmonik*, «Zeitschrift für Psychologie», n. 98, 1926, pp. 74-89. Cfr. anche *Über die Ausprägung von Tongestalten*, *ibid.*, n. 101, 1927, pp. 159-181. E vedi H. DE LA MOTTE - HABER, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber, Laaber, 1985, p. 93.

⁴⁸ E. VON HORNBOSTEL, *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*, in *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien, Universal, 1930, pp. 12-16: 14.

rate discussioni epistemologiche, la scuola finirà per lo più col trascurare le tematiche illustrate. Per quanto concerne l'epoca qui considerata, si può parlare di una nebulosa di tentativi, saggi ed esperimenti la cui eredità è rimasta di fatto priva di un coronamento definitivo. Ma è forse proprio per questa ragione che la teoria della Gestalt si rivela ancora capace di stimolare nuove e ulteriori prospettive.

ABSTRACT – This essay reconstructs the history of Gestalt psychology taking as its starting point the early twentieth-century surge in psychology-of-music research. Leaving behind established tradition, authors such as Stumpf, Ehrenfels, Meinong, Krueger, and Witasek developed a new model of psychic development based on musical experience. The melodic and harmonic combination of sounds – with all its sentimental effects – became the new, fascinating dominant paradigm in theories of perception and of cognitive flow in general, with important consequences with regard to musical aesthetics. The Gestalt theory properly speaking, formulated by Wertheimer, Koffka, and Köhler, arose in this context, its defining characteristic being the tendency to salvage some of the perspectives of romantic philosophy with regard to nature which stemmed from an innovative use of the concept of 'sense'. This approach is best exemplified by musical applications such as those of Hornbostel, the famous ethnomusicologist who was also an important Gestalt theorist.