

LORENZO PORTA DEL LUNGO

# Musica e Società

Mutazioni di un linguaggio  
e trasformazione dell'identità artistica  
del musicista





**LORENZO PORTA DEL LUNGO**

# **Musica e Società**

**Mutazioni di un linguaggio  
e trasformazione dell'identità artistica  
del musicista**

**Musis** Museo della Scienza e dell'Informazione Scientifica a Roma

**Murst** Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica  
e Tecnologica

*Ideazione e coordinamento:* Francesca Borruso

Il presente lavoro è stato oggetto di una conferenza tenutasi a Roma presso il Centro Convegni dell'Università "La Sapienza", in Via Salaria 113, il 28 giugno 1997.

*Consulenza grafica:* Lorena Benatti

*Grafica, impaginazione e stampa:* Nage S.n.c. - Roma

*In copertina:* Pablo Picasso - Studi per "Las Meninas"

Finito di stampare Febbraio 1998

## INDICE

Presentazione di Luigi Campanella . . . . .	Pag. 3
Introduzione di Francesca Borruso . . . . .	» 5
Pensiero e musica Formazione dell'immagine della musica moderna. . . . .	» 7
Cultura storica e musica. . . . .	» 10
Scienza e musica. . . . .	» 19
Trasformazione dell'identità artistica del musicista. . . . .	» 25
Bibliografia . . . . .	» 30

## Presentazione

*Arte e Scienza, Teatro e Scienza, Cinema e Scienza, I colori della Scienza: MUSIS ha sin dal suo esordio centrato la sua attività sul rapporto fra la Scienza e le altre manifestazioni di interpretazione, trasformazione e rappresentazione dell'esistente.*

*Con questo quaderno, agli altri temi si aggiunge quello della musica; i colori come le note; dalla loro combinazione, nasce il prodotto dell'ingegno e dell'anima così come dagli atomi nei fantastici assemblaggi derivano molecole dalle strutture affascinanti ed esoteriche (si pensi ai fullereni!)*

Luigi Campanella

## Introduzione

*Ormai al quarto anno di indagini e ricerche sulle grandi trasformazioni che in taluni periodi storici attraversano contemporaneamente - e in ambiti diversi - tutte le attività dell'uomo, non potevamo non confrontarci con le mutazioni del linguaggio nelle immagini musicali, forse le più elusive e sfuggenti e forse anche le più profonde fra le immagini dell'arte.*

*L'autore cerca una sua personalissima strada per guidarci lungo il percorso che, in particolare negli ultimi tre secoli, ha visto il succedersi di teorie, tendenze, a volte anche tenzoni - le famose 'querelles' settecentesche - sulla natura della musica come arte e come scienza.*

*Una 'natura' fatta di una materia sottile - e sono i minuscoli segni neri che si rincorrono sul pentagramma - una natura che nel passaggio dal pensiero al progetto all'esecuzione, disegna in un tempo 'altro' il percorso della vita stessa, il suo rapido accendersi e poi sparire nell'invisibile, ma lasciando una traccia fortissima, forte come il solco della storia, nel momento dell'esecuzione. Momento di nascita, segmento di tempo in cui si iscrive la realtà umana dell'artista e in cui si trasforma, nell'arco teso fra i due poli della creazione e dell'ascolto, l'identità artistica del musicista, dove - come ci dice l'autore - può anche accadere che sotto il peso di teorie astratte, della ragione divinizzata, dell'ineluttabilità della scissione umana, arrivi ad "alterarsi il rapporto di sensibilità fra l'artista e il suo mondo".*

*"Il fenomeno musica non poteva non apparire più che stimolante, con i suoi specifici requisiti: l'invisibilità dei suoni in contrasto con la notevole vistosità dei loro effetti; l'incorporeità del mezzo di propagazione e la misteriosità del funzionamento dell'apparato uditivo. Appariva sempre più evidente che nella dimensione dell'invisibile, dell'infinitamente piccolo, si muovevano forze vitali indispensabili per l'uomo". Studi, ricerche, teorie sulla natura del fenomeno musica sono tracciati con mano leggera nel loro svolgersi, contraddirsi e intrecciarsi, e l'autore entra in scena non solo per ripercorrere le mutazioni, ma per incidere, riaprendo vicoli ciechi, rintracciando le anse che hanno creato ingorghi, deviato l'esigenza e rallentato la necessità stessa di un linguaggio musicale.*

*Sul palazzo, sull'edificio storico che in qualche rassicurante modo conoscevamo, si sovrappone un foglio trasparente dove sono disegnati prospettive, scorci, tagli che non distruggono, ma impongono una lettura diversa, cambiano paesaggi noti, destini segnati diventano solo destinazioni possibili, scelte.*

*E alla fine ci rendiamo conto che la particolarità di questo saggio è nel sentirci chiamati in causa, forse la storia ci è diventata più vicina, forse è più evidente il pericolo che comporta, nel presente, il non distinguere fra astrazione e arte astratta, forse, oggi, la distinzione comporta una scelta di campo nella crisi del rapporto fra artista e società, forse, ora, la ricerca sull'immagine interna e sulla dimensione creativa riguarda tutti.*

Francesca Borruso

## PENSIERO E MUSICA

### FORMAZIONE DELL'IMMAGINE DELLA MUSICA MODERNA

Nel 1805, in un'aggiunta alla sua traduzione del "Nipote di Rameau" di Diderot, J. W. Goethe, che per tutta la vita si era profondamente interessato alla musica, cercando anche, negli ultimi anni, di porre le basi di una propria personale ricerca, così scriveva:

"...Tutta la musica moderna viene trattata in due modi diversi: o la si considera un'arte autonoma, che si forma in sè, s'esprime e apprezza attraverso la raffinata sensibilità esteriore, com'è solito fare l'italiano, oppure la si mette nel rapporto con intelletto, sentimento e passione e la si elabora in modo da esigere molte potenzialità dello spirito e dell'anima umana; questo è e resterà il modo dei francesi, dei tedeschi e di tutti i paesi nordici...". "... l'italiano si ingegnerà alle più soavi armonie, alle più leggiadre melodie, si diletterà nella consonanza, nel movimento come tale, tanto da deliziare il raffinato orecchio dei suoi conterranei. L'altro partito, invece, ha davanti agli occhi più o meno il senso, il sentimento e la passione che esprime il poeta e considera un obbligo competere con quello. Ricerca armonie particolari, melodie interrotte, possenti divagazioni e passaggi, per esprimere il grido di meraviglia, di paura e disperazione. Simili compositori troveranno fortuna nelle persone sensibili e razionali". "... Quello che l'italiano fece con il canto, il tedesco lo fece con la musica strumentale, ne perfezionò l'aspetto tecnico e le esprime vivacemente senza quasi alcuna considerazione per le forze dell'animo, e in seguito, con un approfondito uso della melodia, consono all'uomo tedesco, è giunto fino ad un grado elevato, modello per tutti i popoli".

In questa lucida e ordinata classificazione sono presenti alcuni elementi di pensiero che risulteranno strutturali e caratteristici nella formazione e affermazione della critica musicale mitteleuropea.

Nel primo caso Goethe definisce "arte autonoma" qualcosa che le sue parole descrivono, in realtà, come libera espressione, regolata esclusivamente dal principio del piacere.

Era, questa, una visione ricalcata in parte su quella che Kant aveva espresso nella Critica del Giudizio e che risultava essere una posizione, oltre che molto deludente sul piano della ricerca, anche significativamente reazionaria rispetto al pensiero contemporaneo.



Successivamente, Goethe definisce la musica “arte figlia della poesia” e neanche questa era una novità, trattandosi di un concetto proprio della filosofia settecentesca, per quella parte che si dimostrò più benevola nei confronti di quest’arte. Anche stavolta, però, il grande poeta contraddice l’assunto iniziale, attribuendo alla musica dignità di ricerca ed esaltandone le infinite possibilità di espressione dell’animo, di fatto descrivendola come un’arte autonoma.

L’immagine che sta dietro a questo ambivalente atteggiamento culturale, è l’intuizione che la ricerca sulla musica comportasse un sensibile approfondimento o, per meglio dire, un rischio avanzare in quello sterminato continente che si faceva intravedere ogni qualvolta la ricerca avesse tentato un passo oltre l’immagine manifesta, prima, e addirittura oltre la parola, poi. L’evitamento di quest’ultimo passaggio si poteva convenientemente giustificare con il pensiero tradizionale, che considerava da sempre la musica essere parte della parola, nel senso dell’inflexione e del canto, e la sua notazione originaria derivata dalla metrica classica.

Ma, per cercare di chiarire quest’immagine, il pensiero di quegli anni intorno alla musica, potremmo idealmente collocarci proprio a fianco di Goethe.

Egli, dal 1791, anno della morte di W.A.Mozart, per ben ventisei anni diresse il teatro di corte a Weimar, dove curò centinaia di rappresentazioni, la maggior parte delle quali di opere dello stesso Mozart, in tutte le loro fasi, scenografia e regia comprese.

Goethe aveva conosciuto Mozart. Lo aveva ascoltato suonare a Francoforte, la propria città natale, nel 1763, durante una della prime tournée del musicista. Goethe aveva quattordici anni, Mozart otto. Quello fu uno degli episodi cruciali della vita del poeta, che ne ebbe un segno profondo e indelebile: l’immagine di quel ragazzino inerme, dallo sguardo mite, capace di sprigionare una potenza creativa enorme e di assoluta originalità, scosse l’intero mondo culturale europeo e impresso all’estetica musicale una grande accelerazione.

L’opera di Mozart, d’altronde, aveva trovato ad attenderla un terreno molto fertile: erano molti anni che il dibattito intorno alla musica era diventato di notevole rilievo, addirittura centrale, nell’ambito più generale della crisi del classicismo.

La materia della discussione era data dalle sorti del melodramma.

Questo genere, in Francia era molto seguito e, a causa della solida e duratura alleanza fra il re Luigi XIV e il musicista italiano, naturalizzato francese, G.B. Lulli, era diventato un'espressione del potere sempre più raffinata oltre che un modello culturale di riferimento.

Alla morte di Lulli, che aveva esercitato un vero monopolio della produzione musicale, si poterono sottoporre a critica certi contenuti formali: il riferimento a modelli classici, il mito, la tragedia, e un certo stile paludato.

A questo si aggiungeva la problematica di fondo intorno al genere: l'unione di parola e musica era considerata un connubio impossibile, un ibrido da due opposti punti di vista.

Per i puristi della tragedia, o, comunque della ricerca poetica, aggiungere la musica alla declamazione e quindi alterare completamente la metrica, allungando o accorciando l'emissione delle vocali, equivaleva a distruggere il senso poetico del testo e nulla più.

Fra i musicisti, d'altra parte, si sentiva la necessità di affermare il principio dell'indipendenza della musica come arte, e di liberarla da normative stilistiche divenute obsolete.

Per ottenere questo si doveva emancipare la musica anche dal suo asservimento alla parola.

In questa tenzone, in verità, la ragione stava da entrambe le parti, in quanto era vero che i libretti abbassavano di molto il livello poetico rispetto al testo originario, da cui erano tratti.

La tensione drammatica veniva stravolta, alle scene d'amore e di morte veniva data un'enfasi spropositata ed altre, pur importanti, venivano soppresse, sì da alterare irrimediabilmente gli equilibri narrativi.

E' pur vero che di librettisti artisti, veri poeti, la storia del melodramma ne ha avuti un numero esiguo.

Anche i musicisti lamentavano lo stesso problema. Era loro interesse far passare l'idea dell'esigenza di un aumento dell'espressione, nella loro arte.

Il concetto di espressione era nuovo, per l'epoca e si scontrava con quello di imitazione, il quale discendendo dalla verosimiglianza, criterio estetico principe per tutte le arti, era l'unico comunemente accettato anche per la musica. Ma imitazione era nei riguardi della parola, delle modalità del recitare, del declamare.

Espressione senza parola era un concetto che inquietava nel mondo razionalista post-cartesiano.

Ben presto, però, ci si accorse che l'oggetto della disputa si trasferiva inevitabilmente dal piano estetico a quello filosofico, dove "parola" diventava sinonimo di livello razionale, e "musica" di livello irrazionale.

Fu con queste cariche che il dibattito acquistò via via uno slancio particolare e una partecipazione inusitata: oltre a letterati e musicisti si confrontarono polemicamente filosofi e scienziati, religiosi e perfino cariche dello stato, ora tutti uniti illuministicamente nel tentativo di armonizzare le posizioni con ragionevolezza, ora tutti divisi dagli interessi di parte, per cui prevalse di volta in volta connotati politici, nazionalistici, oppure religiosi, accademici o altro.

Tutto ciò contribuì comunque a creare una musicologia e ad ampliare di molto l'interesse per una vera ricerca, e una parte importante ebbero in questo gli Enciclopedisti.

Ma andiamo per ordine.

## CULTURA STORICA E MUSICA

La teorizzazione sulla musica già da secoli aveva sancito che la condizione perchè essa potesse esistere come linguaggio artistico era che imitasse il linguaggio verbale.

La rinascimentale Camerata Fiorentina, o "de' Bardi" dal nome del suo mecenate, cioè quel ristretto collegio di insigni personalità di cui fu membro tra gli altri il padre di Galileo Galilei, Vincenzo e che pose la prima pietra delle fondamenta del melodramma, decretò che la parola doveva comunque prevalere sulla musica poichè questo era avvenuto nella tragedia greca.

Insomma il cosiddetto "linguaggio naturale" era l'unico riferimento possibile per il musicista.

La figura del musicista oratore si identificava con l'interprete e talora con il compositore, come accadeva in Germania, dove erano le figure retoriche a tracciare lo schema di fondo su cui si interveniva in un secondo momento con lo spessore musicale.

Un procedimento diviso in fasi distinte, la prima detta "inventio" in cui tema, tonalità e tempo si individuavano traducendo in musica le convenzioni retoriche; la "dispositio", ovvero la stesura a grandi linee del pezzo, infine l'"elaboratio", cioè il tratta-

mento dei vari elementi compositivi attraverso iperboli, antitesi e altre figure retoriche classiche. Tipica organizzazione di marca tedesca di un modello ripetitivo che, anche se evolverà già durante il settecento, ma soprattutto con Beethoven, conserverà assai a lungo un ruolo di matrice poetica.

Questo modo di procedere si radicò nella prassi musicale, ne divenne una condizione necessaria.

Anche in altre pratiche dell'arte la preparazione del lavoro è sempre stata una fase di studio.

Il pittore che rompe il bianco della tela con sottili linee grigie di matita o di carboncino leggero, per separare le zone dei piani prospettici, traccia quelle linee per un'immagine che ha già, il suo braccio si muove docile guidato da quell'immagine. Quelle linee rimarranno un fatto privato, perché il colore le coprirà per sempre ed esse non saranno mai state la struttura del dipinto, ma solo strumenti di rapporto con lo spazio fisico, l'impianto dell'opera.

Lo stesso accade nella scultura, quando l'artista delinea le proporzioni sul blocco di materia; in un campo diverso, nel teatro, troviamo una analogia nella commedia dell'arte, precisamente nel cosiddetto "canovaccio", quell'efficace schema che consentiva al collettivo degli attori di improvvisare e di trovarsi sempre insieme e di mantenere alta la tensione ed elevato il ritmo.

Ma anche in questo caso le regole provenivano dalle stesse leggi dell'azione scenica, dell'arte drammatica in generale, che aveva sì i suoi modelli classici, ma era costretta a modificarsi più rapidamente a causa del suo più diretto rapporto con il gusto del pubblico.

La musica invece veniva regolata da leggi non proprie mutuate dalla narrativa, dalla poesia e quelle convenzioni, le figure retoriche, una volta trasferite nel piano della composizione musicale, acquistavano una notevole evidenza, una marcatura particolare, diventavano delle strutture "a vista", architettonicamente parlando.

Quindi, volendo definire questa metodologia che anteponeva le ragioni della tecnica all'immagine, la si può senz'altro considerare vessatoria dal punto di vista della libertà creativa.

Tanto che questi elementi linguistici fissi, anche nella forme della musica strumentale, venivano riaffermati con molte ripetizioni, cosa che costringeva i compositori ad artifici continui, per variare e non annoiare.

Erano le leggi dell'estetica del tempo che per la musica erano in fondo catene pesanti, sia nella polifonia barocca, sia successivamente nella forma sonata.

Ci volevano le potentissime immagini di un Bach, di un Haendel, di un Mozart, di un Beethoven per averne ragione, per in qualche modo forzarle.

Tutto questo può rendere bene l'idea di come e quanto la mediazione linguistica imposta alla musica fosse una istanza razionale notevole.

Ed infatti l'evoluzione della musica sarà un continuo, progressivo spogliarsi di queste sovrastrutture.

A dimostrazione di tali argomenti, conviene poi ricordare che di fronte al linguaggio verbale stava un altro modello di riferimento possibile, per servire la legge dell'imitazione della natura: la matematica.

Da Cartesio a Leibniz, la musica è un fenomeno naturale, regolato da precisi rapporti numerici.

Per Cartesio in particolare, la perfezione delle proporzioni matematiche contenuta in un brano musicale, veniva colta fedelmente dagli organi di senso, organi che, quindi, non alteravano la realtà, e così raggiungeva l'anima dove avrebbe trovato una corrispondenza.

Essendo infatti la conoscenza matematica e geometrica già presente nell'anima per dono divino, l'uomo era in grado di godere del piacere estetico quando riconosceva la presenza di quella nella realtà esterna.

Per Leibniz la musica si offriva come via privilegiata per cogliere l'armonia della natura : "...exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi."

Questa posizione della musica nella gerarchia culturale dell'epoca, posizione subalterna, fa pensare all'analogia con un materiale da maneggiare con particolare cura.

La chiesa, per parte sua, ha sempre esercitato un'attenta vigilanza sulla sfuggente semantica musicale.

Non essendovi una iconografia da sottoporre a censura, fin dai tempi di Gregorio Magno, tale censura si è applicata ai testi modificandoli, o sostituendoli del tutto, ma anche appropriandosi delle spontanee melodie popolari che li contenevano. Precise erano le direttive nei concilii e nelle ripetute bolle papali, anche riguardo alle composizioni strumentali: "... purgare, tagliare, ridurre...".

Quindi, per riassumere, la proposizione che può esprimere l'immagine del rapporto con la musica di quel tempo, potrebbe essere: sì alla musica come fenomeno naturale, sì come manifestazione del divino, sì anche come attività propriamente umana, purché nella posizione di ancella della parola, allo scopo di rea-

lizzare un'intensificazione lirica di quella, ma come arte autonoma, un'arte pienamente significante oltre l'immagine, oltre la parola, meglio decisamente di no.

In questo contesto composito e contenente tendenze a fini opposti, si sviluppa rapidamente in Francia il dibattito sopra menzionato in cui si confrontarono e si scontrarono i sostenitori dello stile francese, aulico e prevalentemente armonico e i sostenitori dello stile italiano, più giocoso, innovatore e prevalentemente melodico.

Nacquero così le famose "querelles", quella detta "des anciens et modernes" all'inizio del settecento e cinquant'anni dopo quella "des bouffons", per citare le principali.

Una svolta decisa fu impressa in quegli anni da un musicista, J.P. Rameau.

La sua opera fu tesa a riscattare la musica dal suo stato di oggetto di natura semiconosciuta, per attribuirle, invece, una chiara e certa identità, cioè quella di scienza.

Si trattava di un'ipotesi rivoluzionaria o del solito animale mitologico inventato per comporre antinomie?

Nel 1722 Rameau pubblicò il suo "Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles", un'opera da subito accolta con polemiche.

Con quest'opera e con il "Nouveau système de musique théorique" di quattro anni posteriore, egli riesaminava i fondamenti della musica in un modo molto approfondito ed esteso.

Con l'opera di Rameau termina un arco iniziato con Pitagora e ne inizia un altro, teso fino alla dissoluzione del sistema tonale, fino al cruciale periodo dei primi del novecento.

Le basi del sistema tonale venivano confermate scientificamente e ampliate, così da dare al sistema, benché storicamente occidentale, crisma di verità e validità universale.

Inoltre, nell'elaborare la teoria degli affetti, Rameau utilizzava la stessa base razionale che aveva posto a fondamento del sistema.

Per chiarire, se Cartesio separava nettamente la realtà del pensiero, la razionalità, da quella del corpo, la sensibilità, Rameau cerca di operare una fusione fra le due.

Trovata la dimostrazione razionale del funzionamento del sistema musicale, egli la estende, con un passaggio logico alquanto brutale, alla sensibilità fisica e stabilisce che i sentimenti o affetti che dir si voglia, sono indotti dalla musica razionalmente, cioè sono suscitati non solo per mezzo ma anche per effetto della vibrazione dei corpi e della risonanza, realtà fisiche matematizzabili.

Rispetto all'impostazione cartesiana, scompare qui l'elemento religioso manifesto, l'anima e compare l'attribuzione alla materia di vitalità propria, concetto religioso anch'esso, che qui fa apparire Rameau, lui malgrado, più meccanicista del meccanicista Cartesio.

Il lavoro di Rameau rimane importante per aver grandemente contribuito a dare il giusto rilievo all'identità della musica rispetto alle altre arti e nel suo rapporto con il linguaggio verbale.

Il tratto scientifico rimarrà d'ora in poi sempre legato alla musica e avrà un effetto trainante verso le altre arti soprattutto nel nostro secolo.

D'altra parte l'interrogativo fondamentale intorno alla musica, temuto per le implicazioni che esso recava con sé, rimaneva intatto.

Ovvero di che tipo sono le comunicazioni che passano con i soli suoni, rispetto a quelle che utilizzano le parole?

Tale interrogativo diventava sempre più urgente nella ricerca sulla musica, considerando che in quel tempo la produzione di musica strumentale, grazie ai grandi progressi tecnici, andava tanto incrementandosi da ribaltare le proporzioni con la musica cantata.

Occorre a questo punto considerare l'impulso nella ricerca della seconda metà del settecento, dato dall'ingresso in campo del pensiero sensista da una parte, gli enciclopedisti dall'altra e i filosofi tedeschi da un'altra ancora.

Generalizzando si può dire che da allora si configureranno due scuole di pensiero, la francese e la tedesca, per lo più contrapposte proprio sull'argomento della sensibilità.

Importante è senz'altro il contributo di Condillac.

Etienne Bonnot de Condillac non era un musicista, anche se buon conoscitore e talora anche precettore di musica, ma un filosofo empirista che la storiografia ha definito sensista.

Autore del "Saggio sull'origine delle conoscenze umane", di un "Trattato sulla sensibilità", di un "Trattato sugli animali" ecc., egli, contrapponendosi decisamente a Cartesio, aveva elaborato una teoria per la quale, al centro del metodo di conoscenza e di formazione del pensiero umano sono posti i sensi.

Sensi veritieri e fidati non solo nell'esperire la realtà fisica, ma anche nei rapporti interumani.

Condillac voleva dimostrare che era possibile verificare la realtà della natura umana attraverso la sensazione.

Allo stesso modo in cui Newton aveva ricostruito l'ordine dell'universo fisico a partire dalla forza di attrazione, così il mondo spirituale poteva essere fondato su di un solo principio, la sensazione.

Per basare questa teoria, Condillac, che aveva preso i voti ed era abate, aveva utilizzato uno dei principi fondamentali del cattolicesimo, il peccato originale.

A causa del peccato originale l'uomo, perdendo la sua purezza avrebbe perduto anche la possibilità del pensiero puro, dovendosi perciò accontentare del pensiero impuro, che è costretto a servirsi dei sensi.

Affermare la piena validità dei sensi nel fornire le indicazioni utili alla conoscenza era cosa di un certo peso, in filosofia.

Per Condillac il principio del piacere interveniva ogni volta per stabilire ciò che era o non era buono in assoluto.

Mentre il principio della "riflessione" consentiva all'uomo di prendere una distanza dall'oggetto, individuarlo e quindi memorizzarlo.

Compiendo questa serie di operazioni un numero infinito di volte fin dalla più tenera età, l'uomo poteva immagazzinare tutti i dati che avrebbero formato la sua esperienza.

Condillac portava così a compimento un'opera iniziata da Locke, di cui egli importava il pensiero in Francia.

Locke aveva cominciato ad elaborare una critica a Cartesio che Condillac aveva sviluppato, in controtendenza rispetto alla matematizzazione di tutti i campi di ricerca.

Pur stabilendo differenze fondamentali fra uomo e animale Condillac, tuttavia, ne equiparava le funzioni sul piano della sensibilità, solo che per gli animali i dati necessari da acquisire sono in numero inferiore e pertanto il tempo di apprendimento è più breve.

Quanto alla formazione del linguaggio, che è l'aspetto di maggior interesse in questa sede, Condillac distingue due fasi: una prima fase primordiale, in cui l'uomo emetteva grida, interiezioni con cui era in grado di comunicare abbastanza compiutamente, comportandosi in questo tempo in modo simile agli animali; una seconda fase in cui, per la complessità delle nozioni acquisite e delle funzioni da svolgere, l'uomo sarebbe stato costretto ad articolare le sue grida, fino a formare il linguaggio verbale.

A parte il fatto che Condillac non si preoccupa di fornire spiegazioni su questo passaggio, è interessante notare che egli ritiene che quelle interiezioni, che chiama segni istituzionali, fossero in grado di comunicare compiutamente.

Quando in un secondo momento, "costretto dai troppi ostacoli..", l'uomo si era inventato le parole, queste avevano aggiunto ma anche tolto qualcosa alla capacità semantica dei segni.



“Ah!” per Condillac è un suono che, secondo il modo in cui è pronunciato, può esprimere “..tutti i sentimenti dell’anima”.

Il filosofo di Digione fa così passare il concetto che esiste un linguaggio preverbale, costituito da suoni o fonemi elementari in grado di comunicare gli affetti umani.

Per questo il musicista può ben sentirsi riconoscente verso Condillac.

Occorre qui aggiungere una nota riguardo al progetto antiinnatista di questa filosofia.

Come sempre quando si respingono i presupposti innatisti platonici, allora si descrive la mente come una tavoletta di cera su cui le esperienze si imprimevano come segni indelebili formando una raccolta, una specie di collezione che formerebbe l’io di ciascuno di noi.

Questo è un pensiero che attraverso i secoli ha resistito giungendo fino a noi grazie al freudismo, alla psicologia cognitiva, ad una certa pedagogia e ad alcuni linguisti e che, invece è buono tutt’al più per i computer!<sup>1</sup>

Rousseau apprezzò molto il lavoro di Condillac, proprio per quanto riguarda la trattazione dell’origine del linguaggio.

Jean-Jacques Rousseau, il filosofo che più di ogni altro si occupò di musica nell’arco del XVIII secolo, tanto che fu compositore attivo ed eseguito, tenne una sua posizione personale riguardo alla nascita della musica, che espresse nel suo “Essai sur l’origine des langues”.

Egli si opponeva al razionalismo rivendicando però all’uomo una sorte migliore della somiglianza con gli animali.

Egli sosteneva che la sensibilità umana era una e ben differenziata da quella animale.

Infatti definiva la sensibilità animale passiva, adatta a registrare gli stimoli e nient’altro.

La sensibilità dell’uomo, distingueva Rousseau, riguardava invece le esigenze, che lui chiamava “bisogni morali”.

Pertanto la parola non poteva avere la stessa origine del grido di Condillac.

L’uomo non poteva aver inventato la parola per esprimere dei bisogni, ma piuttosto per esprimere affetti.

Del resto sono gli affetti che uniscono nel linguaggio, più che non i bisogni.

<sup>1</sup> Infatti esso costituisce la negazione dell’esistenza della nascita psichica, da cui deriva la fantasia, caratteristica esclusivamente umana.

Per Rousseau era esistita un'epoca meravigliosa della storia dell'umanità, durante la quale gli uomini avevano comunicato fra di loro chiaramente e direttamente, usando un linguaggio fantastico, fatto di articolazioni non perfezionate, segni linguistici non prestabiliti, cui venivano impresse inflessioni sempre nuove.

Un linguaggio sempre diverso eppure privo di alcun problema semantico, perché umanamente concreto.

Quella per Rousseau era la musica.

Un linguaggio di un tempo felice, purtroppo corrotto in seguito dai vili bisogni, dalle mere necessità materiali, dall'essere per l'avere.

Forse Rousseau parlava della sua infanzia, la sua come quella di tutti noi.

Certo, con quell'immagine ha fatto felici tutti i musicisti.

C'era però il rammarico di parlare del passato: il progresso era dietro le sue spalle e la musica non aveva realizzato qualcosa di simile a quell'ideale anzi con l'armonia, razionale, matematica e artificiosa, si soffocava continuamente la melodia e si insisteva, con l'eccessivo uso degli strumenti musicali a separare la musica dalla parola.

Il rimpianto di Rousseau sembra già un'angoscia romantica.

Denis Diderot non si lasciò sedurre dalle teorie sensiste di Condillac pur essendo in opposizione al razionalismo cartesiano.

Egli introduce nella materia un elemento di vita psichica e si pone in un'ottica interpretativa dell'interazione fra mondo fisico e mondo umano.

Sulla base di quest'impostazione Diderot vede nella musica l'indeterminatezza concettuale indispensabile per penetrare gli angoli più inaccessibili della realtà.

Per questo motivo egli dichiara la musica essere la prima fra le arti.

Per la prima volta compare con Diderot l'idea del primato della musica e, a questo proposito, occorre fare una distinzione.

Il fatto che Diderot separi il linguaggio dei suoni da quello verbale avviene perché, associando quest'ultimo alla razionalità logica e deduttiva, lo ritiene insufficiente a dare gli strumenti per la conoscenza.

Tuttavia se dobbiamo interpretare la sua grande rivalutazione della musica nel senso di un linguaggio autonomo in quanto lin-

guaggio dell'irrazionale, va ricordato che per Diderot: "...irrazionale o piuttosto casuale risulterà... la struttura organica dell'io pensante."<sup>1</sup>

Ovvero egli riduce l'irrazionalità ad una qualità che l'io assumerebbe quando ricerca attraverso i sensi, evitando ogni possibile indagine su fantasia e creatività, caratteristiche elettive dell'artista, e quindi sulla nascita psichica.

Ad ogni modo Diderot è importante nella storia della musica non solo per il primato che le assegna e perché così facendo la rende libera dalla necessità dell'imitazione, ma anche perché la ritiene capace non tanto di esprimere generici sentimenti, ma proprio le grandi passioni, quelle che contano veramente nella vita.

Purtroppo per sostenere ciò ricorre all'oscuro istinto animale, "le cri animal", stupido concetto, il cui fascino perdurerà fino a Nietzsche ed oltre.

Quanto a Johann Gottfried Herder, teorico del Sturm und Drang, anch'egli molto coinvolto nella ricerca di tendenza del tempo, con il suo "Saggio sull'origine del linguaggio", eresse una tonante critica a Condillac e Rousseau allo scopo di riportare la ragione al centro del pensiero e operare una saggia restaurazione nel campo dei sensi e della sensibilità in genere.

Egli stabilisce una perfetta identità fra ragione e linguaggio, solo che il linguaggio non ha origine da una facoltà, come per Condillac, ma nasce dall'esperienza sensibile dell'udito, per onomatopea.

Il linguaggio inoltre sviluppa la ragione e il concorso dei sensi che tutti insieme contribuiscono alla conoscenza viene regolato da un elemento nuovo che libera l'uomo dai condizionamenti ambientali cui gli animali invece sono sottoposti.

Tale elemento era definito da Condillac con la parola "istinto" con raccapriccio di Herder, che lo chiamerà "sensatezza".

Il prussiano Herder riteneva che fin dalla più tenera età l'uomo doveva disporre di tale sensatezza e farsene guidare nell'arte, in particolare nella musica, la più profonda tra quelle, soprattutto se impiegata in testi teatrali o liturgici oppure con entrambi contemporaneamente.

Egli concepiva così quella forma di spettacolo-rito che Wagner quasi cento anni più tardi chiamerà Wort-ton-drama.

<sup>1</sup> Vedi l'articolo di G. Scuto: "Le Reve de D'Alembert", ne "Il Sogno della Farfalla", 3/96

## SCIENZA E MUSICA

Nel ricordare ora l'iniziale citazione del Goethe traduttore e promotore di Diderot, occorre notare come egli tendesse ad inquadrare la problematica della ricerca musicale in termini stilistici generali e di gusto, contrapponendoli eventualmente fra di loro come espressioni di identità etniche diverse, rimanendo nell'ambito della polemica, delle querelles.

Ciò appare riduttivo, in un'epoca in cui ormai già da molti anni tale ricerca veniva condotta sul piano della linguistica, come, specialmente dopo l'impulso dato da Rameau, su quello della scienza sia matematica che fisica-sperimentale.

Era quello un periodo rivoluzionario per la storia della scienza.

Dal punto di vista del suo ruolo nella società, ne venivano ridisegnati gli equilibri.

L'enunciato del determinismo di Laplace stemperava l'ansia del cimento con Dio per la conquista delle verità, riconsegnando nelle mani degli uomini laici tutta la responsabilità della loro avventura verso la conoscenza.

Il metodo d'indagine era passato dall'imperio della matematica, che aveva il compito di imporre il proprio ordine al mondo, alla verifica più estesa possibile attraverso l'esperimento.

La sperimentazione a sua volta sottraeva sempre più il campo alla pratica del giudizio ingenuo, basata sull'indagine condotta attraverso i sensi e Goethe, che non vedeva di buon occhio il fenomeno in generale, ancor meno sopportava l'idea che ciò riguardasse l'arte tutta ed in particolare la musica.

E' la posizione dell'artista romantico che diffida della scienza perché la crede anaffettiva, la sente nemica e la colloca in una posizione culturalmente antitetica.

D'altra parte la scienza non poteva non occuparsi di musica almeno per quanto riguarda la fisica dei suoni, come di una branca degli studi sull'Etere.

Gli studi sulla luce, oramai ad un secolo dalla comparsa dell'Ottica di Newton, erano molto progrediti, così come a grandi passi marciavano quelli sull'elettricità.

La chimica e la nascente biologia segnarono il passaggio dalle scienze meccaniciste alle scienze della vita.

Il fenomeno musica non poteva non apparire più che stimolante, con i suoi specifici requisiti: l'invisibilità dei suoni in contrasto con la notevole vistosità dei loro effetti; l'incorporeità del

mezzo di propagazione e la misteriosità del funzionamento dell'apparato uditivo.

Appariva sempre più evidente che nella dimensione dell'invisibile, dell'infinitamente piccolo, si muovevano forze vitali indispensabili per l'uomo.

Alcune di queste cominciavano ad essere almeno in parte osservabili, ma si intuiva che si trattava di un continente sconfinato e disseminato di insidie, quello che si andava a scoprire e questo esaltava ma, anche, contemporaneamente angosciava.

Affascinava che vi fosse un'energia invisibile il cui manifestarsi non riguardava più il mago o l'esorcista, ma piuttosto lo scienziato.

Esemplare fu il caso di Franz Anton Mesmer, il medico che definì "magnetismo animale" quell'energia, connotando il fenomeno come positivo e sfruttandolo a fini terapeutici.

Egli, decretando l'inizio della fine delle pratiche esorcistiche, inaugurava così la psicoterapia dinamica.

Il grande seguito che l'opera di Mesmer suscitò aveva due principali cause:

da una parte l'esigenza di affrontare le problematiche umane più direttamente, aggirando la mediazione dell'istituzione morale; dall'altra la diffusione, attraverso il grande sviluppo delle università francese e tedesca, di un sentimento più diffuso e meno elitario delle cose scientifiche, come dimostra anche l'opera degli Enciclopedisti.

Il volto della cultura diventava più umano.

Anche nel linguaggio musicale si produce una trasformazione profonda.

Dall'"apodittico" soggetto di fuga di Bach, vera cellula primordiale o seme, che contiene in potenza tutto il materiale che formerà la composizione, esempio di splendido meccanicismo, si approda ai due temi della forma sonata che attraverso la loro azione, confronto di immagini diverse, simboleggiano una dialettica espressamente umana, maschile-femminile.

Senza contare lo stile generale che allude sempre al bello del rapporto e dello stare insieme.

Il rinnovato interesse della scienza per la musica, riguardava ovviamente il comportamento delle fonti sonore, della propagazione dei suoni e dell'organo recettore.

V'è una contraddizione nella proposizione precedente, che sta nell'uso della parola "musica" in luogo di "suoni".

Noi sappiamo che la musica non è data dai suoni di per sé, ma dall'organizzazione che di essi ne fa l'uomo.

mezzo di propagazione e la misteriosità del funzionamento dell'apparato uditivo.

Appariva sempre più evidente che nella dimensione dell'invisibile, dell'infinitamente piccolo, si muovevano forze vitali indispensabili per l'uomo.

Alcune di queste cominciavano ad essere almeno in parte osservabili, ma si intuiva che si trattava di un continente sconfinato e disseminato di insidie, quello che si andava a scoprire e questo esaltava ma, anche, contemporaneamente angosciava.

Affascinava che vi fosse un'energia invisibile il cui manifestarsi non riguardava più il mago o l'esorcista, ma piuttosto lo scienziato.

Esemplare fu il caso di Franz Anton Mesmer, il medico che definì "magnetismo animale" quell'energia, connotando il fenomeno come positivo e sfruttandolo a fini terapeutici.

Egli, decretando l'inizio della fine delle pratiche esorcistiche, inaugurava così la psicoterapia dinamica.

Il grande seguito che l'opera di Mesmer suscitò aveva due principali cause:

da una parte l'esigenza di affrontare le problematiche umane più direttamente, aggirando la mediazione dell'istituzione morale; dall'altra la diffusione, attraverso il grande sviluppo delle università francese e tedesca, di un sentimento più diffuso e meno elitario delle cose scientifiche, come dimostra anche l'opera degli Enciclopedisti.

Il volto della cultura diventava più umano.

Anche nel linguaggio musicale si produce una trasformazione profonda.

Dall'"apodittico" soggetto di fuga di Bach, vera cellula primordiale o seme, che contiene in potenza tutto il materiale che formerà la composizione, esempio di splendido meccanicismo, si approda ai due temi della forma sonata che attraverso la loro azione, confronto di immagini diverse, simboleggiano una dialettica espressamente umana, maschile-femminile.

Senza contare lo stile generale che allude sempre al bello del rapporto e dello stare insieme.

Il rinnovato interesse della scienza per la musica, riguardava ovviamente il comportamento delle fonti sonore, della propagazione dei suoni e dell'organo recettore.

V'è una contraddizione nella proposizione precedente, che sta nell'uso della parola "musica" in luogo di "suoni".

Noi sappiamo che la musica non è data dai suoni di per sé, ma dall'organizzazione che di essi ne fa l'uomo.

E tale organizzazione, per essere in grado di comunicare non solo un significato ma anche soltanto una libera espressione, deve seguire le regole interne di un linguaggio, altrimenti non vi sarà la possibilità di distinguere l'uno rispetto all'altra.

Inoltre tali suoni, anche così organizzati, anche se scritti, anche se eseguiti e quindi pensati nel tragitto fra la fonte sonora e l'orecchio, al limite non sono ancora musica a tutti gli effetti.

Si può dire che lo diventeranno al momento della percezione da parte di un ascoltatore, quando la mente di questi ne coglierà istantaneamente le qualità, il tipo di organizzazione e, attraverso l'intervento della sua fantasia inconscia, il loro significato.

Allora si sarà stabilito un rapporto, che è l'essenza della musica.

Ma la scienza del settecento si occupava di suoni, pensando di occuparsi di musica.

Questo accadeva perché allora la scienza accoglieva l'ipotesi di una vitalità della materia, per cui i suoni erano pensati come veicoli trasportatori di stimoli sensoriali, vettori degli effetti stessi che avrebbero "rilasciato" negli ascoltatori.

Non è inutile ricordare ciò, perché da allora, dai tempi di Rameau ai nostri giorni, l'unica scienza che si sia occupata di musica è stata la fisica sperimentale, concernente l'osservazione del materiale sonoro.

L'estetica a sua volta, si è occupata degli stili, la composizione, l'esecuzione.

Ma dietro le quinte di questo perenne dualismo fra "hardware" scientifico e "software" estetico, nel ruolo di interessato osservatore è sempre stata la linguistica.

Che la musica potesse essere considerata una lingua o meno era un problema che rimaneva sullo sfondo, anche se a rigor di logica ciò che non si esprime mediante parole non riguarderebbe la linguistica.

Ferdinand de Saussure, in apertura del suo fondamentale "Corso di linguistica generale", distingue fra linguaggio come facoltà di comunicare e lingua come parte di esso.

Per Saussure il linguaggio è "... multiforme ed eteroclitico; a cavallo di parecchi campi, nello stesso tempo fisico, fisiologico, psichico, esso appartiene anche al dominio individuale e al dominio sociale; non si lascia classificare in alcuna categoria di fatti umani, poiché non si sa come enucleare la sua unità."

Mentre lingua "...non si confonde col linguaggio; essa non ne è che una determinata parte, quantunque, è vero, essenzia-

le. Essa è al tempo stesso un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie, adottate dal corpo sociale per consentire l'esercizio di questa facoltà negli individui."

Ma allora, se questi sono i termini della questione, non si vede perché non possano essere trasferiti sul piano della musica, dove linguaggio diventa facoltà di esprimersi musicalmente e lingua l'insieme delle convenzioni socialmente riconosciute nelle varie realtà culturali, quale per noi occidentali è per esempio il sistema temperato, il sistema tonale, atonale, dodecafonico, politonale, aleatorio ecc., nonché gli strumenti musicali oppure le voci e i suoni da essi prodotti; allora il linguaggio musicale è facoltà di esprimere gli oggetti contenuti da quelle convenzioni.

Ma quali oggetti?

Se il linguaggio verbale ha avuto la funzione di definire oggetti materiali e immateriali, quindi esprimere rispettivamente figure o concetti, che sono materia esperibile sul piano della coscienza razionale, viceversa il linguaggio non verbale musicale, non avendo la possibilità di definire, ha avuto la funzione di indicare oggetti non materiali, non esperibili se non sul piano del rapporto inconscio e quindi non razionale.

Questo comporta che deve anche esistere un pensiero inconscio non razionale e non verbale.

Ciò mette in scacco uno dei principii fondamentali del logos occidentale, che ha sempre legato il pensiero all'attività coscienza-razionale ed al linguaggio verbale, per cui l'assioma "penso dunque sono" nel significato in cui è stato concepito e tramandato dalla storia, perde di senso e va riformulato per lo meno invertendo l'ordine dei termini, oppure anche "se scrivo musica o suono, che cosa sto pensando?"

Appunto quali oggetti sto pensando?

Le immagini inconscie non oniriche.<sup>1</sup>

Questi oggetti non hanno una figura che gli occhi possano riconoscere, ma hanno un'immagine.

Ovvero sono immagini senza figura proprio come quelle dei sogni, ma non sono oniriche.

E, d'altra parte, non appartengono alla coscienza.

Dunque sono immagini inconscie non oniriche, che sono la materia della musica come dell'arte in genere.

<sup>1</sup> La definizione è del Dr. Massimo Fagioli.



Da questo, però, deriva che esiste un pensiero non cosciente e non razionale, che non è patologico, ma, al contrario, molto creativo. Il sonno della ragione non genera mostri, può essere invece molto creativo.

Oggi la psichiatria ha scoperto l'esistenza delle immagini acustiche<sup>2</sup>, ovvero le immagini che il neonato, che non può vedere fino all'età di circa un anno, ricava dalla percezione dei suoni, attraverso l'elaborazione della sua fantasia inconscia, o fantasia della nascita, facendone lo strumento principale per la sua relazione con gli altri esseri umani per tutto quel periodo.

Lungo tutto quel cruciale lasso di tempo, l'uomo vive, per così dire, "musicalmente", nel senso che interpreta continuamente, al momento della percezione del suono della voce della madre, l'immagine che vi sta dietro.

Questa impostazione consente di comprendere quale possa essere l'importanza della musica nel seguito della nostra vita, oltreché di recuperare una nozione di conoscenza e di pensiero preverbali dei nostri primi mesi e quindi di riconquistare l'uso di strumenti per tutti noi fondamentali.

Al contrario di ciò che Heidegger sosteneva, la scienza pensa e questa volta ha usato un pensiero nuovo, di tipo non razionale.

L'immagine che sottende l'opera degli artisti e in particolare dei compositori attivi negli ultimi decenni dell'Ottocento, sembra proprio questa: andare a rappresentare il rapporto inconscio fra gli uomini, servendosi di una scrittura liberata da tutte le sovrastrutture della comunicazione cosciente, derivate dall'"imitazione" del linguaggio verbale razionale, per seguire la strada di una regressione a livelli più profondi.

Le grandi trasformazioni che, in taluni periodi storici, riguardano contemporaneamente tutte le attività dell'uomo, anche molto diverse e lontane fra loro, fanno pensare all'esistenza di un'immagine recondita che presiede a certi fenomeni, all'esigenza di un aumento dello spazio interiore, che si traduce in un pensiero nuovo.

Un'immagine che si sposta dal campo della scienza a quello dell'arte a quello della letteratura a quello della politica, in una successione non prevedibile, a seconda dell'input iniziale.

<sup>2</sup> *Idem.*

Nessun deus ex machina, nessun monolite di "2001 odissea nello spazio", ma al contrario qualcosa di molto umano, di molto sociale, collettivo.

La stessa immagine che sta dietro alla ricerca sullo spazio in Piero della Francesca, anima l'anelito di Cristoforo Colombo. Il genio-artista Leonardo impersona addirittura in se stesso questa dinamica. La sua opera, come anche il lavoro di Michelangelo, parlano di un uomo nuovo, deciso ad essere la guida nelle conquiste di conoscenza e di potere. Seguiranno le scoperte dell'infinito dello spazio di Giordano Bruno, le leggi di Galileo e di Keplero e gli enormi conflitti ideologici conseguenti.

Nella musica di Bach è tangibile il senso acquisito della matematizzazione, che l'uomo di quel tempo applica il più estesamente possibile, così come si avverte la presenza dello spazio infinito che ci circonda.

Questi contenuti non sono individuabili in musica da riferimenti simbolici, che pure possiamo in qualche caso trovare, ma si colgono attraverso un tipo di andamento complessivo interno, che va a rappresentare artisticamente un genere di rapporto collettivo.

Anche in questo scorcio di fine ottocento, durante il quale sono in corso mutazioni linguistiche profonde in tutti i campi dell'espressione umana, sul piano scientifico avviene un'altra rivoluzione: si sviluppano gli studi sulla termodinamica, la scienza dei processi irreversibili, ovvero orientati nel tempo e sull'entropia, il concetto fondamentale associato al secondo principio nel 1865 da Clausius.

Un'apertura del pensiero enorme, che condurrà alla relatività di Einstein e quindi al superamento dell'era newtoniana.

Il tempo diventerà una variabile, non sarà più una costante.

E gli uomini non saranno più padri del tempo, ma figli dell'evoluzione, per usare una bellissima espressione di Prigogine.

E' possibile riconoscere, nella scrittura dei grandi autori, il passaggio dall'immagine del sistema chiuso ad una di sistema aperto, perché si abbandonano le strutture formali a schema fisso, per altre nuove e più libere.

Essi abbandonano la logica compositiva per la quale all'esposizione tematica seguiva uno sviluppo narrativo esteso, seguito a sua volta dalla ricomparsa dei temi dell'inizio, schema simbolico della ciclicità del tempo.

Nell'opera di Scriabin e ancor più in Debussy, lo sviluppo non segue schemi narrativi precostituiti e procede come per "autogenerazione".

Elementi inediti vengono introdotti continuamente, fino all'ultimo, nel corso della composizione, eppure l'unità e la coerenza stilistica sono fortissimi. Anche l'agogica tradizionale viene spesso evitata ed in quei casi la massima tensione non coincide con la massima sonorità, risaltando così il senso di una grande profondità spaziale e temporale.

In Debussy ed in Ravel scompare la modalità della narrazione "in prima persona", che in musica corrisponde al tema melodico: il canto, come espressione diretta, lascia spazio a elementi tematici impersonali, "oggettivi", come verrà definita la musica dei due grandi autori.

E' la fine della musica romantica e l'avvento di un nuovo profilo di musicista.

### **TRASFORMAZIONE DELL'IDENTITA' ARTISTICA DEL MUSICISTA**

Durante tutto il corso dell'ottocento, grande era stata la diffusione della musica nella società europea.

La pratica musicale dilettantesca, dai palazzi della nobiltà, si era moltiplicata nelle case della borghesia, e il concertismo pubblico era andato molto diffondendosi.

Il dibattito intorno alla musica era molto seguito e in breve il musicista era diventato l'assoluto protagonista culturale.

Un grande contributo a questo, era venuto dalla filosofia.

Nelle opere di Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche la musica diviene l'arte di gran lunga la più potente ed il musicista un eroe in grado di dominare enormi, misteriose forze.

In uno scenario demoniaco-misticeggiante il musicista appare come il cavaliere senza macchia cui è permesso accedere ai forzieri delle verità più nascoste.

Così, talora si era andati al di là del seppur tacito e conflittuale rapporto di "desiderio" della società verso l'artista e si erano create straordinarie aspettative da una parte e grandi assunzioni di responsabilità, oltre che artistica anche sociale e politica, dall'altra, un caso per tutti quello di Wagner.

Ma al volgere del secolo, questa visione demiurgica del musicista volgeva al tramonto. Peraltro, l'accresciuto livello di cultura

musicale nella società, consentiva di mantenere in equilibrio il rapporto in questione, nonostante che le importanti innovazioni, diventando sempre più frequenti, tendessero a trasformarlo in una sfida.

Nel corso dei quattro decenni a cavallo del nuovo secolo, forse come mai nella storia, gli artisti espressero una straordinaria tensione e determinazione nell'atto di separarsi dal tempo che li aveva preceduti.

Essi vissero un vero malessere, per l'impossibilità di convivere con le immagini che la società di allora esprimeva, sul piano dei valori, così come su quello dei ruoli.

Avveniva, in arte, una ribellione al padre, cento anni dopo essersi verificata in politica.

La nascente psicanalisi non seppe cogliere l'occasione straordinaria e le infinite comunicazioni contenute nelle opere e nei manifesti dei movimenti artistici.

Anzi Freud, sognando e teorizzando che alla morte del padre "bisogna chiudere gli occhi", sprecò malamente la preziosa opportunità che gli si era offerta. E questo in un ambiente che da decenni stava cercando intorno ad una possibile psicoterapia, poiché dal 1845 Carl Gustav Carus, lo psichiatra-pittore, aveva teorizzato l'influenza da inconscio ad inconscio, proposizione che apriva le porte alla ricerca della patogenesi, come pure alla possibilità di individuare un possibile rapporto di cura.

Invece era nata la psicanalisi, come negazione della psicoterapia.

Mancò quindi un intermediario tra la grande accelerazione evolutiva impressa dagli artisti al loro linguaggio e l'inadeguatezza degli strumenti culturali a disposizione per seguirla.

I musicisti avvertirono l'esigenza di una loro maggior preparazione su molteplici piani di conoscenza e ancor più sentirono la necessità di porre la propria ricerca all'interno di una ricerca più generale, non solo filosofica, ma anche scientifica, ora che la tecnologia entrava massicciamente nella vita quotidiana di tutti.

E riemerse, nella coscienza dell'identità artistica di ciascuno, quel tratto "scientifico" di cui Rameau era ormai antico progenitore e che anche i pittori avevano fatto proprio, come rivelano le varie teorie del tempo sulla "interattività" di musica e pittura, che furono di Scriabin, Kandinski, Schoenberg.

Contemporaneamente, la maggiore integrazione riconosciuta agli, all'interno della società, in una posizione di artista centrale e non più soggetta a tutela, insieme ad una richiesta viva e di livel-

musicale nella società, consentiva di mantenere in equilibrio il rapporto in questione, nonostante che le importanti innovazioni, diventando sempre più frequenti, tendessero a trasformarlo in una sfida.

Nel corso dei quattro decenni a cavallo del nuovo secolo, forse come mai nella storia, gli artisti espressero una straordinaria tensione e determinazione nell'atto di separarsi dal tempo che li aveva preceduti.

Essi vissero un vero malessere, per l'impossibilità di convivere con le immagini che la società di allora esprimeva, sul piano dei valori, così come su quello dei ruoli.

Avveniva, in arte, una ribellione al padre, cento anni dopo essersi verificata in politica.

La nascente psicanalisi non seppe cogliere l'occasione straordinaria e le infinite comunicazioni contenute nelle opere e nei manifesti dei movimenti artistici.

Anzi Freud, sognando e teorizzando che alla morte del padre "bisogna chiudere gli occhi", sprecò malamente la preziosa opportunità che gli si era offerta. E questo in un ambiente che da decenni stava cercando intorno ad una possibile psicoterapia, poiché dal 1845 Carl Gustav Carus, lo psichiatra-pittore, aveva teorizzato l'influenza da inconscio ad inconscio, proposizione che apriva le porte alla ricerca della patogenesi, come pure alla possibilità di individuare un possibile rapporto di cura.

Invece era nata la psicanalisi, come negazione della psicoterapia.

Mancò quindi un intermediario tra la grande accelerazione evolutiva impressa dagli artisti al loro linguaggio e l'inadeguatezza degli strumenti culturali a disposizione per seguirla.

I musicisti avvertirono l'esigenza di una loro maggior preparazione su molteplici piani di conoscenza e ancor più sentirono la necessità di porre la propria ricerca all'interno di una ricerca più generale, non solo filosofica, ma anche scientifica, ora che la tecnologia entrava massicciamente nella vita quotidiana di tutti.

E riemerse, nella coscienza dell'identità artistica di ciascuno, quel tratto "scientifico" di cui Rameau era ormai antico progenitore e che anche i pittori avevano fatto proprio, come rivelano le varie teorie del tempo sulla "interattività" di musica e pittura, che furono di Scriabin, Kandinski, Schoenberg.

Contemporaneamente, la maggiore integrazione riconosciuta agli, all'interno della società, in una posizione di artista centrale e non più soggetta a tutela, insieme ad una richiesta viva e di livel-

lo alto, offriva al musicista un ampio margine di libertà nel poter proporre una propria originalità creativa.

Gli elementi stilistici divennero così marcati da piegare e fondere il linguaggio in tante lingue diversissime fra di loro, una per ogni autore.

Quella che, per centinaia d'anni, era stata la struttura fondamentale del linguaggio musicale occidentale, il sistema tonale, venne completamente aperta e perfino ribaltata, come avvenne nella atonalità e poi nella dodecafonia.

L'agogica, gli andamenti dello sviluppo, vennero completamente sottratti alla similitudine con la retorica classica.

In questa fantastica, progressiva, inesorabile destrutturazione di un linguaggio stava l'appassionata ricerca di un'immagine sempre più profonda e sfuggente.

Un'immagine da liberare da un'antica prigionia.

Questi furono il progetto artistico ed il procedimento dei musicisti del novecento, qualcosa che, paradigmaticamente, può essere rappresentato, negli esiti, dal Pulcinella di Stravinskij del 1920, e dalle elaborazioni di Picasso de "las Meninas" di Velasquez del 1957.

Nel senso che, se Stravinskij destoricizza e svuota del loro contenuto gli elementi stilistici del passato per utilizzarli insieme ai propri, dimostrando la provvisorietà e la contingenza degli stili, poi, usandoli come pezzi fra di loro intercambiabili, finisce per alludere alla possibilità di gestire, con un "travestitismo" spettacolare, il vuoto stesso.

Picasso, viceversa, si inventa l'esempio di un procedimento in tappe, che sia dimostrativo di come la storia, oltre che lui stesso, abbia superato il concetto di imitazione della natura nell'opera d'arte figurativa. Ma egli, con questa complessa operazione, che è come la proiezione al rallentatore di una sua sintesi di pensiero veloce come la luce, ci dice che la liberazione dal legame con la realtà manifesta, ha consentito all'arte di accedere ad un livello di ricerca più profondo, modificando il senso della parola "immagine" in qualcosa di più interiore.

Questi due esempi appaiono utili a mettere in evidenza sia il tipico assetto di ricerca scientifica degli artisti del novecento, sia la diversità fra due arti nell'affrontare lo stesso passaggio storico.

Se nella pittura si destruttura la figura, emergono nuove immagini pittoriche che, per quanto inusitate siano, hanno sempre un'estensione limitata nello spazio, una profondità, sono figure, cioè contenenti che mediano il rapporto con l'osservatore.

Se in musica si destruttura via via la retorica, il contenente che sostiene la rappresentazione e quindi la "distanza" dall'ascoltatore, si finisce nell'immagine acustica pura, nel movimento puro, che è il contenuto dell'immagine esterna, ovvero è l'immagine interna.

Se quest'ultima viene negata o annullata, allora si identifica il contenuto con il contenente, il materiale sonoro può comunicare solo se stesso, per cui, coerentemente con Hanslick, si arriva al silenzio di 4'33", il brano di John Cage del 1952, in cui il pianista si siede davanti allo strumento e rimane immobile per il tempo indicato nel titolo, operazione, questa, del tutto intellettuale, priva del rapporto, se non anche del linguaggio e non creativa.

Se l'immagine è presente, allora, essendovi contenuto, il materiale sonoro si modellerà su di un movimento interno, il rapporto sarà presente, la facoltà del linguaggio sarà attiva e si realizzerà un'operazione artistica, creativa, ed anche corretta sul piano scientifico.

E' in questo passaggio cruciale della storia dell'arte del nostro secolo, che si manifesta l'elemento di crisi nel rapporto fra società ed artista.

La fuga in avanti, compiuta dall'arte sul piano linguistico, mise allo scoperto, in un colpo solo, tutte le carenze di fondo del pensiero occidentale, e si costituì come immane provocazione, attuale, come allora, anche ai nostri giorni.

La proposizione e rappresentazione di un rapporto che, attraverso la progressiva eliminazione di sovrastrutture di pensiero cosciente e razionale, si realizzasse, viceversa, come relazione fra contenuti inconsci ed irrazionali e nel confronto fra movimenti interiori, vera lingua pura, trovò la cultura completamente priva degli strumenti atti a rispondervi adeguatamente.

Come detto in precedenza, la scienza che avrebbe dovuto affrontare tali problematiche, la psichiatria, mancò completamente l'obiettivo.

La teorizzazione del narcisismo primario di Freud, del 1914 e la sua opera tutta, millantando una vera ricerca sull'inconscio, di fatto la paralizzarono.

Il fallimento della filosofia lasciò inalterati i presupposti dell'hegelismo.

Il dominio dello spirito, della ragione divinizzata confermarono la certezza e l'ineluttabilità della scissione dell'uomo, in una società scossa da eventi di enorme portata, quali la Grande Guerra e la nascita delle dittature.

L'arte riuscì a reggere sulle proprie spalle tutto il peso di un'enorme richiesta da parte della società moderna, un peso lasciato andare dal crollo degli altri soggetti culturali.

Ma qualcosa era passato, qualcosa era riuscito ad alterare il rapporto di sensibilità fra l'artista ed il suo mondo.

L'atto di superbia e di anaffettività dell'esistenzialismo del secondo dopoguerra, produsse nell'arte un appiattimento del lavoro sul piano dello studio fenomenologico del linguaggio.

Troppe volte la composizione musicale è diventata ricerca sul proprio materiale, come un oggetto posto all'esterno, dotato di una sua realtà ontologica, da osservarsi freddamente.

Quanti esempi non di arte astratta, ma di astrazione, ne sono derivati.

E quanta mistica si è tornati a stipare nell'aleggiante vuoto prodotto dal pensiero degli Heidegger, dei Lacan, dei Sartre e Marcuse, riuscendo ad ottenere solo fantasmi del vuoto stesso.

Questi i fenomeni che hanno fatto la crisi del rapporto artista-società, in particolare musicista-società, e che verificiamo nella dimensione eccessivamente elitaria in cui si trova la ricerca musicale di tipo artistico.

Oggi, lentamente, ne stiamo uscendo, ma è certamente indispensabile che la ricerca sul pensiero coincida con la ricerca sull'inconscio, sul rapporto uomo-donna, sull'immagine interna.

Occorre che l'artista di oggi identifichi in questi contenuti l'autorevolezza del suo lavoro e possa farlo riferendosi ad una teoria dell'inconscio che sia valida e provata.

Questo è l'impegno scientifico che all'artista e alla società tutta si deve chiedere perché all'interno del loro rapporto faccia ritorno la dimensione creativa.



## BIBLIOGRAFIA

1. PRIGOGINE I., *La fine delle certezze*. Bollati Boringhieri 1997.
2. SERRAVEZZA A., *Musica e scienza nell'età del positivismo*. Il Mulino 1996.
3. ELLENBERGER H.F., *La scoperta dell'inconscio*. Boringhieri 1976.
4. D'ALEMBERT J.B., *La libertà della musica*. Signorelli 1993.
5. GOETHE J.W., *Sulla musica*. Studio Tesi 1992.
6. MAIOCCHI R., *Storia della scienza in occidente*. La Nuova Italia 1995.
7. HAUSER A., *Storia sociale dell'arte*. Einaudi 1975.
8. REICHENBACH H., *Da Copernico ad Einstein*. Laterza 1985.
9. AA.VV., *L'Europa Musicale*. Vallecchi 1988.
10. STRAVINSKIJ I., *Poetica della musica*. Curci .
11. DE SAUSSURE F., *Corso di linguistica generale*. Laterza 1996.
12. TEDESCHINI LALLI M. VOM MUSICALISCH-SCHONEN di E. Hanslick. Passigli 1993.
13. ROUSSEAU J. J., *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*. La Nuova Italia 1987.
14. ROUSSEAU J. J., *Le Confessioni*. Einaudi 1978.
15. ROUSSEAU J. J., *Emilio*. Laterza 1995.
16. FUBINI E., *Gli enciclopedisti e la musica*. Einaudi 1971.
17. O'SHEA J. *Musica e medicina*. EDT 1990.
18. FAGIOLI M., *Istinto di morte e conoscenza* (1972). Nuove Edizioni romane.
19. FAGIOLI M., *La marionetta e il burattino* (1974). Nuove Edizioni Romane.
20. FAGIOLI M., *Psicoanalisi della nascita e castrazione umana*. (1974). Nuove Edizioni Romane.
21. FAGIOLI M., *Bambino, donna e trasformazione dell'uomo*. (1980). Nuove Edizioni Romane.
22. FAGIOLI M., *La parola dell'inconscio. Ipotesi che legano gli studi linguistici alla realtà psichica. Tesi sperimentale*. Università degli Studi di Roma "La Sapienza" 1993.
23. BARILLI R., CAGLIOTI G., DORFLES G., FAGONE V., *Arte e scienza*. Ilisso Edizioni 1993.
24. HERDER J. G., *Saggio sull'origine del linguaggio*. Pratiche Editrice 1995.
25. KANT I., *Critica del Giudizio*. UTET, 1993.
26. HEGEL G.F.W., *Fenomenologia dello spirito*. La Nuova Italia, 1973.

27. HEGEL G.F.W., *Estetica*. Einaudi 1967.
28. IANNACO F.A., *Hegel in viaggio da Atene a Berlino*. Nuove Edizioni Romane, 1997.
29. SCUTO G., *Le rêve de D'Alembert. La nascita incompiuta del materialismo moderno*. Il Sogno della Farfalla, 3/96.
30. BONECHI C., *La nascita della musica*. Il Sogno della Farfalla, 2/93.
31. BONECHI C., *Musica: compositore, interprete ed esecutore*. Il Sogno della Farfalla, 2/97.
32. PANZERA A.M., *Cézanne: "La causa della logica oltraggiata"*. Il Sogno della Farfalla, 2/97.
33. AA.VV., *Com'era dolce il profumo del tiglio. La musica a Vienna nell'età di Freud*. A cura di C. De Incontrera. Ed. Teatro Comunale di Monfalcone, 1988.
34. DESCARTES R. *Breviario di musica*. Passigli Editori, 1990.
35. SCHOPENHAUER A., *Estetica e morale*. La Nuova Italia, 1991.
36. DIDEROT D., *Il Nipote di Rameau Garzanti*, 1988.
37. DIDEROT D., *Il sogno di D'Alembert*. Rizzoli, 1996.
38. DIDEROT D. *Interpretazione della natura*. Mondadori, 1995.
39. CONDILLAC E.B., *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*. UTET, 1996.
40. CONDILLAC E.B., *Trattato sulle sensazioni*. UTET, 1996.
41. THERBORN G., *Scienza, classi e società*. Einaudi, 1982.
42. HEIDEGGER M., *Che cosa significa pensare?* Sugarco, 1988.
43. WAGNER R., *Scritti scelti*. Guanda, 1988.
44. NIETSCHE F., *Scritti su Wagner*. Adelphi, 1979.
45. NIETSCHE F. *La gaia scienza*. Adelphi, 1977.
46. NIETSCHE F. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Adelphi, 1974.
47. NOVALIS, *Frammenti*. Rizzoli, 1991.
48. FUBINI E., *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Einaudi, 1973.
49. DORFLES G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Feltrinelli, 1995.
50. ADORNO T.W., *Introduzione alla sociologia della musica*. Einaudi, 1971..

