

Anno VI - 2002

Ultimo aggiornamento (Last updated): **30 dicembre
2002**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli in forma compressa facendo click sul simbolo
To download zip-compressed articles please click on the symbol



 [Enrico Fubini](#)
[Musica e affetti](#)

 [Antonio De Lisa](#)
[Osservazioni sul Sesto Libro dei Madrigali di Carlo Gesualdo](#)

 [Luigi Verdi](#)
[Kandinsky e la musica](#)

 [Augusto Mazzoni](#)
[Prospettive musicologiche nell'estetica di Roman Ingarden](#)

 [Carlo Migliaccio](#)
[La musica e la cultura parigina](#)
[dagli anni Trenta agli anni Cinquanta](#)

 [Augusto Mazzoni](#)
[Husserl, il suono e la musica](#)

 [Seminario Permanente di Filosofia della musica](#)
[Giornata di studio sul tema "Musica e affettività"](#)

[Milano, 13 marzo 2002 - Programma](#)

 Carlo Migliaccio

[Il senso musicale degli affetti](#)

 Giovanni Piana

[La composizione armonica del suono e la serie delle affinità tonali in Hindemith](#)

 Gabriele Scaramuzza

[Hegel e la musica](#)

 Marsilio Ficino

[Lettera a Domenico Beniveni sui principi della musica](#)

trad. e note a cura di A. Melis

 Andrea Melis

[Armonie cosmiche e consonanze magiche](#)

Qualche riflessione sulla concezione della musica nel pensiero filosofico di Marsilio Ficino

[Ritorna alla testata di "De Musica"/Home](#)

[Ritorna a Spazio filosofico](#)

[Libro dei Visitatori](#)



De Musica



[Guest Book](#)

Musica e affetti

Enrico Fubini



Che ci sia una qualche relazione tra la musica e il mondo degli affetti, delle emozioni, dei sentimenti è cosa ripetuta in vario modo fin dalla più remota antichità. Tutt'altro discorso definire in termini più precisi in cosa consista questa relazione, come si configuri, le motivazioni profonde di questo rapporto. Nella storia del pensiero musicale il rapporto musica-sentimento si collega a molti altri problemi e primo fra tutti alla questione della natura linguistica della musica e quindi in definitiva al vecchio problema della semanticità della musica. Si è in presenza dunque di un nodo di problemi che hanno tormentato filosofi, critici e pensatori da vari secoli senza che si sia mai data una soluzione soddisfacente. Ovviamente, una soluzione non c'è, ma piuttosto ci sono tante diverse impostazioni e diversi sguardi sul problema, ognuno dei quali porta una sua luce sulla questione, rappresenta un'interpretazione che svela un aspetto, una parte della verità. Ci accontenteremo perciò di affrontare alcune delle questioni che emergono da questo intricato nodo speculativo, senza la pretesa di risolvere alcunché ma solamente, se è possibile, di fare chiarezza su alcuni punti, e se riusciremo in ciò, e non è cosa da poco, sarà già un grosso successo.

La prima domanda che ci si può porre di fronte al problema dell'affettività della musica è se tale questione abbia una qualche rilevanza storica, nel senso che non tutte le musiche presentano lo stesso tipo di rapporto con l'affettività. In modo più specifico nella storia della musica - ci si riferisce ovviamente in particolare alla musica della tradizione occidentale - si sono avvicendati epoche in cui il rapporto con il mondo degli affetti o non si poneva o si poneva in tutt'altri termini. Il fatto che proprio nel secolo XVIII sia sorta l'*affektenlehre* non è forse casuale, così come il fatto che proprio a partire da quest'epoca il problema si sia posto con tanta insistenza nel pensiero musicale può essere un indizio che la musica stessa ha assunto caratteri tali da favorire o addirittura imporre una concezione della musica come strettamente legata agli affetti. Ma questo è un problema in buona parte storico o che almeno può spiegare perché una riflessione specificatamente filosofica si sia sviluppata con tanta fortuna proprio a partire dal secolo XVIII. Il problema in realtà si è posto parallelamente all'invenzione e allo sviluppo del melodramma, musica affettiva per

eccellenza. Ma su questo punto sarà bene ritornare più avanti.

Quando si parla di rapporto tra la musica e il mondo degli affetti domina in genere una serie di fraintendimenti e di confusioni. Cosa significa sottolineare tale rapporto: che il compositore *esprime* nella musica da lui creata il proprio mondo affettivo? Che la musica incorpora dei significati inerenti al mondo degli affetti e delle emozioni? Che chi ascolta la musica trova una rispondenza con il proprio mondo affettivo e che quindi prova emozioni? O ancora che la musica denota o connota o forse imita gli affetti? O forse tutto questo insieme? E' necessario fare chiarezza su tutto questo nodo complicato e confuso di questioni e cercare, se è possibile di separare i problemi per analizzarli uno per uno. A monte di questi interrogativi c'è un problema più vasto sorto, forse non a caso, anche questo nel secolo XVIII: la musica è un linguaggio? E quali rapporti ha con il linguaggio verbale? E quali tratti specifici rivela rispetto a quest'ultimo? E se è un linguaggio anche se *sui generis* quali sono gli oggetti a cui rimanda? A partire dal Settecento si afferma genericamente che la musica è imitazione o espressione dei sentimenti e delle emozioni e si vuole affermare con ciò che la musica ha un rapporto privilegiato con il nostro mondo emotivo piuttosto che con la ragione e i concetti: questa importante affermazione ha costituito una base fondamentale su cui impostare tutta la futura estetica musicale.

Vi è una sorta di prossimità tra musica e linguaggio messa in evidenza dal continuo discutere da oltre due secoli da una parte sul se e sul come la musica possa essere considerata un linguaggio e dall'altra dai continui tentativi di separarla e distinguerla dal linguaggio. Evidentemente deve esserci un qualche legame con il linguaggio se si pone mente al fatto che la musica nella sua storia secolare è quasi sempre stata associata al linguaggio e la strada che nel mondo occidentale l'ha portata ad un'esistenza autonoma è stata lunga e tormentata. Non solo ma non bisogna dimenticare che la strada verso l'autonomia si è aperta proprio alla fine del secolo XVI con i teorici dell'armonia da una parte e la Camerata dei Bardi dall'altra. Strano a dirsi ma forse senza l'invenzione del melodramma non sarebbe neppure nata la musica strumentale pura. Infatti quest'ultima nasce solo dalla consapevolezza che la musica da sola, i suoni senza l'ausilio della parola hanno una loro autonoma portata espressiva e affettiva. Da questa convinzione è nata l'idea che la musica potesse e anzi dovesse unirsi alla parola: si trattava infatti o di un completamento e un'integrazione tra due ordini altrimenti carenti di espressività e che potevano quindi trovare la loro pienezza espressiva solo dalla loro unione, o dell'avvicinamento tra due linguaggi diversi e autosufficienti che tuttavia potevano trovare un punto d'incontro nella loro comune capacità di esprimere gli affetti e le emozioni da cui ne sarebbe derivato un potenziamento.



La nascita e lo sviluppo del formalismo a partire dal secolo XIX si fonda su alcune premesse fondamentali: l'esistenza di un universo 'semanticamente chiuso'. L'esigenza fondamentale del formalismo è di salvare la specificità del linguaggio musicale ma dalle sue tesi emerge sempre la sensazione che vi sia una carenza di fondo nelle sue affermazioni. Il formalismo radicalizzato porta ad un assurdo logico cioè all'esistenza di un linguaggio sprovvisto delle caratteristiche più elementare di ogni linguaggio cioè la capacità di denotare. Il simbolo presentativo, o il simbolo opaco a ancora tante altre definizioni che compaiono nelle teorie formalistiche sulla musica rivelano sempre al fondo l'esigenza di recuperare in qualche modo il rapporto con il nostro mondo emotivo ed affettivo altrimenti negato. Anche il formalismo più radicale, come quello di Strawinsky, recupera poi alla fine l'espressività della musica quando afferma che la musica è espressione e simbolo di un'unità di ordine superiore: «L'unità dell'opera - afferma Strawinsky - ha la sua risonanza. La sua eco che la nostra anima percepisce, risuona sempre di più. L'opera finita si propaga dunque come comunicazione e rifluisce verso il suo principio. Il ciclo allora è chiuso. Ed è così che la musica ci appare come un elemento di comunicazione con il prossimo - e con l'Essere» (Strawinsky, *Poétique musicale*, Le bon Plaisir, Paris, 1952, p. 97). Sempre su questo tema, per venire a testi più vicini ai nostri giorni, merita ricordare un passo de *La filosofia della musica* di Giovanni Piana: «Ciò che è ineffabile è ora un contenuto troppo grande per il contenente della parola, cosicché siamo qui alla presenza di una *sovraabbondanza di senso*, di un suo straripamento. Ora per quanto un atteggiamento formalistico possa inizialmente sembrare lontano dal connettere la musica all'ineffabile in questa accezione esaltata, tuttavia vi è certamente una via che conduce dall'uno all'altro polo, che stabilisce tra essi una sorta di singolare solidarietà. Forse più precisamente: quanto più si esaspera il tema dell'oggettività e della sintassi, quanto più si sottolinea l'essere in sé dell'opera come un essere in sé che si separa da ogni legame con il mondo, tanto più nettamente l'impostazione del problema tende a un completo ribaltamento non appena si avanza nuovamente la pretesa dell'espressione. Nella musica non vi è spazio per ninne nanne. Ma nemmeno essa parla delle cose grandi. Essa parla di *nulla*, o semplicemente *non* parla. Eppure in queste negazioni vi è l'affermazione di tutte le cose *troppo grandi* che essa fa trasparire proprio in questo suo non-dire. *L'assenza di senso* deve avere come contraccolpo *l'eccesso di senso*, l'insistenza su una nozione di segno il cui rapporto designativo si propone fin dall'inizio come un oscuro enigma prepara il balzo all'enfasi della cifra indecifrabile» (*Filosofia della musica*, Guerrini e Associati, Milano 1991, p. 271). *Ma* anche se ci rivolgiamo al capostipite del formalismo musicale, cioè a Hanslick, si può notare come sia presente nel suo *Il bello musicale* un'ansia di recuperare un qualche rapporto con la vita affettiva, così energicamente negata, nella ben nota affermazione che la musica esprime, imita, riproduce, ricorda la dinamica dei sentimenti. Si direbbe che il formalismo avverte sempre il suo limite e voglia in qualche modo correggersi dei suoi eccessi. La rescissione di ogni legame con l'affettività e con il simbolismo che è costitutiva di ogni teoria formalistica sembra non soddisfare pienamente gli stessi formalisti i quali tendono poi a far ricomparire sotto nuova veste il legame negato. D'altra parte anche le teorie che pongono l'accento sul potere espressivo e denotativo della musica avvertono l'esigenza di mettere in luce i caratteri specifici dell'espressione musicale e distinguere l'espressività della musica da quella del linguaggio verbale e sottolineare in qualche modo il carattere di sistema chiuso e sintattico del linguaggio nonché la

specificità del simbolismo musicale.

La confutazione più radicale del formalismo è la constatazione che della musica si parla, si può parlare, si cercano i suoi significati, anche se nascosti e problematici e d'incerta interpretazione, si cerca di tradurla in parole, mentre se fosse veramente un sistema 'semanticamente chiuso', sarebbe impossibile ogni tentativo di fare un discorso sulla musica che non si limitasse a spiegare, a illustrare la forma del sistema. Degli affetti, di cui la musica sarebbe in qualche modo espressione, in realtà se ne parla sempre e la critica in generale cerca proprio di esplicitare questo misterioso rapporto tra la musica e il mondo degli affetti. In realtà il rapporto del cosiddetto linguaggio musicale con il linguaggio verbale e dunque il rapporto tra la musica e il mondo degli affetti è assai complicato e ambiguo. Val la pena ricordare uno scritto assai significativo di Adorno che come sempre è assai vigile nel cogliere la complessità dialettica dei problemi. Così si legge nel suo scritto:

«In musica non si tratta di significati, ma di gesti, e in quanto essa è linguaggio, è un linguaggio fatto di gesti solidificati, al pari della trascrizione delle note come storicamente è formata. Non si può domandare cosa essa comunichi quale proprio senso, ma il tema della musica è questo: come i gesti possano essere eternati. Dato ciò, la ricerca del senso della musica, che dovrebbe manifestarsi in un razionale riconoscimento della sua *raison d'être*, si dimostra illusione, trasposizione arbitraria nel regno delle intenzioni, verso il quale la musica fuorvia a causa della sua somiglianza con il linguaggio. Fin dove la musica eguaglia di fatto i linguaggi, essa si riferisce, puro nome, all'assoluta unità di cosa e segno, che nella sua immediatezza è irraggiungibile da ogni umano sapere. Negli utopistici e disperati sforzi verso il nome, consiste il legame della musica con la filosofia, alla quale proprio per questo la musica nella sua idea sta incomparabilmente più vicina di ogni altra arte. Ma nella musica il nome appare unicamente come puro suono, svincolato dalle cose, e quindi il contrario di qualsiasi significato, di qualsiasi intenzione di un senso. Ma poiché la musica non sa immediatamente il nome - l'assoluto come suono - bensì si affatica, per così dire, alla sua evocazione costruttrice per mezzo di un complesso processo, viene essa stessa intanto implicata ove valgono le categorie come razionalità, senso, significato, linguaggio. Il paradosso di ogni musica sta nello sforzo verso quell'inintenzionale per il quale è stata scelta l'impropria parola di 'nome', soltanto in grazia della sua partecipazione alla razionalità nel senso più ampio.

Simile a una Sfinge, si fa beffe di chi la studia con l'incessante promessa di significati, che concede anche di tanto in tanto; ma questi sono ad essa, nel senso più vero, mezzi per la morte del significato, e in essi perciò la musica mai si esaurisce. Finché essa si svolgeva in un insieme di tradizioni in certo modo chiuso, come quello degli ultimi trecentocinquanta anni, l'irrisolvibile che è in lei, che suggerisce ogni significato, e non ne intende propriamente nessuno, poteva rimanere nascosto. Nella tradizione era inclusa l'esistenza della musica, ed essa era data come cosa ovvia pur nelle più avvincenti e sorprendenti esperienze. Ma oggi che la musica non è più sostenuta dalla tradizione, la sua enigmaticità viene alla luce debole e indigente come un punto interrogativo e si contorce

non appena le si chiede di dichiarare che cosa propriamente essa comunichi. Il nome infatti non è per nulla una comunicazione del proprio oggetto.

Cotesta manifestazione del carattere enigmatico della musica fa deviare verso la questione del suo essere, mentre intanto il processo che lo ha prodotto proibisce tale domanda. La musica non ha il proprio oggetto, non possiede il nome, ma tende ad esso e anche perciò protesa verso il proprio sfacelo. Se la musica giungesse per un istante al punto intorno a cui volteggiano i suoni, questo sarebbe il suo compimento e la sua fine. Il suo rapporto con quello che essa non vuole raffigurare, ma solo evocare, è quindi infinitamente mediato. Il nome medesimo è ad essa così poco presente, come ai linguaggi umani, e quelle Teodicee della musica che la presentano come un'apparizione del divino, e che hanno ancor oggi tanta fortuna, sono bestemmie, perché attribuiscono alla musica la dignità della Rivelazione, mentre essa come arte non è altro che la forma di preghiera serbata nella secolarizzazione, forma che per poter sopravvivere si vieta il proprio oggetto, rimettendolo al pensiero» (del presente rapporto tra filosofia e musica, in 'Archivio di Filosofia', 1953, pp. 34-35).



Il denso discorso di Adorno porta al centro del problema. La musica evoca significati ma non giunge mai al significato e non si esaurisce mai in essi; volteggia attorno al nome ma ove lo raggiungesse si trasformerebbe in linguaggio e andrebbe incontro alla sua rovina in quanto musica. Questo tormentato rapporto con il linguaggio è forse proprio una delle caratteristiche più dense e ambigue della musica stessa. E la storia stessa della musica lo dimostra ampiamente: infatti nella prassi comune, dalla Grecia antica ai nostri giorni, il rapporto della musica con la letteratura e con la poesia è sempre stato altamente tormentato e sempre discusso e problematizzato. Ma prendiamo ad esempio il caso della Camerata dei Bardi e dei suoi teorici i quali hanno voluto sottolineare il carattere non linguistico della musica relegata unicamente a sottolineare la portata affettiva della parola. Ma d'altro canto i teorici dell'armonia, Zarlino in testa, hanno voluto invece sottolineare il carattere propriamente linguistico della musica e il suo conseguente potere denotativo, anche se limitato all'area degli affetti. Il melodramma ma anche la musica strumentale pura dal seicento sino alla fine del periodo barocco nascono dall'integrazione di queste due prospettive che sembrano antitetico ma che peraltro dimostrano ancora una volta come la musica da una parte sia vicina al linguaggio ma dall'altra tenda continuamente a distaccarsene e a differenziarsene. Non è un caso se il melodramma adotterà i *modi di dire* della musica strumentale e d'altra parte la musica strumentale evocherà a sé il potere semantico proprio del linguaggio melodrammatico. Musica vocale e musica strumentale si fondano proprio su questa vicinanza problematica che fa sì che possano coesistere e anzi completarsi a vicenda, seppure in una tensione non mai sopita a causa di un necessario ma

problematico incontro. Tutte le polemiche sviluppatasi dalla fine del Cinquecento sino alla fine del secolo XVIII sulla superiorità della poesia rispetto alla musica a causa della sua limitata capacità di imitare gli affetti indicano come qualsiasi discorso filosofico sulla musica senta il bisogno di paragonare la musica al linguaggio verbale piuttosto che dare un giudizio sulla musica che si fondi sulla musica stessa. Si direbbe che, come dice il proverbio, 'la lingua batte dove il dente duole'! La musica pertanto non si può svincolare dal suo rapporto costitutivo con il linguaggio: la soluzione rousseauiana che già si profilava nelle teorie della Camerata dei Bardi e di Galilei e che verrà ancora ripresa a lungo nel romanticismo, da Herder in poi, sino a Wagner e oltre, rivelano tutta la loro pregnanza.

La musica sarebbe dunque strettamente legata al linguaggio e anzi rappresenta forse una parte dello stesso linguaggio. Non tutto nel linguaggio è ordine e sintassi, non tutto è calcolo e riflessione; una parte del linguaggio è suono, è musica, è immagine del sentimento allo stato puro. Potremmo dire, secondo una formula più attuale, che, secondo Rousseau, la musica rappresenta l'elemento prelinguistico presente nel linguaggio stesso, in ogni linguaggio costituito. Il sentimento, come slancio espressivo, non mediato ancora da strutture schematizzate e sclerotizzate, come forza primigenia, *naturale*, per usare un termine che si può prestare a molti fraintendimenti. Ma il sentimento allo stato puro, allo stato del *cri animal*, come si esprimeva Diderot, rischia l'informale, rischia di essere confinato nel grido, nel prelinguistico. Perciò Rousseau rifiuta la musica strumentale pura perché troppo lontana dal senso, priva anche dell'aspirazione alla denotazione, rischiando così o il puro ornamento o il sentimento allo stato puro e informale. La ricostituzione dell'unità perduta, cioè il grido dell'animo che prende forma e viene a rappresentare l'atto espressivo nella sua completezza e nella sua pregnanza è per l'appunto il canto, dove la musica si fa simbolo e il linguaggio ritrova tutta la sua portata espressiva originaria. La polemica di Rousseau contro l'armonia e contro le teorie di Rameau, in favore della melodia, esprime anzitutto una concezione della musica come temporalità, come flusso della coscienza in cui possono trovare vita ed espressione i nostri affetti che fluiscono nel tempo come la melodia, contro le astrazioni dell'armonia con il suo vocabolario prefissato delle passioni e delle emozioni. Mondo che però trova la sua unità, la sua forma, la sua pienezza solamente nel suo vitale contatto con il linguaggio. Rousseau ha dunque individuato perfettamente questa *prossimità* di musica e linguaggio e al tempo stesso ha intuito come nel linguaggio stesso sia presente una sorta di musicalità come suo lato affettivo, come elemento prelinguistico da cui il linguaggio verbale non può prescindere. Le teorie rousseauiane della musica spiegano bene l'esistenza della musica vocale ma sembrano insufficienti a dimostrare la presenza della musica strumentale pura nella sua autonomia e nella sua portata espressiva. Il romanticismo ci viene incontro a spiegare l'autosufficienza della musica strumentale ma ancora una volta nel segno della relazione con la parola. La musica infatti giungerebbe là dove la parola non giunge, in quelle regioni dove il verbo tace e lascia il posto per l'appunto all'indicibile, cioè all'espressione musicale.

La musica ha dunque sempre bisogno del linguaggio per definire il suo significato o meglio il suo senso? Non ha abbondantemente dimostrato nella storia di questi ultimi

secoli di avere un senso anche se svincolata dal linguaggio verbale? Si è detto che la musica 'volteggia' in prossimità del linguaggio, ma che non è linguaggio. Questa affermazione ci riporta al problema della semanticità della musica e quindi del suo rapporto con il mondo degli affetti, problema che è strettamente connesso alla traducibilità della musica e alla questione del se e del come si possa parlare della musica. Si è spesso detto che la musica è un linguaggio intraducibile, ma se così fosse, in senso stretto non potremmo neppure parlare della musica mentre l'esperienza di tutti è che della musica si parla continuamente e che si può scrivere interi libri sulla musica, sensati a loro modo, in cui si cerca di dire cosa vuol significare la musica. Certamente la traducibilità della musica è problematica ma se si dicono cose della musica e sulla musica che hanno un senso e non sono solamente uno sproloquio significa che un qualche tipo di traducibilità esiste e che va ricercata e spiegata. Probabilmente il senso della musica può essere esplicitato parzialmente e approssimativamente con parole ma sempre su un piano metaforico. Infatti, e su questo tutti concordano, si tratta di due ordini linguistici radicalmente diversi - sempre ammesso che la musica sia un linguaggio e se la si vuole definire come tale è solamente per metafora. Come afferma con acume Michel Imberty «non si passa dal linguaggio alla musica per gradi successivi di generalizzazione, poiché i due sistemi non sono dello stesso ordine. E tutti i lavori che si accaniscono a cercare delle corrispondenze strette, di *termine a termine*, falsano il problema» (*Suoni Emozioni Significati*, Clueb, Bologna 1986, p. 56). La musica dunque non *significa* ma piuttosto suggerisce, «cioè crea delle forze immaginative che provocano e orientano le associazioni verbali; o, se si vuole, delle direzioni semantiche, che sotto forma di impressioni vaghe e fluttuanti si manifestano alla coscienza del soggetto che le cristallizza con delle parole in significati precisi» (Ibid.).



Ciò che distingue radicalmente la musica dal linguaggio verbale è forse proprio il suo particolare rapporto con il mondo degli affetti. Con il linguaggio verbale si possono indicare tutti gli affetti possibili, mediante parole che non hanno nulla a che fare con gli affetti connotati; si tratta perciò di un rapporto del tutto convenzionale. Nella musica invece la frase musicale *assomiglia*, ha una relazione intrinseca con l'affetto che denota o che esprime o a cui allude o ancora che suscita nell'ascoltatore. Potremmo avanzare l'ipotesi che vi sia una sorta di isomorfismo tra l'espressione musicale e gli affetti. Nel linguaggio verbale questo isomorfismo affiora quando l'espressione verbale è esclamata, intonata, gridata, quando cioè s'insinua in essa quell'elemento musicale che la pura espressione verbale non prevede o prevede solamente come elemento accessorio e inessenziale. In questo caso l'elemento musicale può non solo aumentare considerevolmente l'efficacia del discorso verbale ma a volte può addirittura contraddirlo o vanificarlo. Da ciò si può dedurre che vi è una sorta di autonomia semantica

dell'espressione musicale che può assumere il suo colorito emotivo ed affettivo sia quando combinato con il linguaggio verbale sia quando viene isolato come un elemento autonomo e indipendente. Evidentemente diverso è il significato o il senso della musica quando è associata a un testo letterario o quando si trova sola senza il supporto di parole. Comunque anche quando isolato e autonomo rispetto al linguaggio verbale, la musica mantiene sempre quell'ambigua e forse contraddittoria vicinanza con il linguaggio e forse proprio questa vicinanza fa sì che si possa parlare della musica ed allora viene alla luce una sorta di *traducibilità* metaforica, anche se nessun discorso sulla musica può esaurire i suoi significati o meglio il suo senso. Con ragione Imberty parla di 'interpretazione della musica' a proposito di un possibile discorso sulla musica che cerchi di rivelare il suo senso e le interpretazioni sono infinite nel senso che non esauriscono mai il suo significato; in tale prospettiva a ragione afferma che 'ogni discorso sulla musica è dunque metaforico' e così continua: «Ma al di là della metafora, la forma musicale resta un linguaggio puramente virtuale in cui si elabora una intenzione di senso non restituibile a livello di parole e di frasi del linguaggio verbale. Da ciò la molteplicità quasi infinita di interpretazioni possibili, la loro pertinenza e al tempo stesso la loro parziale arbitrarietà: questa ultima segna lo scarto inevitabile tra l'universo del discorso istituito come tale (ciò che abbiamo chiamato *connotazione primaria*) e l'universo dell'*intenzionalità* poetica o musicale. Questa rottura conferma l'opposizione senso (intenzionalità) - significato (manifestato-mascherato)» (Ibid. pp. 82-83). E' vero che si tratta per la musica di un linguaggio virtuale ma che continuamente ci suggerisce discorsi intorno ad esso. Quindi non c'è una rottura o un'opposizione tra i due linguaggi ma forse si potrebbe parlare di contiguità, di integrazione, di vicinanza nel senso che l'uno completa e prolunga l'altro. Questo spiega almeno in parte il motivo per cui la musica da molti secoli a questa parte si è sempre accompagnata a testi poetici di cui non si può dire che sia l'illustrazione e tanto meno la traduzione ma forse si potrebbe parlare di *integrazione*. Questo matrimonio, da sempre giudicato problematico, eppure è sempre avvenuto e i risultati sono sempre stati per lo più ottimi. Evidentemente ci deve essere qualche motivo intrinseco della bontà dell'unione e della sua *naturalità* e dell'insistenza con cui i musicisti hanno sempre cercato la collaborazione del poeta e del letterato. In nessun luogo come nel canto, cioè nella vicinanza o meglio fusione tra un testo letterario e una musica si avverte la congruenza tra i due tipi di espressione e si direbbe che tutto ciò che normalmente manca ad un testo verbale gli venga conferito dai suoni che l'accompagnano.

Il buon Rousseau aveva indubbiamente visto giusto quando parlava del recupero di un'unità originaria, ormai perduta, di quando il canto era l'espressione completa di un uomo non ancora alienato da una civiltà che aveva parcellizzato le sue facoltà. In effetti nel canto quella frattura o quella opposizione tra senso e significato di cui parla Imberty, perlomeno quando si tratta di un'opera riuscita, non affiora e i due linguaggi allora convivono e si completano perfettamente. Cosa significa quando si afferma che la musica aderisce al testo e che la parola si scioglie nella musica? Non è certo la musica che illustra o spiega il testo ma neppure il testo che esplicita i significati nascosti della musica. Si tratta di un unico linguaggio reso possibile proprio da questa vicinanza originaria tra le due espressioni che tanto spesso sembrano opporsi l'una all'altra.

Si era ipotizzato che la musica rappresentasse il prelinguistico presente in ogni linguaggio

ma forse il discorso qui ci porterebbe troppo lontano e andrebbe approfondito in altre direzioni. Indubbiamente però si può affermare che la musica porta alla luce, mette in evidenza, sottolinea e fa emergere ciò che nel linguaggio è soffocato o rimane allo stato latente. Ma può operare in tal senso proprio perché vi è questa parentela originaria tra il suono della musica e il suono della parola. Nell'oggettività della parola e nel suo impersonale potere denotativo la musica vi porta quell'elemento personale, affettivo, emotivo che la parola, votata al significato, ha in parte, ma non totalmente perduto. Qualsiasi discorso verbale porta ancora con sé un elemento musicale che contribuisce a precisare e a definire anche in senso stretto il suo significato. Così come il linguaggio verbale normalmente tende a prescindere dall'elemento musicale sino a poterne fare a meno, così la musica può giungere sino a diventare autonomo linguaggio prescindendo dall'elemento discorsivo. Come il linguaggio verbale conserva tuttavia qualcosa della musicalità connessa all'intonazione della parola e tale musicalità s'incorpora in qualche modo al potere denotativo della parola, così il linguaggio dei suoni quando si rende autonomo conserva ancora il ricordo di un rimando per lo meno al mondo degli affetti e delle emozioni, anche se 'polisemico' come è stato detto, anche se incerto e a volte ambiguo ma pur percepibile. Una sorta di linguaggio che viene prima del linguaggio, linguaggio che viene prima del potere denotativo della parola ma che pur è ricco di richiami e di risonanze, forse in grazia - come si è detto - anche di un certo isomorfismo del linguaggio dei suoni con quello dei sentimenti e degli affetti.

* Relazione proposta nella Giornata di studio sul tema "Musica e affettività", organizzata dal Seminario Permanente di Filosofia della Musica con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano - 13 marzo 2002



[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)





DELLI
MADRIGALI
A CINQUE VOCI
DEL
PRENCIPE DI VENOSA
LIBRO SESTO.



Osservazioni sul Sesto Libro dei madrigali
di Carlo Gesualdo

Antonio De Lisa

E' noto che, diversamente dalle sue raccolte precedenti, non si sia potuto rintracciare neppure un autore noto delle poesie che Gesualdo musica nel suo sesto libro, pubblicato nel 1611 da Carlino nella stamperia del castello di Gesualdo in Irpinia e ristampato da Simone Molinaro a Genova in partitura

completa nel 1613. "Solo tre madrigali - come ha documentato Paolo Cecchi - furono musicati in precedenza: *Ancide sol la morte*, utilizzato da Luzzasco Luzzaschi nel *Sesto Libro de Madrigali a cinque voci* (1596), da Antonio Il Verso nel suo *Terzo Libro de Madrigali a sei voci* (1607) e da Pomponio Nenna nel suo *Primo Libro de Madrigali a quattro voci* (1613); *Tu segui o bella Clori*, musicato, con la sola variazione dell'incipit in *Tu segui o bell'Aminta*, da Alessandro Di Costanzo nel suo *Primo Libro de Madrigali a quattro voci* (1604, ristampa) e da Nenna nel *Quarto Libro de Madrigali a cinque voci* (I edizione, ante 1603) e *Quando ridente e bella*, già comparso nel *Quarto Libro dei Madrigali a cinque voci* di Scipione Dentice (1602)"[1].

Se risulta di innegabile suggestione l'immagine di artista saturnino e malinconioso che Gesualdo proietta attraverso la sua musica, crediamo che questa non abbia niente di intimamente personale o per così dire psicologico, ma piuttosto sia da attribuire alla prospettiva dell' *io di finzione* o *io poetico*. E' la malinconia dell'estrema declinazione di un intero universo simbolico, quello arcadico del Rinascimento, quello più interno alle fibre nascoste dell'universo madrigalistico, che promana proprio dalla ascensionale conquista del canto celebrata nel sesto libro, una raccolta che sembra possedere l'arcata tematica di un canzoniere.

I critici più attenti non hanno mancato di cogliere lo sfondo simbolico di quella che è stata definita una "pastorale dell'io". Il madrigalismo di Gesualdo, ha scritto, per esempio, con la consueta perspicacia, Nino Pirrotta, "non ha che un tema unico, l'amore. Egli fu, si direbbe, romanticamente innamorato del complesso cerimoniale del corteggiamento amoroso, delle promesse deluse, delle negazioni provocanti, delle speranze risorgenti. La vita non gli diede che delusioni, incomprensioni coniugali e troppo facili avventure del senso; pure il suo sogno persiste fino all'ultimo, si rinnova anzi negli ultimi anni in un'esaltazione gioiosa che le fasi precedenti non avevano conosciuto. Tra le affezioni spirituali e le macerazioni corporali le dame cantatrici di Ferrara tornavano forse a visitare il principe musicista nelle sue solitarie meditazioni, non più come Lucrezia, Tarquinia, Livia o Laura, ma come Filli, Licori o Amarilli, creature ideali più belle nella visione che nella vita, più sapienti e perfino più crudeli nell'infliggergli le pene soavissime d'amore. Creature di un mondo immaginario e più perfetto, - conclude Pirrotta - ministre di un'unica realtà, l'isolamento trepidante dell'io tutto assorto, troppo assorto, in se stesso" [2] Quello che ci piacerebbe aggiungere è che a Gesualdo pertiene anche una dimensione mitico-rinascimentale del rendere il mondo gioioso col Canto.

Resta in predicato di certezza la data di composizione dei madrigali del suo sesto libro, che forse risalgono per la maggior parte al 1596, vale a dire prima dell'emergere della cosiddetta *seconda prattica*, ma pur sempre in anni di incubazione e verifica. Ma resta anche il dato che Gesualdo abbia comunque

deciso di dare alle stampe, appunto nel 1611, la sua raccolta, di cui era musicalmente convinto. Ed è da qui, dall'intrecciarsi di opzioni e scelte, che emerge, sulla base di una verifica fattuale del suo linguaggio compositivo, l'idea di congedo, di commiato che le scelte dell' *io poetico* ci consegnano con l'estroversione simbolica e la definitiva identificazione di Clori con quella Clori uccisa dalle frecce di Artemide e di Apollo per essersi vantata di *cantare* meglio del dio e di essere più *bella* della dea.

E' possibile leggere anche nei contemporanei poeti marinisti, così come era stato in precedenza per Battista Guarini, una continua invocazione a Clori, ma sembra quasi che la usino come nella locuzione "la mia lei"; il riflesso del retaggio simbolico-pastorale è appannato, residuale. In Gesualdo, compositore ideologicamente madrigalistico, la tensione del corteggiamento (madrigali I-XVII, fino a *Moro, lasso, al mio duolo*) e la conquista di Clori (madrigali XVIII-XXIII) sfociano in un'immagine mitica del Canto:

Così la gioia mia versando il seno
 Io d'ogni intorno inondo
 E fo, col mio gioir, gioioso il mondo
 (madrigale XIX).

E' inconsueto tentare l'analisi musicale comparata di un intero libro, forse a motivo della non riconosciuta continuità micro e macro-formale del tessuto compositivo della raccolta. Tanto che la musicologia esperta di cose madrigalistiche ha percorso la strada dell'analisi di un singolo madrigale, facendolo assurgere a valore di paradigma. Si ricordi, per fare un esempio, l'analisi dell'articolazione musicale del madrigale II, *Beltà, poiché t'assenti*, compiuta da Lorenzo Bianconi. "Esso si fonda - secondo lo studioso - sulla segmentazione delle immagini verbali (poetiche) e sulla loro individuazione musicale mediante la combinazione sempre diversa di alcuni procedimenti polifonici, riducibili ad alcune opposizioni di base: trattamento omofonico *o* imitativo delle voci; condotta consonante *o* dissonante delle parti; andamento diatonico *o* cromatico dei soggetti. L'uso estensivo (e non più eccezionale, come nel Cinquecento) di quest'ultima opposizione (diatonico/cromatico) potenzia le combinazioni possibili (da 4 a 8) e consente quindi di assegnare a ciascun segmento del testo un trattamento polifonico diverso da tutti gli altri. (...) A questa serie di polarità si sovrappone ancora la variabilità metrica e l'irregolarità ritmica: mentre nel tactus cinquecentesco il rapporto tra le unità metriche per la singola sillaba (breve:lunga) era normalmente di 1:2 (semiminima/minima o croma/semiminima), per Gesualdo l'unità metrica sillabica può passare di colpo attraverso rapporti di 1:4 o 1:8, dalla croma alla semibreve. (...) A garantire il rapporto logico tra i membri eterogenei ed isolati del madrigale -conclude Bianconi- rimane il testo, il "concetto" arguto che collega tra di loro le immagini verbali e musicali, per analogia o per antifrasi, per parallelismo o per negazione"[3].

Fermiamoci un momento sull'idea di "trattamento polifonico diverso" per ogni segmento del testo e cerchiamo di scrutarlo da vicino. In che cosa consiste? Rileggiamo il madrigale:

Beltà, poi che t'assenti,
Come ne porti il cor, porta i tormenti.
Ché tormentato cor può ben sentire
La doglia del morire,
E un'alma senza core
Non può sentir dolore.

Ricordiamo che il madrigale conclude in Sol maggiore. Il primo segmento, *Beltà, poi che t'assenti.*, è musicato in un blocco accordale. Da questo punto di vista abbiamo questa arcata armonica: **(Sol minore, Mi maggiore, Re maggiore, Sol maggiore, Re maggiore, Fa# maggiore)**. L'incipit in minore e la cadenza sulla sensibile segnalano un madrigalismo accordale con un senso di non risoluzione ansiosa che coincide con la parola *t'assenti*. L'armonia è *in funzione* del senso segmentale del madrigale e delle sue immagini poetiche. In un altro momento dello stesso madrigale può essere molto diversa e del tutto irrelata alla precedente o alla conseguente. Il meccanismo contrappuntistico da parte sua è generato dalla variabilità dell'*ambitus* delle figure melodiche. Il primo soprano agisce -in questo caso- in un *ambitus* di quinta (**Sol, Re**), il quintus in un *ambitus* di quarta (**Re, Sol**), il contralto in uno di ottava (**Sib, La#**), il tenore in uno di terza maggiore (**Sol#, Do**), il basso in uno di quarta (**Re, Sol**). L'andamento melodico, anche se imitativo, risente della possibilità di restringere o allargare l'*ambitus*, così possiamo avere un'imitazione a sottosegmenti con la prima parte in trasposizione diretta e la parte finale con uno scarto intervallare. Cioè i singoli segmenti si possono dividere in sottosegmenti fino a coincidere con la singola parola.

Questo sembra essere il quadro del meccanismo compositivo segmentale di Gesualdo relativamente alla costruzione di un singolo madrigale. Passiamo ora a dare uno sguardo sui motivi compositivi della raccolta nel suo insieme e individuare delle micro-forme generatrici, ricorsive e significative. L'esser andati alla ricerca di unità ricorsive nasceva dalla sensazione di arcata unitaria che la raccolta offre già a una considerazione generale. Si trattava di individuare una cellula frastica che attraversasse tutta la raccolta. Ce ne sono? A nostro avviso è possibile reperirne una: si tratta di una figura di quattro suoni per seconde minori che copre l'*ambitus* di una terza minore variamente disposta in senso diastematico-intervallare a coprire il segmento interessato.

-Madrigale I, *Se la mia morte brami* (conclusione in Sol)

La troviamo come secondo elemento nascosto del *dux* del primo segmento: Se la mia morte brami; *morte brami* (**Re, Mib, Mi, Fa**) al secondo soprano

(Quintus), ripresa dal *comes* in imitazione stretta del primo soprano (**Sol, Lab, La, Sib**), con ripetizione del conseguente al contralto (**La, Sib, Si, Do**) e in imitazione dal primo soprano (**La, Sib, Si, Do**). Successivamente nello stesso madrigale la troviamo nel segmento al contralto: *E dopo morte ancor* (**Sib, La, Lab, Sol, Sib**), con imitazione del primo soprano (**Fa, Mi, Mib, Re, Mib**). Infine: *Il duol m'ancide*, segmento in *dux* al primo soprano (**Re, Mib, Mi, Re, Do#**) e in *comes* al secondo soprano (**Sol, Lab, La, Sol, Fa#**). Risultato: la figura, tenuta nella tessitura delle voci alte, copre l'intero totale cromatico, un'intera serie di dodici suoni.

-Madrigale II, *Beltà, poi che t'assenti*: (conclusione in Sol)

La troviamo al contralto nel segmento: *Come ne porti il cor* (**Fa#, Re#, Mi, Mi#**) e nel segmento: *Porta i tormenti* allo stesso contralto (**Sib, Si, Do, Do#**), che fanno parte di un unico verso endecasillabico: *Come ne porti il cor, porta i tormenti*.

-Madrigale VI, *"Io parto" e non più dissi, che il dolore* (conclusione in Mi)

La troviamo al primo soprano nel segmento: *(Ai) dolori Io resto* (**Do#, Re, Mib, Mi, Do#**) e al secondo soprano nel segmento: *In dolorosi lai* (**Mi, Fa, Mib, Re**).

-Madrigale IX, *Deh, come invan sospiro* (conclusione in Mi)

La troviamo al primo soprano nel segmento: *Infelice mia sorte* (**La#, Si, Do, Sib, La**), con un'indicativa espansione accordale nelle altre voci, tranne il basso, dell'*ambitus* in terza maggiore, quarta aumentata e terza minore con la figura resa ellitticamente (**Fa#, Sol, La**). Un procedimento caratteristico gesualdiano di ricavare gli accordi dal contrappunto lineare.

-Madrigale X, *Io pur respiro in così gran dolore* (conclusione in Mi)

La troviamo al secondo soprano nel segmento: *(in) così gran dolore*; o meglio, bisogna dire che è celata in un *ambitus* di quarta (**La, Re**), ma quello che ci interessa è la figura (**Si, Do, Do#, Re**), ripresa dal contralto (**Fa#, Sol, Sol#, La, Sol#**) con replica sempre del contralto (**La, Sib, Si, Do**). Alla fine la troviamo nel segmento: *Ed al gran duolo*, in bicordo sovrapposto al contralto (**Sib, La, Lab, Sol**) e al basso (**Mib, Re, Reb, Do**) e in imitazione al primo soprano (**Fa, Mi, Mib, Re**), con replica al contralto (**Sol, Fa#, Fa, Mi**) e in imitazione al primo soprano (**Sol, Fa#, Fa, Mi**) e al secondo soprano (**Si, Sib, La, Sol#**). Un altro totale cromatico. Qui la figura è molto sfaccettata anche dal punto di vista timbrico.

-Madrigale XII, *Candido e verde fiore* (conclusione in Fa)

La troviamo nascosta al soprano nel segmento: *Nè tormenti miei*, in un *ambitus* di quarta, con la caratterizzazione (**Do#, Re, Si, Do**). E' interessante notare che sotto il primo soprano il secondo soprano apre l'*ambitus* in una terza maggiore per aumentazione con le caratteristiche del continuo cromatico della figura di base(**Sol#, Fa#, La, Fa, Sol**), un'estensione della figura base che è a suono alternato, raramente in discesa o in salita lineare, in un contesto cromatico.

-Madrigale XIII, *Ardita Zanzaretta* (conclusione in Sol)

La troviamo al primo soprano nel segmento: *Dolce veleno* (**Reb, Do, Si, Re**), e al secondo soprano (**Lab, Fa, Fa#, Sol**).

-Madrigale XVII, *Moro, lasso, al mio duolo* (conclusione in La)

La troviamo al secondo soprano nella prima metà del segmento incipitario: *Moro, lasso* (**Mi#, Mi, Re#, Re**), replicato più avanti dal primo soprano (**La#, La, Sol#, Sol**); poi al contralto nel segmento: *Dolorosa sorte* (**Sol, Sol#, La, Sib**) e in sottoposizione al tenore (**Re, Mi, Fa, Mib, Re, Mi**) e in imitazione al primo soprano (**Re, Mi, Fa, Mi, Re#**) e in sottoposizione al secondo soprano (**La, Si, Do, Sib, La, Si**); poi al primo soprano nel segmento: *Ahi, mi dà morte* (**Fa, Mi, Re, Mib, Mi**), e in imitazione al contralto (**Do, Si, La, Sib, Si, La**) e al secondo soprano (**Sib, La, Sol, Sol#, La, Sol#, La**). Un altro totale cromatico complessivo.

-Madrigale XVIII, *Volan quasi farfalle* (conclusione in Fa)

Il madrigale XVIII ci sembra quello della svolta nell'ambito della raccolta, esso prepara la gioiosa ascesi finale con una mutazione interna del significato della figura, applicando parole di segno diverso ai quattro suoni cromatici. Finora abbiamo avuto: morte, duol, m'ancide, tormenti, dolorosi lai, infelice, gran duolo, veleno, moro, dolorosa sorte, ancora morte. Ora abbiamo, al tenore: *Almi splendori*, con la figura nascosta in un *ambitus* di quarta (Mi, Fa#, Sol, Fa, Sol); poi al primo soprano: *Provan l'altra virtù* (**Si, Do, Sib, La**); infine al tenore: *Di lor penne riarse il foco* (**Re, Mib, Re, Mib, Re, Mi, Fa, Re**), la cui estensione in durata è inconsueta rispetto alle più compatte figurazioni cromatiche precedenti.

-Madrigale XXII, *Già piansi nel dolore* (conclusione in Do)

La troviamo nella prima parte dell'incipit al secondo soprano: *Già piansi (nel)* (**Mi, Sol, Fa, Fa#**).

-Madrigale XXIII, *Quando ridente e bella* (conclusione in Sol)

Alla fine della raccolta questa figura che aveva incarnato la morte e il dolore si traveste ariostescamente nell'immagine della serenità, affidata al primo soprano nel segmento: *Mi si mostra Licori* (Do#, Re Si, Do), nel XXIII e ultimo madrigale.

Sembra che dal gioco delle figure, del loro inseguirsi e accavallarsi e dall'espansione intervallare *per aummentationem* possa anche farsi scaturire il rapporto accordale tra le voci che, preso unilateralmente, può essere definito e catalogato come questo o quell'accordo; quello che risulta inspiegabile è la relazione dei singoli accordi. Gesualdo non compone infatti per accordi, ma per linee. "Nel Cinquecento -ha scritto Carl Dahlhaus- il contrappunto, considerato la quintessenza delle regole del comporre, veniva distinto dall'armonia. Il persistere di questi termini nei secoli seguenti nasconde però diversità di significato: con armonia si intendeva qualcosa di differente dalla successiva teoria armonica, vale a dire una dottrina delle relazioni fra i suoni, non degli accordi e delle loro concatenazioni. (...) Secondo il modo di pensare cinquecentesco - non era per nulla contraddittorio parlare di composizione musicale contrappuntisticamente nelle regole ma non armonica. La distinzione di queste due categorie costituiva il presupposto del cromatismo di Gesualdo: le infrazioni armoniche trovavano un solido sostegno nel contrappunto, che rimaneva intatto" [4]

Come abbiamo avuto modo di dire, quella che abbiamo individuato come la "figura cromatica" è talvolta presente in modo ellittico con tre suoni, con uno sottinteso, ma sempre in un *ambitus* di terza minore; tal'altra essa si allarga in un *ambitus* di terza maggiore, con l'inserzione di una seconda maggiore al posto di una delle minori, ma il procedimento è così diffuso da far pensare piuttosto allo sfociare della figura di base nel procedimento contrappuntistico generale. Tal'altra ancora la figura è nascosta ma riconoscibile in un ambito di quarta con uno scarto intervallare tra la prima nota e il gruppo figurale che ne contrassegna la riconoscibilità. Ci interessava in generale mostrare come è con mezzi musicali ricavati dalla sintassi del contrappunto polifonico che Gesualdo intesse le sue linee simboliche. La sua è una poetica basata sull'artificio. Il suo artificio è basato sul semitono cromatico. Ha scritto ancora Dahlhaus: "Anche se non esclusivamente, ma nel modo più risoluto Gesualdo tende all'isolamento e all'emancipazione del semitono cromatico; le propensioni alla sensibilizzazione sono represses o sospese affinché il cromatismo si manifesti autonomamente. (...) Il tentativo di interpretare l'isolamento del semitono cromatico come elemento musicale intenzionale anziché inerte, può aver origine dal fatto che il cromatismo del Cinquecento era concepito come rinascita di quello antico"[5]. Gesualdo declina nella sua sesta raccolta a cinque voci la sua inattualità poetico-musicale, tanto più pungente se la confrontiamo con le scelte poetiche e musicali delle avanguardie del primo Seicento, che appaiono simmetricamente e specularmente orientate rispetto a quelle di Gesualdo. Vale a dire che, in una

prospettiva storica, Gesualdo appare attardato e scavalcato da musiche e musicisti che pur conosceva, sia pur forse parzialmente, attraverso l'occasione fornitagli dai suoi viaggi a Firenze e Venezia e la sua permanenza a Ferrara.

Nel madrigale XXIII

Quando ridente e bella
Più vaga d'ogni stella
Mi si mostra Licori
E seco scherzan lascivetti Amori,
Tutto gioisco e sì di gioia abondo
Che de la gioia mia gioisce il mondo.

conclusivo forse non solo del sesto libro ma della intera dimensione profana del comporre gesualdiano, il principe compositore del Rinascimento mette in scena un paesaggio su cui la maggior parte dei commentatori ha ostentatamente sorvolato forse perché così smaccatamente classico e aristocratico e così lontano dalla poetica degli affetti, ma che ci sembra rivelativo del suo intimo madrigalismo, tanto da farci parlare non di un superamento ma di un compimento dell'ideologia e della pratica madrigalistica del Cinquecento polifonico italiano. La malinconia di Gesualdo è così nel suo commiato dall'universo del Rinascimento. Le scelte estreme del cromatismo gesualdiano, che è di tipo lineare, non verticale, scelte che derivano - occorre ribadirlo - dall'andamento diastematico-intervallare della singola linea melodica e di conseguenza si inscrivono in un ordine di pensare per suoni di tipo contrappuntistico e non accordale, anche se non è affatto escluso l'uso madrigalistico di un'intera sequenza di accordi, sono la cifra musicale di quel commiato, il loro segno sonoro e simbolico.

Antonio De Lisa

[Esempi in formato PDF](#)

* Relazione proposta nella Giornata di studio sul tema "Musica e affettività", organizzata dal Seminario Permanente di Filosofia della Musica con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano - !3 marzo 2002

Note

[1] P. Cecchi, "Le scelte poetiche di Carlo Gesualdo: fonti letterarie e musicali", in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Napoli 1985), Roma 1987, p. 63.

[2] N. Pirrotta, "Carlo Gesualdo, principe e musicista", in *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze 1994, pp. 169-70.

[3] L. Bianconi, *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, Torino 1991 (nuova ed.), pp. 8-9.

[4] C. Dahlhaus, "Il cromatismo di Gesualdo", in P. Fabbri (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna 1988, p. 214-5.

[5] *ibidem*, p. 219.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Kandinskij e la musica

Luigi Verdi

Dopo aver compiuti gli studi universitari di Giurisprudenza ed essersi specializzato in Economia politica, a circa trent'anni Kandinskij decise di dedicarsi esclusivamente alla pittura; sin dalla giovinezza aveva studiato musica, giungendo a suonare discretamente il violoncello e il pianoforte, mentre il disegno e la pittura avevano rappresentato per lui, fino ad allora, nient'altro che un piacevole passatempo; nel 1895 la sua sensibilità artistica fu sollecitata in modo determinante dalla scoperta della pittura impressionista, in particolare de *La Meule* di Claude Monet, e dalla rivelazione della musica del *Lohengrin* di Richard Wagner: «Senza che me ne rendessi ben conto - avrebbe scritto Kandinskij - era screditato ai miei occhi l'oggetto come elemento indispensabile del quadro. Complessivamente ebbi l'impressione che una piccola parte della mia Mosca fiabesca esistesse già sulla tela. Il *Lohengrin* mi parve invece una perfetta realizzazione di tale Mosca. I violini, i bassi gravi e particolarmente gli strumenti a fiato incarnarono allora per me tutta la forza di quell'ora di prima sera. Vidi nella mente tutti i miei colori, erano davanti ai miei occhi; linee tumultuose quasi folli si disegnavano davanti a me» [1]. L'origine moscovita di Kandinskij lo influenzò in modo determinante nel suo atteggiamento di artista. È importante notare come Mosca rappresentasse per lui la più perfetta fusione fra suono e colore, secondo un ideale perseguito per tutta la vita. In *Rückblicke (Sguardo al passato)* Kandinskij avrebbe annotato: «Mosca si fonde in questo sole, in una macchia che mette in vibrazione il nostro intimo, l'anima intera come una tuba impazzita. No, non è questa uniformità in rosso l'ora più bella! Essa è soltanto l'accordo finale della sinfonia che avviva intensamente ogni colore, che fa suonare Mosca come il fortissimo di un'orchestra gigantesca...» [2]. Lasciata la Russia nel 1896, Kandinskij trovò a Monaco di Baviera l'ambiente ideale per sviluppare le proprie aspirazioni artistiche; da allora tutto il suo percorso di artista fu caratterizzato da una costante tensione volta a trascendere il linguaggio tradizionale della pittura: egli avvertiva in modo particolare il desiderio di ampliare la propria esperienza di pittore al di là dei limiti imposti dalla propria arte. La pittura per Kandinskij divenne sempre più una sorta di composizione musicale, una sinfonia di colori, come ebbe a definirla in più occasioni: «Già molto presto mi resi conto dell'inaudita forza d'espressione del colore. Invidiavo i musicisti, i quali possono fare arte senza bisogno di raccontare qualcosa di realistico. Il colore mi pareva però altrettanto realistico del suono» [3]. La sua prima raccolta di incisioni, pubblicata a Mosca nel 1904, fu intitolata *Romanze senza parole*, in evidente analogia con il fatto musicale.

Nel 1908 Kandinskij stabilì la sua residenza a Murnau a sud di Monaco; assieme alla sua compagna Gabriele Münter ed ai connazionali Aleksej Javlenskij e Marianne Verefkina, suoi vecchi compagni di studi, diede vita a un sodalizio straordinariamente fruttuoso dal punto di vista artistico. Lo studio e l'analisi dei rapporti fra suono e colore fu uno degli aspetti essenziali della ricerca sviluppata a Murnau, tanto che, ricordando quegli anni, Javlenskij avrebbe scritto: «Io volevo dipingere nuovamente i miei quadri incisivi e dai forti colori, ma avvertivo che non era possibile... dovevo cercare un nuovo linguaggio, un linguaggio più spirituale... Io sentivo dentro di me, nel mio petto, un organo, e dovevo tradurlo in colori. Solo la natura che era attorno a me mi ispirava. Questa era la chiave di tutto, portare quest'organo alla luce e tradurlo in suoni... Dipinsi molti quadri, che intitolai "Variazioni su un tema paesaggistico". Essi sono "Romanze senza parole"» [4].

Nel salotto di Javlenskij e della Verefkina, Kandinskij conobbe due degli artisti che avrebbero più profondamente inciso sul futuro della sua esperienza artistica, e cioè il compositore Thomas von Hartmann e il ballerino Aleksandr Sacharov. Hartmann era nato in Ucraina nel 1885 e aveva studiato al Conservatorio di Mosca con Arenskij e Taneev; con Kandinskij, Hartmann condivideva l'interesse per la teosofia, spingendosi ad aderire alla setta Sufi dell'armeno Gurdjev. Sacharov (1886-1963) aveva studiato pittura a Parigi, ma dopo aver assistito a una rappresentazione teatrale di Sarah Bernhardt, aveva distrutto tutti i suoi dipinti, decidendo di dedicarsi allo studio di una nuova arte, che avrebbe dovuto avere il suo fondamento nella danza; poichè il balletto tradizionale non gli

offriva alcuna possibilità in questa direzione, egli elaborò una vera e propria teoria personale, che la critica contemporanea definì "danza assoluta": lo scopo della sua arte era «Rendere visibile l'invisibile» [5].

Kandinskij coinvolse presto Sacharov, assieme a von Hartmann, in alcuni interessanti esperimenti: «Il musicista sceglieva da una serie di acquerelli quello che, da un punto di vista musicale, gli sembrava essere il più chiaro. In assenza del ballerino suonava questo acquerello. Poi arrivava il ballerino, gli si faceva ascoltare il brano musicale, ed egli lo trasponeva in danza, indovinando poi l'acquerello che aveva ballato» [6]. Attorno al 1908 Kandinskij iniziò a comporre piccoli pezzi teatrali, molto lontani da tutto ciò che fino allora era stato designato con questo termine. I manoscritti di quel periodo, in russo o in tedesco, contengono descrizioni riguardanti tre diverse componenti necessarie alla realizzazione scenica:

- il suono musicale, emesso dalla voce umana, inarticolata o su testo poetico, oppure da strumenti musicali.
- il suono corporeo-psichico, espresso in movimenti talvolta culminanti in danze frenetiche.
- il suono del colore, espresso da luci, costumi, scene.

I frutti di questa ricerca condussero Kandinskij alla elaborazione delle sue "composizioni sceniche", singolari opere che già rivelavano con chiarezza l'intento dell'artista di rinnovare l'arte, di riunire i vari generi dello spettacolo (opera-dramma-balletto) in un'opera d'arte totale, liberando ogni forma dal peso della tradizione e cercando di recuperare la pura voce delle origini. Nelle composizioni sceniche Kandinskij tentò la realizzazione di un progetto nel quale le molteplici forme artistiche si facessero portatrici di un valore interiore unico: in questa prospettiva movimento sonoro (musica, voce umana allo stato puro), movimento plastico (danza, scultura in movimento) e movimento cromatico (luce, colore), dovevano essere trattati secondo un progetto unico, interagendo fra loro, subordinati ad un fine interiore, attraverso la fusione di forme, colori, luce, suoni, movimento. Kandinskij lavorò a questi progetti dal 1908 al 1914 circa, raggiungendo il suo esito più compiuto in *Der gelbe Klang* (*Il suono giallo*, originariamente *Riesen, Giganti*) un lavoro che, pur senza essere rappresentato sulla scena, seppe suscitare un ampio dibattito artistico, inaugurando un nuovo genere teatrale. In *Der gelbe Klang* gli avvenimenti si succedevano apparentemente senza scopo; le voci umane non avevano messaggi concettuali da trasmettere, non avevano un'azione da sviluppare, come i messaggeri della tragedia antica. I suoni prodotti restavano inarticolati o, al più, si compenetravano come incantazioni poetiche brevi, ripetute da un quadro all'altro. Se vi erano delle parole, erano utilizzate per creare un'atmosfera, per «rendere l'anima ricettiva». Nelle didascalie poste da Kandinskij all'interno di *Der gelbe Klang* si legge ad esempio: «Le persone parlano dapprima tutte insieme come in estasi; poi ripetono, ognuna per proprio conto, le stesse parole... A tratti le voci si fanno roche. A tratti qualcuno grida come un ossesso. A tratti le voci si fanno nasali, ora lente, ora furiosamente rapide (...) Si sviluppa una danza generale che inizia in punti diversi e dilaga via via trascinando tutti con sé... A volte si tratta di movimenti collettivi. Interi gruppi ripetono a volte un unico movimento, sempre uguale» [7].

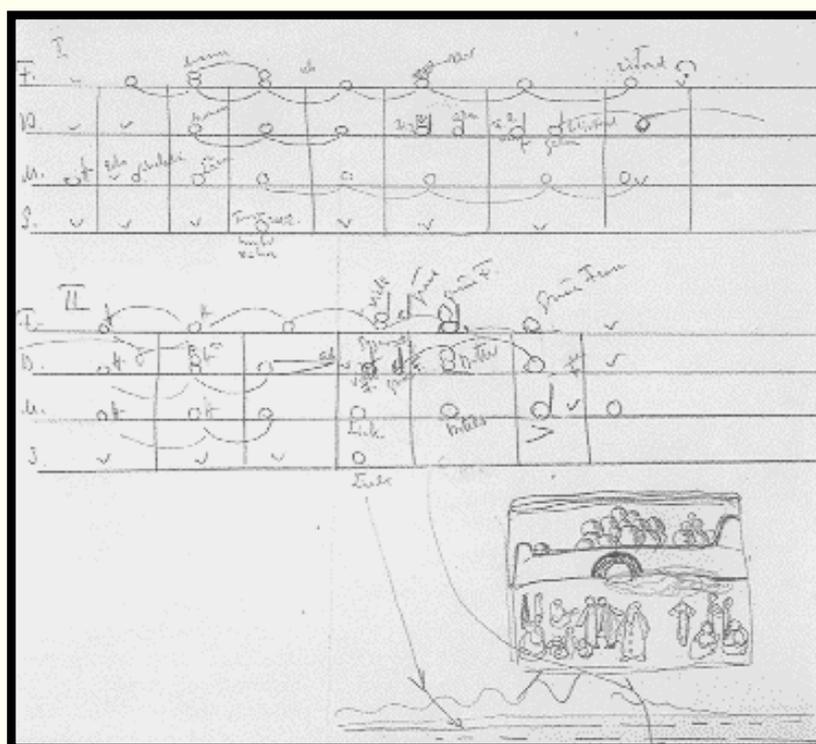
Der gelbe Klang dovette attendere circa sessant'anni per essere rappresentato la prima volta. In una lettera del 1937 allo storico dell'arte Hans Hildebrand, Kandinskij ricorda: «Dunque già nel 1917 Lei ha scritto sul *Suono giallo*? Sa che per due volte mi fu offerto di rappresentarlo? La prima volta appena prima della guerra: la rappresentazione doveva avere luogo a Monaco alla fine dell'autunno 1914. La seconda volta a Berlino (alla Volksbühne) nel 1922. E questa seconda volta a intralciarmi non fu la guerra, ma il mio compositore Thomas von Hartmann, allora irraggiungibile. Così dovetti rifiutare. Mi ricordo all'improvviso che c'è stata anche una terza volta: Schlemmer voleva presentare il pezzo. Ma ancora una volta il progetto andò a monte...» [8]. Riguardo il progetto di Monaco del 1914, esso fu portato avanti da Hugo Ball, drammaturgo alla Münchner Kammerspiele, che aveva conosciuto Kandinskij in occasione della pubblicazione di *Der blaue Reiter* e di *Dello Spirituale nell'arte*, «due libri programmatici con i quali Kandinskij aveva fondato l'espressionismo, poi così degenerato» [9]. Nel maggio 1914 Ball aveva proposto al Kunstlertheater di Monaco la rappresentazione di *Der gelbe Klang*, uno dei pezzi che, a suo dire «costituivano il fondo originale di tutta la vita drammatica dispiegandosi simultaneamente in danza, colore, mimo, musica e parola [10]. Successivamente la rappresentazione di *Der gelbe Klang* fu inserita in un progetto molto ambizioso, così presentato da Ball: «Ecco la nuova idea: progettiamo per il 1° ottobre assieme a Kandinskij, Marc, Thomas von Hartmann, Fokin e von Bechtejeff, un libro, *Das neue Theater*, nel quale sviluppiamo assieme le idee che vogliamo introdurre nel Kunstlertheater, con nuove scene, esempi musicali, figurine ecc.... Bisogna decidere nuovi progetti architettonici. Un teatro completamente nuovo. Un nuovo Festspielhaus» [11]. Un'altra iniziativa per realizzare *Der gelbe Klang* si deve a von Hartmann, che la propose senza successo a Kostantin Stanislavskij, regista del Teatro degli Artisti di

Mosca.

Se i tentativi di realizzare *Der gelbe Klang* sulla scena furono numerosi, la prima rappresentazione pubblica ebbe luogo solamente nel 1975, nell'allestimento di Jacques Polieri all'Abbazia di Saint Baume in Provenza, con musica di Alfred Schnittke. Questo allestimento fu riproposto l'anno successivo a Parigi, al Théâtre des Champs-Élysées. Jacques Polieri aveva progettato una versione cinematografica di *Der gelbe Klang* già nel 1957, e per quella occasione il pittore Mortensen aveva eseguito ben 112 tempere. Una nuova messa in scena si ebbe nel 1982, a cura di Ian Strasfogel, al teatro Marymount di Manhattan, in occasione di una esposizione di Kandinskij al Salomon Guggenheim Museum. La musica era stata elaborata da Günther Schuller su dei frammenti originali di Thomas von Hartmann, depositati presso lo Hartmann Archive della Yale University. Il critico John Rockwell definì lo spettacolo una «pioneering multimedia synthetic extravaganza» [12]. Riguardo questo allestimento, Günther Schuller ebbe a dichiarare che, confrontando i frammenti musicali di *Der gelbe Klang* e le altre composizioni di Hartmann, si è indotti a credere che la musica della composizione scenica possa essere stata elaborata dallo stesso Kandinskij, sotto dettatura [13].

Kandinskij ha lasciato alcuni appunti per altre composizioni sceniche, e precisamente per *Der grüner Klang*, (*Il suono verde*, originariamente *Stimmen, Voci*), *Schwarz un weiss* (*Nero e bianco*, originariamente *Nero-bianco-colori*) e *Violhetter Vorhang* (*Il sipario viola*, originariamente *Violett, Viola*). Il testo di queste composizioni sceniche è stato pubblicato la prima volta nell'edizione francese del III Volume degli *Écrits complets* a cura di Philippe Sers, intitolato *La synthèse des arts*. Gli originali in russo si trovano nel lascito Kandinskij, presso il Musée National d'Art Moderne di Parigi. I testi sono costituiti prevalentemente da indicazioni sceniche sull'azione e hanno un valore puramente informativo in rapporto alla prevista rappresentazione [14]. Alcune parti dei manoscritti sono accompagnate da schemi in forma di partitura multimediale, che descrivono lo svolgimento dell'opera come un coro a quattro voci: colore, movimento, musica e voce. *Violett* doveva essere la più realistica delle composizioni sceniche; essa doveva svolgersi davanti a una scenografia fantastica, i cui colori erano in costante metamorfosi grazie a un sottile gioco di luci, «si doveva comporre di movimenti di folla sapientemente orchestrati, di vari suoni prodotti da battimenti di zoccoli, sonagli, campanelli, di strumenti tradizionali come violino e chalumeau, così come di parole strane, incoerenti, a volte incomprensibili» [15].

Violett è stato realizzato sulla scena solamente in tempi recentissimi, grazie a una produzione dell'associazione Verein Kunst und Bühne di Hannover in collaborazione con il Museo Sprengel di Hannover; lo spettacolo è stato rappresentato anche a Milano nell'ottobre 1996. La parte musicale messa a punto per questa rappresentazione, realizzata in base agli appunti di Kandinskij, prevedeva alcuni strumenti a percussione affidati ad un esecutore a alcuni effetti elettronici; si trattava evidentemente di una realizzazione arbitraria, ma sicuramente molto vicina a quello che poteva essere l'effetto sonoro immaginato da Kandinskij.



Vasilij Kandinskij

Pagina con annotazioni riguardanti la parte musicale di Violett (1914).

Mina a piombo 17,8 x 18 cm

Tra il 1908 e il 1912, Kandinskij lavorò ad alcuni poemi in prosa, sorta di disegni parlati, accompagnati da altrettante incisioni, alcune delle quali a colori. A questa singolare opera Kandinskij diede il titolo tedesco di *Klänge* (*Sonorità*), in evidente analogia con il fatto musicale. La pubblicazione avvenne a Monaco nel 1912, dopo un lungo lavoro di preparazione. Il principio generale di *Klänge* era la liberazione del suono interiore. Secondo Hugo Ball, Kandinskij fu il primo a scoprire e ad impiegare l'espressione più astratta del suono nel linguaggio delle vocali e delle consonanti armonizzate: «Anche in poesia - scrisse Ball - egli è il primo a presentare dei processi esclusivamente spirituali. Con i mezzi più semplici, egli crea davanti a noi, in suoni il movimento, la crescita, il colore, e la tonalità, come ad esempio nel poema *Basson*. Da nessun'altra parte, persino fra i futuristi, si è tentata una purificazione così ardita del linguaggio» [16].

Verso la fine degli anni '10, Kandinskij iniziò la stesura di quella che sarebbe divenuta la sua opera teorica più significativa, *Dello spirituale nell'arte*, (*Über das Geistige in der Kunst - O duchovnom v iskusstve*), opera nella quale avrebbe dato forma compiuta e sistematica alla propria concezione artistica: fu nello stesso periodo che egli dipinse il suo primo acquerello astratto iniziando da allora ad intitolare le sue tele «composizioni» o «improvvisazione», utilizzando termini presi in prestito dal linguaggio musicale. Numerosi passaggi degli scritti di Kandinskij di quel periodo sembrano rimandare ad un primato della musica sulle altre arti; in *Dello Spirituale nell'arte* si legge ad esempio: «Risulta che la migliore insegnante sia la musica, l'arte che non si è dedicata alla riproduzione dei fenomeni naturali, ma alla espressione dell'animo dell'artista e alla creazione di una vita autonoma attraverso i suoni musicali» [17]. Nel descrivere il carattere della propria pittura di quegli anni, Kandinskij sembra descrivere piuttosto il procedere di un brano musicale, come in questo caso: «Lotte di toni, l'equilibrio perduto, principi che decadono, inattesi colpi di tamburo, grandi domande, aspirazioni apparentemente insensate, impulso e nostalgia e desiderio in apparenza lacerato, catene e vincoli distrutti che uniscono, opposti e contraddizioni: questa è la nostra armonia» [18].

Una delle preoccupazioni maggiori di Kandinskij in quegli anni è quella di riassumere in quadro in un fatto dinamico, di dare espressione al concetto astratto di movimento. Le «composizioni», le «improvvisazioni», le «impressioni» sono la prima tappa verso l'evoluzione della forma libera; secondo Kandinskij le «improvvisazioni» erano dipinti scaturiti da un «evento di carattere interiore», mentre le «impressioni» erano più legate a una esperienza diretta della «natura esteriore», che perveniva all'espressione in forma grafico-pittorica. Le «composizioni» erano invece il frutto di una ricerca ed una riflessione che richiedeva un lavoro lento, basato su studi preliminari e abbozzi.

In quello stesso periodo Kandinskij subì l'influenza della teosofia e delle dottrine esoteriche, partecipando in pieno al clima artistico e culturale che da queste tendenze era determinato. L'influenza delle dottrine teosofiche è evidente in numerosi riferimenti che percorrono gli scritti di Kandinskij di quegli anni: «La teosofia rappresenta un agente vigoroso nell'atmosfera spirituale, e in questa forma può raggiungere, come un suono di liberazione, molti cuori disperati avvolti dalle tenebre e dalla notte: esso rappresenta pertanto una mano che addita una direzione e porge un aiuto» [19]. Kandinskij si interessava attivamente di occultismo e di problemi religiosi, che considerava, in quel periodo di ricerca, elementi fondamentali nella elaborazione di una propria teoria. Nei suoi quadri precedenti la prima guerra mondiale, vi sono alcuni indizi che suggeriscono una influenza diretta di tali idee. Le concezioni mistico-teosofiche delle 'oscillazioni' e delle 'vibrazioni' dell'anima, dovevano essere state per lui non tanto audaci costruzioni del pensiero, quanto prove attendibili dell'origine mistica dell'opera d'arte. Nel suo saggio *Sulla comprensione dell'arte* del 1912, Kandinskij scriveva: «Nei grandi periodi l'atmosfera spirituale è tanto pregna di un desiderio preciso, di una necessità ben definita, che si può diventare facilmente profeti. Ciò vale in particolare per i periodi in cui si verificano svolte importanti, nei quali la maturità interiore, celata all'occhio superficiale, dà un impulso irresistibile al pendolo della vita spirituale» [20]. E nel 1913 Kandinskij così si esprime nel suo celebre scritto *Sguardo al passato*: «Oggi è il giorno di una delle rivelazioni di questo mondo. Il legame tra i singoli mondi s'è illuminato come per una saetta. Terrificanti e confortevoli, questi mondi sono improvvisamente usciti dalle tenebre. Quella saetta è scoccata in un cielo spirituale oscurato, che

incombeva nero su di noi, soffocante e morto. Di qui il principio della grande epoca spirituale» [21]. In *Sguardo al passato* Kandinskij tende ad identificare il manifestarsi dell'esperienza artistica con la «creazione del mondo»: «Il dipingere è uno scontro tempestoso di mondi diversi, che in questa battaglia si definiscono reciprocamente per creare un mondo nuovo, che è l'opera. Ogni opera nasce così, come nasce il Cosmo, attraverso le catastrofi che dal caotico frastuono degli strumenti vanno a formare una Sinfonia, la Musica delle sfere. La creazione di un'opera è la creazione del mondo» [22].

Un avvenimento centrale per quanto riguarda l'attenzione di Kandinskij verso il fatto musicale è rappresentato dalla pubblicazione del famoso almanacco *Der blaue Reiter (Il Cavaliere azzurro)*, che egli compilò nel 1912 assieme al pittore Franz Marc, che aveva conosciuto nel gennaio 1911. Scrisse Kandinskij: «Marc e io ci eravamo battuti nella pittura, ma la pittura sola non bastava. Ebbi allora l'idea di un libro sintetico che togliesse di mezzo le vecchie, anguste, concezioni, facesse crollare i muri divisorii fra le arti (...) e dimostrasse infine che il problema dell'arte non è un problema delle forme ma un problema del contenuto spirituale» [23]. In *Der blaue Reiter*, pur confluendo tendenze diverse, veniva a delinarsi un quadro straordinariamente unitario; gli articoli a carattere specificamente musicale che Kandinskij volle inserire nell'antologia furono quattro: *Das Verhältnis zum Text (Il rapporto con il testo)* di Arnold Schönberg, *Über die Anarchie in der Musik (L'anarchia della musica)* di Thomas von Hartmann, «Prometheus» von Skrjabin (*Il «Prometeo» di Skrjabin*) di Lev Sabaneev e *Die freie Musik (La Musica libera)* di Nikolaj Kul'bin; un altro articolo della musicologa russa Nadezda Brjusova, dal titolo *Musikwissenschaft, ihr historischer Weg und gegenwärtiger Zustand (Musicologia, il suo cammino storico e il suo stato attuale)*, non fu incluso all'ultimo momento; in *Der blaue Reiter* furono inoltre riprodotti i brani musicali *Herzgewächse*, per soprano, celesta, harmonium e arpa di Arnold Schönberg, e i due brani per soprano e pianoforte *Aus dem «glühenden» von Alfred Mombert, op.2 n.4* di Alban Berg e *Ihr tratet zu dem herde*, tratto da *Jahr der Seele* di Stepan George di Anton Webern.

Dopo aver assistito a un concerto che Schönberg aveva dato a Monaco il 1° gennaio 1911, (erano stati eseguiti il *Quartetto per archi* op.10 e i *Klavierstücke* op.11) Kandinskij scrisse al compositore, pur non conoscendolo, per renderlo partecipe del proprio entusiasmo e per parlargli delle affinità che notava fra la sua musica e i propri dipinti. A breve distanza da quel concerto, Kandinskij dipinse *Impressione 3 (Konzert)*, probabilmente una elaborazione pittorica della forte emozione suscitataagli dal concerto di Schönberg: sulla tela si nota una grande macchia nera che ricorda un pianoforte e un'ampia zona in giallo, che per Kandinskij era il colore del calore spirituale, mentre alcune sagome sulla sinistra suggeriscono la presenza del pubblico



Vasilij Kandinskij

Impressione 3 (Concerto) (1911).

Olio su tela, 77,5 x100 cm

Ricordando quel concerto, Franz Marc paragonò la musica dei *Klavierstücke* op.11 al quadro *springende Flecken (Macchie che saltano)* di Kandinskij: «Sono stato costretto a pensare alle *springende Flecken* di Kandinskij nel

momento in cui ho ascoltato questa musica, dove ogni singolo suono ha una propria autonomia (una specie di telo bianco tra macchie di colore!). Schönberg parte dal presupposto che i concetti di dissonanza e consonanza non esistano affatto. La cosiddetta dissonanza è soltanto una consonanza di note non collegate fra loro. Un'idea, questa, sempre presente nella mia mente mentre dipingo (...)» [24].

Schönberg aveva pubblicato nella rivista «Musik» dell'ottobre 1910 un estratto del capitolo *Quinte e ottave per moto retto*, tratto dal suo *Harmonielehre (Manuale di armonia)*, ancora inedito. Tale fu l'interesse di Kandinskij per questo scritto, che lo tradusse in russo (*Paralleli v oktavach i kvintach*) per il catalogo della mostra del Salone della seconda esposizione internazionale d'arte di Odessa, accompagnandolo da un proprio commento. Kandinskij mostrò un certo interesse anche per l'attività di Schönberg come pittore, pur non condividendone lo spirito, inserendo due dipinti del musicista, *Vision (Visione)* e *Selbstportrait (Autoritratto)* nell'almanacco *Der blaue Reiter*. Attraverso Schönberg, Kandinskij conobbe anche Berg e Webern: fu proprio Berg a proporre a Kandinskij di scrivere un saggio sulla pittura di Schönberg, poi pubblicato con il titolo definitivo di *Die Bilder (I quadri)* a Monaco nel 1912, in una miscellanea dedicata al compositore [25]. Il libro fu offerto al compositore nel febbraio 1912, in occasione di un concerto a Praga. In vista di questo avvenimento Webern scrisse a Kandinskij: «Caro Signore, Alban Berg mi ha appena reso noto che gli avete già inviato il vostro saggio intitolato "La pittura di Schönberg". Noi ve ne siamo molto riconoscenti e apprezziamo particolarmente che abbiate voluto giudicare la nostra opera degna del vostro contributo. Schönberg ne sarà soddisfatto... Vi sarà possibile assistere al concerto di Schönberg a Praga? Avrà luogo il 29 febbraio. Quel giorno vorremmo offrire il nostro libro a Schönberg... Sarà magnifico se voi potrete assistervi. Praga non è troppo lontana. Immaginate solamente la gioia di Schönberg!» [26]. Kandinskij comunque non poté recarsi al concerto.

La fitta corrispondenza fra Kandinskij e Schönberg si protrasse fino al 1914; interrotta durante la guerra, riprese solamente al rientro di Kandinskij in Germania, nel 1922, ma solo per un breve periodo. Alcuni equivoci circa la presunta ostilità del pittore al giudaismo, furono la causa che determinò la fine del rapporto di amicizia fra i due artisti. L'interesse di Kandinskij per l'arte di Schönberg fu grande ma, nonostante la fitta corrispondenza epistolare tra i due e nonostante le molteplici occasioni di collaborazione, «non è difficile cogliere, pur nell'euforia dello slancio comune, differenze, a volte semplici varietà di inflessione, sufficienti però per lasciar delineare dietro la pur sempre sorprendente unità di intenti, consapevolezze diverse. Il loro incontro è intessuto di fibre contraddittorie che il tempo ha teso a riassorbire, ma che emergono costantemente ad una analisi più approfondita» [27]. Da una attenta lettura dei rapporti fra Schönberg e Kandinskij, già oggetto di numerosi studi, non emergono in realtà, al di là della reciproca stima e ammirazione, convergenze artistiche particolarmente significative, se non una comune aspirazione verso il rinnovamento profondo dell'arte, attraverso l'assoluta fedeltà alle proprie istanze interiori. Hanno un ruolo marginale, in Schönberg, le due componenti fondamentali della concezione estetica di Kandinskij: il rapporto sinestesico suono-colore e, soprattutto, l'idea di una arte totale coinvolgente, allo stesso livello, tutte le forme di ogni singola arte. La sinestesia è del tutto episodica nell'opera di Schönberg e l'associazione suono-colore, affrontata nel suo atto unico *Die gluckliche Hand*, non sembra assumere, nell'insieme della sua esperienza artistica, un ruolo determinante. Se la dissoluzione degli oggetti e l'emancipazione delle forme e dei colori nella pittura corrisponde in un certo senso alla dissoluzione delle tonalità tradizionali e all'emancipazione della dissonanza nella musica, tuttavia molti erano gli artisti che in quegli anni si rendevano protagonisti del rinnovamento dell'arte nella stessa direzione indicata da Kandinskij e da Schönberg, tanto da non giustificare l'individuazione di un asse privilegiato Kandinskij-Schönberg rispetto ad altre esperienze artistiche contemporanee.

Se il rapporto di Kandinskij con Schönberg e i suoi allievi è stato oggetto di numerosi studi, meno conosciuto è il rapporto con Skrjabin e i contemporanei russi Sabaneev e Kul'bin. Leonid Sabaneev, nato a Mosca nel 1881, fu autore di numerosi testi dedicati alla vita e all'opera di Aleksandr Skrjabin; trascrisse per due pianoforti la partitura del *Prometeo* di Skrjabin e, ancor prima che l'opera fosse eseguita in pubblico, pubblicò sulla rivista «Muzyka» del gennaio 1911 la tabella delle corrispondenze tra suoni e colori elaborata da Skrjabin. Nikolaj Kul'bin (1868-1941), teorico dell'arte e della musica, si occupò di sintesi delle arti e teorizzò l'uso di intervalli inferiori al semitono in musica. Nel suo *Studio impressionistov* trattò dell'audizione colorata e delle relazioni fra i colori dello spettro e le note musicali. Nel 1911 fu pregato da Kandinskij di presentare il suo discorso su *Dello spirituale nell'arte* al Congresso degli Artisti di Pietroburgo. La relazione letta da Kul'bin suscitò un grande entusiasmo nell'uditorio. «Dopo la sessione - scrive Kandinskij a Marc il 17 gennaio 1912, - una folla enorme di persone è venuta in segreteria, di volere cortesemente rileggere il testo... Kul'bin mi ha scritto subito dopo, e la sua scrittura rivelava ancora tutta la sua eccitazione» [28].

All'epoca in cui redasse *Dello spirituale nell'arte*, Kandinskij era affascinato degli esperimenti di Skrjabin con la

luce, anche se notava una maggiore affinità delle proprie idee con quelle di Schönberg. Scriveva Kandinskij: «Ogni nuova bellezza appare informe, perchè in essa non c'è immagine del passato: è deforme. E per questo vengono sempre malvisti coloro che devono cercare e trovare la nuova bellezza... Il compositore viennese professor Schönberg è forse il più libero nella forma generale della nuova musica, essendo più costante di Debussy (Francia), R. Strauss (Germania), Skrjabin (Russia) e di altri ancora» [29]. Nonostante l'interesse per l'opera di Schönberg, l'attenzione di Kandinskij si concentrò sempre più su Skrjabin e il suo *Prometeo*, come è confermato dai numerosi riferimenti che compaiono sempre più frequenti negli scritti del pittore; nella formulazione della propria idea di arte sintetica, nata da una armonica fusione di tutte le forme delle singole arti, l'esperienza del *Prometeo* di Skrjabin, primo tentativo di fusione fra suono e colore, appariva a Kandinskij come fondamentale.

Da quando era venuto a conoscenza degli esperimenti di Skrjabin con suoni e colori, Kandinskij aveva avuto conferma della giustezza delle proprie intuizioni, così come le andava esponendo in *Dello spirituale nell'arte*. Kandinskij e i suoi amici discutevano spesso della musica di Skrjabin. In una lettera del 1910 a Gabriele Münter, Kandinskij scrive: «Hartmann e io abbiamo sentito da poco la musica di Skrjabin. Se già la trovavo interessante, ora mi è sembrata ancora più bella. Skrjabin riflette molto sulle corrispondenze del tono musicale e di quello cromatico, ma ne so ancora troppo poco. Forse andrò da lui, perchè adesso è qui» [30]. Nell'articolo *Il Prometeo di Skrjabin* di Sabaneev inserito da Kandinskij ne *Il cavaliere azzurro* si trovano numerosi spunti interessanti riguardanti il rapporto fra Skrjabin e Kandinskij. In una lettera del 31 dicembre 1911 a Franz Marc, Kandinskij scrive: «L'articolo di Sabaneev su Skrjabin è interessantissimo e farà certamente una grossa impressione. Ieri con Hartmann abbiamo coscienziosamente lavorato tutta la sera alla traduzione. Spero di finirla per oggi» [31]. Pochi giorni dopo, in una lettera del 16 gennaio 1912, Kandinskij scrive a Schönberg, chiedendo la sua disponibilità a correggere le bozze dell'articolo tradotto: «È per *Il cavaliere azzurro*, che dovrebbe essere definitivamente pronto fra cinque o sei settimane. Se solo Lei sapesse che razza di lavoro è questo. Posso mandarGliene un giro di bozze? Si tratta di un articolo su Skrjabin, che ho dovuto tradurre io stesso e ho una paura nera di aver fatto un uso indebito di termini tecnici! Mi aiuti per favore! L'articolo è brevissimo. Vuole?» [32]. In una lettera a Schönberg di pochi giorni posteriore, Kandinskij torna di nuovo sull'articolo di Skrjabin. È chiaro che dietro il pretesto della propria incompetenza nel far uso di termini musicali tecnici, Kandinskij vuole chiedere a Schönberg una opinione sulla musica di Skrjabin: «Spero di non sorprendervi troppo con le bozze di Skrjabin. È stato veramente gentile a occuparsene dopo il concerto. Temo che abbiamo inserito nella nostra traduzione ogni sorta di assurdità musicali. Le sarò molto riconoscente» [33].

Sebbene Skrjabin non avesse fornito nella partitura del *Prometeo* alcuna spiegazione circa il modo di realizzare i colori durante l'esecuzione, tuttavia le importanti novità ivi contenute fecero subito notizia nell'ambiente culturale europeo, alimentando un dibattito che si protrasse per alcuni anni, e al quale Kandinskij partecipò attivamente. L'articolo di Sabaneev sul *Prometeo* di Skrjabin, contenuto in *Der blaue Reiter*, trattava soprattutto del rapporto-suono colore così come si presentava all'interno della partitura. Scrive Sabaneev: «Le sensazioni coloristiche musicali di Skrjabin possono, in un certo senso, rappresentare un canone teorico di cui lo stesso compositore si è reso conto solo attraverso tappe successive. Il canone risulta evidente dalla distribuzione dei suoni ad intervalli di quinta. I colori si distribuiscono in modo quasi esattamente corrispondente alla sequenza dello spettro... Chi ha ascoltato il *Prometeo* con i relativi effetti di luce deve effettivamente riconoscere che l'impressione musicale corrisponde in modo perfetto agli effetti luminosi e che questa combinazione raddoppia e intensifica al massimo la forza espressiva dell'opera» [34]. Sabaneev include nel suo articolo la tabella delle corrispondenze fra suoni e colori, così formulata da Skrjabin: «do-rosso / sol-arancio / re-giallo / la-verde / mi-blu biancastro / si-blu biancastro / fa#-blu intenso / re bemolle-violetto / la bemolle-porpora violetto / mi bemolle-riflessi metallici / si bemolle-colore acciaio / fa-rosso scuro» [35].

I problemi connessi al rapporto suono-colore erano comuni a molti artisti dell'epoca, ma fu Skrjabin per primo a metterne in atto alcune delle possibilità più inesplorate. La tabella di corrispondenze suono-colore utilizzata nel *Prometeo* incuriosì molto Kandinskij, che da tempo si interessava a quel problema, associando i colori a determinati timbri strumentali, piuttosto che a determinate armonie. Ne *Il linguaggio dei colori* incluso in *Dello Spirituale nell'arte*, Kandinskij aveva associato il verde al timbro del violino nel registro grave, l'azzurro al flauto nel registro acuto e all'organo o al contrabasso nel grave, il giallo alla tromba, il rosso agli ottoni e in particolare alla tuba (in alcune sue sfumature al violoncello), l'arancione alla viola o alla voce di contralto, il violetto al corno inglese o al fagotto. In un passo di *Dello spirituale nell'arte* si legge: «Sulla base di molteplici analogie, si troverà anche per la pittura una possibilità di costruire un proprio contrappunto; d'altra parte è stato compiuto con successo il tentativo di far apprendere una melodia a bambini musicalmente poco dotati con l'aiuto di colori, ad esempio mediante i fiori. In questo settore la signora Sacharjn-Unkovskaja ha lavorato per anni, costruendo uno

speciale metodo esatto per vedere i suoni cromaticamente e ascoltare musicalmente i colori. Anche Skrjabin ha redatto in modo empirico una tabella parallela dei toni musicali e cromatici, la quale è molto simile alla tabella, più fisica, della signora Unkovskaja. Skrjabin ha applicato in modo molto persuasivo il suo principio nel *Prometeo*» [36].

Al di là delle corrispondenze fra suoni e colori, fissate sia nel *Prometeo* che ne *Il linguaggio dei colori*, numerose testimonianze documentano che Skrjabin e Kandinskij possedevano sicuramente determinate capacità sinestesiche. Sergej Rachmaninov racconta di un incontro fra Rimskij Korsakov e Skrjabin, risalente al periodo durante il quale fu composto il *Prometeo*. Rimskij Korsakov era sostanzialmente d'accordo con Skrjabin circa le impressioni colorate che egli provava in rapporto a certe note, benchè non tutte le corrispondenze indicate da lui coincidessero con quelle di Skrjabin. Ad esempio il suo mi bemolle era blu, mentre Skrjabin sosteneva che il mi bemolle era rosso (nel *Prometeo* il mi bemolle è però colore acciaio). Entrambi concordavano invece sul re-giallo [37]:

	Skrjabin (accordo di Prometeo)	Rimskij Korsakov (tonalità)
Do	rosso	bianco
Sol	rosa-arancione	cannella dorato
Re	giallo	oro brillante
La	verde	verde dorato
Mi	bianco azzurro (blu luna)	blu zaffiro
Si	bianco azzurro (blu luna)	blu piombo
Fa#	blu vivo	verde grigio
Do#	viola	violetto
La b	viola porpora	grigio violetto
Mi b	grigio acciaio (colore metallico)	blu grigiastro
Si b	grigio acciaio (colore metallico)	colore scuro imprecisato
Fa	rosso-bruno	verde

La parte «Luce» notata nella partitura del *Prometeo* di Skrjabin svolge anche una funzione indipendente dall'andamento armonico della composizione, investita piuttosto di un significato esoterico e programmatico. Il reciproco gioco di forze centrifughe e centripete, così come appare evidente nell'uso della Luce nel *Prometeo* di Skrjabin, trova conferma nelle trattazioni di Kandinskij, il quale illustra chiaramente l'azione centrifuga del blu e quella centripeta del giallo: «Il movimento del giallo e dell'azzurro, che contribuisce al loro grande contrasto, è il loro moto centrifugo o centripeto. Se si descrivono due cerchi di uguale grandezza, e se ne riempie uno di colore giallo, e l'altro di azzurro, si nota, dopo essersi concentrati brevemente su entrambi, che il giallo s'irradia verso l'esterno, riceve l'impulso motorio dal centro e quasi si avvicina a chi guarda. L'azzurro invece sviluppa un movimento centripeto (come una chiocciola, che si rintana nella sua casetta) e si allontana da noi; dal primo circolo l'occhio è colpito mentre affonda nel secondo» [38]. Per Kandinskij: «Il rosso esercita interiormente l'azione di un colore molto vivo, vivace e irrequieto... nonostante tutta la sua energia e intensità ha una robusta nota di immensa forza quasi consapevole del proprio scopo. In questo fremere e ardere precipuamente in sè, e pochissimo verso l'esterno, v'è, per così dire, della maturità virile» [39]. Questa definizione del rosso da parte di Kandinskij molto bene si accorda con la conquista della consapevolezza di sè da parte dell'uomo, come viene simboleggiata dalla sezione centrale del *Prometeo* di Skrjabin. La polarità spirito-materia si manifesta qui attraverso l'opposizione di due colori primari (rosso e blu), corrispondenti a due suoni alla massima distanza intervallare possibile, il tritono (do e fa#).

Attraverso l'estasi finale, intesa come limite della consapevolezza umana, Skrjabin voleva attuare nel *Prometeo* la sospensione di ogni percezione di spazio e di tempo, così come si era verificata nel corso della crescita auto-cosciente dell'uomo. Per ottenere questo effetto, in contrasto con l'immobile blu della voce inferiore, la voce superiore, con i suoi rapidi e continui movimenti, produceva un effetto stimolante che sosteneva la musica con determinazione crescente [40]. In numerose tele di Kandinskij, si può rilevare un effetto caleidoscopico molto simile a quello immaginato da Skrjabin nel finale del suo *Prometeo*; il critico Ludwig Grote parlando del *Quadro dalla macchia rossa* del 1914, scrive: «Per vivere questa tela si esige l'attitudine più semplice e insieme più complessa... calarsi in queste nuvole iridate che seguono chiaramente un movimento ascendente, accompagnare queste forme vaghe dai contorni incerti, che si metamorfosano davanti i nostri occhi... Senza inizio nè fine, nello sviluppo incessante di sensazioni cromatiche, come l'istantanea di un caleidoscopio, l'immagine diviene un mondo per sè, un organismo riempito di tensione e di forza, planante con beatitudine nelle sue proprie sfere» [41].



Vasilij Kandinskij

Quadro con macchia rossa, (1914).

Olio su tela 130 x 130 cm

In un altro quadro del 1914, dal titolo *Improvvisazione contenuta-Fuga*, forme colorate amorfe sembrano sospese nel vuoto; il titolo *Fuga* fu aggiunto da Kandinskij in un secondo momento, dopo che egli si rese conto dell'ordine polifonico del dipinto.

Kandinskij era in grado di percepire sensazioni uditive in accordo con determinati colori. In un significativo passo di *Dello spirituale nell'arte* si legge: «Negli esseri umani più evoluti, le vie che conducono all'anima sono così dirette, e le impressioni psichiche raggiungibili così rapidamente, che un'azione che si eserciti attraverso un senso arriva direttamente all'anima, facendo vibrare per simpatia le vie corrispondenti che vanno dall'anima agli altri organi sensoriali. Si potrebbe paragonare questo fenomeno a una sorta di eco o di risonanza quale si ha in determinati strumenti musicali quando, senza essere toccati, entrano in risonanza con un altro strumento, suonato invece direttamente (...) [42]. «È chiaro pertanto che l'armonia dei colori deve fondarsi solo sul principio della giusta stimolazione dell'anima umana» [43]. In un altro luogo, Kandinskij afferma che le sensazioni provenienti da sfere sensoriali confinanti possono vibrare per simpatia, alla stessa maniera con cui, per usare una sua espressione, «vibrano tutte le corde di una violino se una sola di esse viene sfiorata» [44]. Operando con questi presupposti, Kandinskij in *Dello Spirituale nell'arte* ha collegato i colori non solo con i suoni ma anche con i sensi, i pensieri, le azioni, i temperamenti, organizzandoli in modo corrispondente al loro grado di intensità, in un circolo i cui poli opposti rappresentano la vita tra la nascita e la morte:

Colore	Effetto-umore	Equivalente strumentale
Nero	eterno silenzio, il silenzio della morte, non speranza futura	il colore più povero di suono, completo riposo finale
Grigio	immobile, senza speranza, rigido	nessuno
Marrone	inibizione	nessuno
Verde	apatia, pace; riposante e calmo, benefico per un uomo stanco	suoni di violino nel registro medio
Viola	sensuale, smorzato, triste	corno inglese, chiarina, oboe e, nei toni più profondi, i fiati (basso)
Blu	generalmente: di colore celestiale tipicamente concentrico (cfr.giallo= eccentrico	violoncello, mentre la tristezza aumenta
Blu scuro	pace, tristezza non umana	i meravigliosi suoni del contrabbasso, in forma profonda, solenne, come l'organo profondo
Azzurro	diventando più chiaro assume carattere più indefinito	flauto
Rosso freddo, profondo	un'attesa energica, come qualcosa che giace in attesa, pronto a fare un balzo selvaggio	suoni centrali e profondi del cello, evocanti, un elemento di passione
Rosso freddo, chiaro	giovane, pura gioia; libertà; la fresca, pura immagine di una ragazza	più acuti; suoni chiari e melodiosi di violino o "piccole campane"
Vermiglio	come una passione che scorre continua, una forza che conta su se stessa	tuba; tamburo profondo
Rosso caldo, chiaro	effetto entusiasmante che può giungere al punto di dolore; simile al sangue che scorre	ottoni, fanfare suoni forti, ostinati
Arancione	come un uomo convinto della propria forza; una sensazione sana	campane di chiesa medie che suonano all'Angelus; voce forte di viola che intona un Largo

Giallo	<p>tipico colore terrestre; eccentrico e senza spessore; inquieto, eccitante; influenza fortemente l'umore. Toni più leggeri possono raggiungere una forza e altezza insopportabili all'occhio e alla mente. Può rappresentare la pazzia nel colore.</p>	<p>ottoni; mentre il giallo diventa più chiaro, suona come le note acute di una tromba sempre più forte, o come una fanfara in crescendo</p>
Bianco	<p>silenzio; non di morte, ma ricco di possibilità.</p>	<p>un silenzio che può improvvisamente venire compreso, come le pause in musica che solo interrompono lo sviluppo di un movimento o il contenuto per un dato tempo, e non sono la conclusione definitiva.</p>

Il fecondissimo periodo tedesco di Kandinskij fu interrotto dal rientro in Russia nel dicembre 1914; dopo un breve soggiorno in Svezia, durante il quale dipinse fantasie acquerellate che intitolò «bagatelle», negli anni successivi Kandinskij partecipò attivamente al riassetto delle istituzioni culturali russe dopo la rivoluzione d'ottobre, proponendosi di rifondare in maniera radicalmente nuova l'istruzione artistica in Russia, nel grandioso progetto del *Programma dell'Istituto di Cultura artistica (Prgramma Instituta Chudozestvennoj Kul'turi)* del 1920. In questo importante manifesto programmatico vengono sviluppate alcune delle idee fondamentali di Kandinskij sull'arte. L'artista viene definito da Kandinskij il centro in cui si aggregano e trovano forma definita le forze spirituali ancora latenti nell'umanità, che egli deve sapere interpretare e manifestare, attraverso una totale fedeltà alla propria realtà interiore, la quale diviene così un imperativo morale categorico. Scrive Kandinskij: «È molto meglio scagliare la propria tavolozza contro la tela, frantumare la creta o il marmo con il pugno o col mazzuolo, o sedersi fragorosamente sulla tastiera del pianoforte piuttosto che razzolare senza vitalità nel campo di una forma d'arte tradizionale e morta da tempo» [45]. Secondo Kandinskij l'opera d'arte si deve manifestare spontaneamente all'artista, il cui compito consiste solamente nel saperla rendere il più fedelmente possibile alla propria visione; il sogno dell'artista, modesto o immenso che sia, «non ha dunque in sé e per sé alcun valore finché le dita non siano in grado di uniformarsi con la massima precisione ai dettami di questo sogno» [46]. Appare qui chiaramente formulata l'idea di un'opera d'arte che, per essere tale, debba necessariamente svolgersi su un piano cosciente superiore, estatico.

Nella sua costante ricerca di un denominatore comune fra tutte le arti, la traducibilità di un genere artistico in un altro, Kandinskij si adoperava per approntare un metodo scientifico che potesse confermare le sue aspettative. Nel 1921 Kandinskij, in occasione di una conferenza tenuta all'Accademia delle Scienze Artistiche di Mosca, riconosce esplicitamente a Skrjabin il ruolo di ispiratore della propria concezione dell'arte sintetica: «Il principio della della semplice addizione aritmetica è chiamato a rinforzare i procedimenti propri di ogni arte grazie a un processo parallelo tratto dall'una o dall'altra arte. È così che «l'arte monumentale» era intesa da Wagner, che nelle sue opere spingeva il parallelismo fino ai limiti estremi. È su questo fondamento che sono costruite le opere più importanti di questi ultimi tempi, e in particolare quelle di Skrjabin. L'importanza di queste opere dal punto di vista della scienza e dell'arte appare chiaramente nell'approccio di Skrjabin agli elementi dell'arte. Skrjabin non si limita solamente a procedimenti intuitivi dell'addizione, ma introduce il procedimento del processo psichico» [47].

La danza appare subito come l'arte più adatta ad integrare compiutamente, in una più alta sintesi, il rapporto già avviato fra suono e colore. La danza per Kandinskij era sostanzialmente «scultura in movimento», e nasceva dalla fusione di due arti plastiche diverse, una statica, (scultura), l'altra in movimento (pantomima); nell'elaborazione di una nuova forma di danza, i riferimenti al mondo greco costituirono un punto di partenza fondamentale: «I movimenti e i gesti abituali della nostra vita, o quelli usati in teatro, sono troppo noti per diventare oggetto di uno studio particolare, mentre è del massimo interesse studiare il significato dei gesti abituali del passato e ora generalmente dimenticati... Un esempio sensazionale dell'antico movimento rituale è costituito dalle cerimonie religiose dell'antica Grecia. Alcune delle sequenze di gesti usate erano notevoli per la loro efficacissima e quasi sovranaturale forza espressiva» [48]. L'interesse per la ricerca sulla danza fu sempre ben presente nel

Programma per l'InChuk: «Ci troviamo oggi dinanzi alla possibilità di creare la nuova danza, la danza del futuro - proclamava Kandinskij. Agirà anche qui, e sarà essenziale per raggiungere la meta, la medesima legge dell'utilizzazione incondizionata del senso interiore del movimento come dell'elemento principale della danza. E come nella musica e nella pittura... ogni suono e ogni consonanza sono belli quando derivano da una necessità interiore, così presto anche nella danza si riuscirà a percepire il valore interiore di ogni movimento e la bellezza interiore sostituirà quella esteriore [49].

Non mancano in Kandinskij analoghe riflessioni sulla condizione del teatro contemporaneo, che doveva essere completamente ristrutturato su basi nuove; una volta rifiutate tutte le forme allora in voga, il teatro avrebbe potuto costituire il terreno ideale per le prime esperienze di arte totale, le quali avrebbero avuto bisogno dell'intervento simultaneo di tutte le forme artistiche, «in modo da impiegare ciascuna di esse in accordo con i suoi propri mezzi di espressione, sollecitandoli fino all'estremo» [50]. Egli immaginava una nuova forma di teatro in cui, cessato di creare scenicamente e architettonicamente il luogo dell'azione o rappresentare qualsiasi realtà oggettuale, l'artista doveva assumere su di sé il compito di materializzare l'azione stessa, dischiudendo così la via per la creazione dell'«arte sintetica», che egli preferiva denominare 'arte monumentale' (in russo *monumental'nyi*, solenne, grandioso). Questa propensione di Kandinskij a superare il mondo del teatro trasformandolo in teatro del mondo, con implicazioni cosmiche e religiose, esprimeva, secondo Jessica Boissel, «il desiderio di liberazione e la fede nell'onnipotenza dell'arte» [51]. Kandinskij evocava spesso, con parole enfatiche la visione di un teatro che si perdesse nell'elemento cosmico, «una sublimazione dell'arte come rivelazione dell'essenza della creazione. La possibilità di comprendere il mondo come unità» [52].

Nell'arte monumentale vagheggiata da Kandinskij, era necessario anche il coinvolgimento della voce umana e della poesia. Se l'emancipazione delle forme e dei colori corrispondeva, in un certo senso, all'emancipazione della dissonanza, questa aveva numerose analogie con la contemporanea dissoluzione della grammatica e della sintassi nella letteratura, quale ad esempio andava affermandosi presso i futuristi italiani e russi, primo fra essi Velimir Chlebnikov, fino a giungere al dadaismo e alla poesia concreta. In accordo con le idee di Chlebnikov e dei futuristi, Kandinskij scriveva: «L'analisi della parola dovrebbe aver luogo attraverso lo studio delle parole in quanto suoni, trascurandone il significato. Successivamente, attraverso ricerche di suoni isolati, sulla formazione delle sillabe, e infine attraverso la creazione di parole inesistenti: l'importanza del suono o qualità musicale di una composizione poetica può essere tale da oscurare il suo intero significato» [53].

È evidente che per la realizzazione di progetti tanto ambiziosi, come quelli immaginati da Kandinskij sarebbe stato necessario un edificio appositamente costruito; in questo senso l'unione sintetica delle arti avrebbe dovuto coinvolgere anche l'architettura, elaborando piani e modelli di costruzioni. Si sarebbe così potuto realizzare quello che Kandinskij chiamava l'edificio dedicato alla «grande utopia», quell'utopia senza la cui ispirazione nessun vero progresso spirituale sarebbe stato possibile. Scrive Kandinskij: «Questo edificio dovrebbe essere adibito a tutti i generi dell'arte, sia a quelli esistenti in concreto, sia a quelli che finora si son sognati e si sognano silenziosamente, senza sperare in una realizzazione concreta di questi sogni. Che questo edificio divenga il 'Palazzo Mondiale dell'Utopia': penso che non sarei il solo ad essere felice, se gli si desse il nome di 'Grande Utopia'» [54].

Negli anni russi, Kandinskij strinse una solida amicizia con Aleksandr Sensin (1890-1944), allora professore di Teoria musicale al Conservatorio di Mosca, che si interessava allora dei rapporti fra musica e matematica. Certamente la frequentazione di Sensin influenzò il linguaggio pittorico di Kandinskij, che andava sempre più orientandosi verso un astrattismo di tipo geometrico. «Conosciamo esempi di opere realizzate col calcolo - avrebbe scritto Kandinskij ricordando quegli anni - È certo che talvolta tale calcolo è inconscio, talvolta matematico. Esso può saltare agli occhi oppure esigere, per essere portato in luce, una misurazione. Il musicista russo Sensin aveva intrapreso una ventina di anni fa una analisi sorprendente. Egli aveva misurato due pezzi degli *Anni di pellegrinaggio* di Liszt, ispirati l'uno dal *Pensieroso* di Michelangelo, l'altro dallo *Sposalizio* di Raffaello. Io penso che in questi casi abbiamo le due specie di calcolo. Se si può ammettere che le due opere figurative fossero calcolate direttamente, ossia con l'aiuto di un metodo matematico, è fuori di dubbio che Liszt ha scoperto le due formule per divinazione, con l'aiuto del suo subcosciente. Egli ha tradotto le due opere in formule identiche senza conoscerle. Ma sarebbe in ogni caso pericoloso fidare ciecamente di questi calcoli» [55].

L'impostazione spiritualistica propugnata da Kandinskij nel *Programma per l'InChuK* non poteva trovare in Russia l'ambiente ideale per svilupparsi coerentemente; fedele alle scelte artistiche maturate prima della Rivoluzione, Kandinskij lasciò definitivamente la Russia alla fine del 1921. Nel corso degli anni successivi il nome di Kandinskij fu legato indissolubilmente all'attività del Bauhaus, la scuola di Belle Arti fondata a Weimar nel 1919 e successivamente trasferita a Dessau e a Berlino, nella quale egli fu chiamato a insegnare dal 1922. In

quel periodo Kandinskij, nella sua nuova veste di insegnante, svolse un incessante lavoro di ricerca, nel tentativo di fornire una sempre maggiore coerenza metodologica alla propria teoria dell'arte. Nel 1926 pubblicò a Monaco di Baviera *Punkt und Linie zu Fläche (Punto linea superficie)*, opera nel quale l'interesse per il fatto musicale appare ancora determinante. In particolare nel capitolo intitolato *L'espressione grafica della musica*, Kandinskij esaminò le possibilità di trascrizione grafica di alcuni passaggi della *Quinta sinfonia* di Beethoven, abbozzando una definizione di 'punto' e 'linea' musicali in rapporto a 'punto' e 'linea' grafici. Tali ricerche hanno influenzato in modo determinante tutta l'arte astratta del XX secolo, fino ai nostri giorni. Si vedano a questo proposito anche le realizzazioni pittoriche di Luigi Veronesi, che ha anche pubblicato un interessante studio teorico direttamente influenzato dalle ricerche teoriche di Kandinskij sul rapporto tra suoni e colori [56]. Negli anni del Bauhaus, Kandinskij ricorse spesso, per i suoi dipinti, a titoli che evocavano sensazioni sonore, come in *Gegenklänge (Accordi opposti)* del 1924, *Einzelne Klänge (Suoni isolati)* del 1927, *Zweiklang (Accordo)* e *Bunter Mitklang (Risonanza multicolore)* entrambi del 1928

Molti degli artisti operanti al Bauhaus riservarono un posto fondamentale alla ricerca dei rapporti fra musica e pittura, considerandoli come tappa fondamentale nella realizzazione di nuove forme d'arte. All'ambito dell'esperienza del Bauhaus, vanno ricondotti gli esperimenti di Alexander Laszlo e Ludwig Hirschfeld-Mack. La *Farblichtmusik* di Laszlo fu un originale tentativo di fondere due forme artistiche separate in una unione significativa; nel suo metodo di lavoro, Laszlo definiva per prima cosa il colore fondamentale di singoli brani musicali, intitolati, ad esempio, *Preludio per luce colorata blu e pianoforte*, oppure *Rosso*; poi, secondo il mutare degli eventi musicali, cioè con i cambiamenti dinamici e ritmici o con l'ingresso di un nuovo tema o di una nuova tonalità, subentravano altri colori, che variavano in modo da potersi esprimere in accordo con lo svolgimento musicale. Parallelemente ai colori e alle figure musicali, si succedevano immagini plastiche, ad esempio linee ondulate o forme geometriche. Un altro esperimento di fusione suono-colore, fu tentato con successo nei *Reflektorische Lichtspiele (Giochi di luce riflessi)* di Hirschfeld-Mack, realizzati la prima volta a Weimar nel laboratorio del Bauhaus cittadino, nell'estate 1922. Si trattava di movimenti di ombre generati da diverse fonti di luce colorata: «Zone luminose mobili gialle, rosse, verdi e blu, organicamente sviluppate da opportune sfumature di ombra, fino alla più alta luminosità.. Una parete trasparente. Colori, forme, musica: in forme ad angolo acuto a punta; in triangoli, quadrati, poligoni o cerchi, archi e forme sinusoidali, verso l'alto, verso il basso, secondo tutte le possibili varietà di movimenti concepiti ritmicamente, gli elementi del «Farblichtspiel» sono pianificati per una realizzazione orchestrata artisticamente. Gli elementi musicali sono intrecciati nel gioco delle mescolanze e delle interferenze collegate ai colori e alle forme» [57]. All'ambito del Bauhaus è riconducibile anche l'esperienza di Johannes Itten (1888-1967), primo insegnante titolare del corso di pittura in quell'istituto, collaboratore e amico del compositore Josef Mathias Hauer. Suggestionato dai quadri di Itten, Hauer teorizzò gruppi di dodici note, i «tropi», che mise in relazione con i colori; durante questa ricerca, passo indispensabile verso il suo «Zwölftonspiel», Hauer riferì di tenere appeso sopra il suo pianoforte il quadro di Itten *Zwei Formthemen*. Il compositore sottolineò più volte di aver trovato proprio nella pittura di Itten la conferma delle proprie intuizioni musicali.

Negli anni del suo insegnamento al Bauhaus, Kandinskij sviluppò alcuni metodi didattici che conservano ancora oggi tutto il loro interesse; egli formulò ad esempio un questionario in cui si domandava agli studenti del Bauhaus di associare triangolo, quadrato e cerchio ai tre colori primari, in modo da valorizzare al massimo le loro caratteristiche: quasi tutti i soggetti concordarono nell'associare il cerchio al blu, il quadrato al rosso e il triangolo al giallo. In accordo con questo risultato sperimentale, nella tela *Gelb-Rot-Blau (Giallo-rosso-blu)* del 1925, una delle sue opere più celebri, Kandinskij iscrive il blu in un cerchio perfetto a destra, ponendo agglomerazioni di forme più libere nella parte mediana della superficie della tela, da dove emerge un rosso indistinto, mentre il giallo domina nella parte sinistra. In *Gelb-Rot-Blau* Kandinskij ripropone la problematica, già presente nel *Prometeo* di Skrjabin, inerente i tre colori fondamentali e le figure geometriche simboliche, attribuendo un significato particolare a questo dipinto: «Giallo e blu in rapporto al rosso... il Sole e la Luna si ritrovano fra il giorno e la notte, come l'aurora e il tramonto. Nascita misteriosa del rosso dalla tendenza simultanea all'allontanamento e all'ascensione del giallo e del blu» [58].



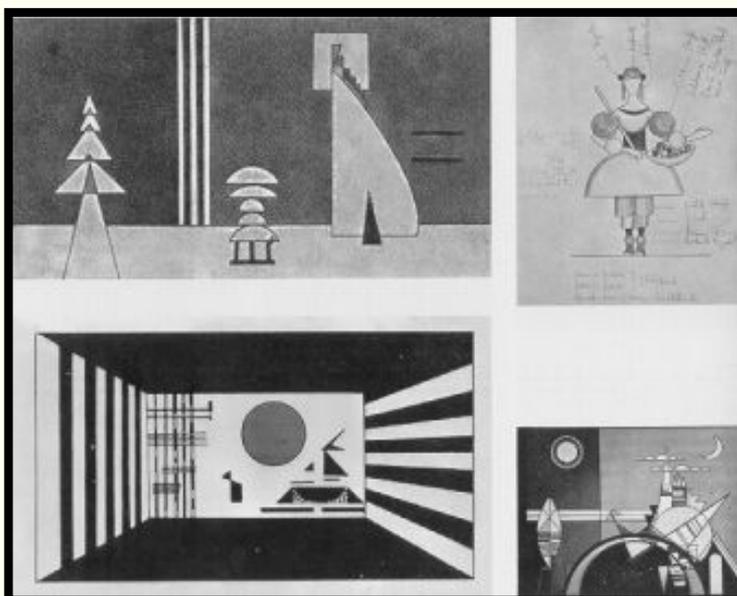
Vasilij Kandinskij

Giallo - Rosso - Blu (1925).

Olio su tela 128 x 201,5 cm

In quegli anni Kandinskij riconobbe più volte esplicitamente a Skrjabin il merito di avere influenzato in maniera decisiva la propria concezione estetica, nella direzione di una sempre maggiore comprensione della sintesi fra le arti. Scrisse Kandinskij nel 1927: «Il primo tentativo di unificare organicamente due arti in vista della creazione di un'opera è il *Prometeo* di Skrjabin: andamento parallelo degli elementi musicali e di quelli pittorici. Il fine è il rafforzamento dei mezzi che servono all'espressione. Fu così abbattuto per la prima volta un muro fra due arti... Da allora si moltiplicarono i tentativi nella stessa direzione, i quali però sono ancora oggi nella loro prima infanzia: organo a colori (Inghilterra, America, Germania), giochi di luce colorata con musica (Germania), film astratti con musica (Francia, Germania)» [59].

Nel 1928 Kandinskij accettò la proposta di Gustav Hartmann, direttore del teatro di Dessau, di lavorare all'allestimento scenico dei *Quadri di una esposizione* di Musorgskij: fu l'unica volta che Kandinskij ebbe la possibilità di portare sulle scene le proprie idee, realizzando uno spettacolo memorabile. Per Kandinskij si trattò di una occasione per mettere in pratica il suo vecchio sogno di sintesi scenica fra le varie arti, vagheggiato vent'anni prima nelle sue *Composizioni sceniche*. Per l'allestimento dei *Quadri di una esposizione*, Kandinskij realizzò una serie di smaglianti acquerelli e numerosi disegni a matita con i progetti delle luci, delle scene fisse e dei movimenti attraverso la scena di elementi geometrici mobili .



Vasilij Kandinskij

Scenografie per l'esecuzione dei "Quadri di un'esposizione" di Musorgskij al Friedrich Theater di Dessau (1928).

Acquarelli

Kandinskij disegnò anche i costumi dei due danzatori sulla scena, che intervenivano solo in due quadri (*I due ebrei, Il mercato di Limoges*) unico elemento vivente all'interno di forme puramente astratte; i colori delle luci ricreavano una sorta di pittura tridimensionale.

Nel 1930 Kandinskij pubblicò uno scritto nel quale chiariva i criteri che avevano ispirato la sua messa in scena dei *Quadri di una esposizione* [60]; Per Kandinskij la musica non si ispirava a un programma, bensì rispecchiava le esperienze interiori di Musorgskij, le quali andavano ben oltre il 'contenuto' dei quadri, manifestandosi in una forma puramente musicale. In quello stesso anno, Kandinskij si adoperò anche per una messa in scena dei *Quadri di una esposizione* negli Stati Uniti, sollecitando l'interessamento di Leopold Stokovsky allora direttore dell'Orchestra Filarmonica di Filadelfia. In una lettera del 18 novembre 1930 Stokovsky comunicò al pittore che la Lega dei Compositori di New York si era pronunciata contro la rappresentazione dei *Quadri* di Musorgskij nell'allestimento scenico di Kandinskij: solamente dopo circa sessant'anni sarebbe stato realizzato un nuovo allestimento dell'opera.

Concludendo, in nessun altro pittore del nostro secolo si è manifestato con tanta evidenza l'influsso della musica, quanto in Kandinskij; questo influsso si è espresso in diverse circostanze e nelle forme più varie, in particolare:

- Nella affinità dell'esperienza artistica del pittore con quella di alcuni compositori suoi contemporanei come Skrjabin e Schönberg, e nella costante collaborazione con altri musicisti (von Hartmann, Sensin, Kul'bin, ecc.).
- Nella capacità di esprimere visivamente i suoni attraverso l'esperienza della 'sinestesia', la facoltà sensoriale che consente di percepire i colori espressi musicalmente in suoni e viceversa.
- Nella creazione di composizioni pittoriche e sceniche basate su principi derivati dalla tecnica della composizione musicale.
- Nella elaborazione di una teoria artistica che, partendo dall'analogia fra il suono e il colore giungesse a vagheggiare un'opera d'arte sintetica (arte monumentale), fondata organicamente su tutte le arti.

NOTE

[1] V. Kandinskij, *Rückblicke*, in «Der Sturm», Berlin 1913. Ed. italiana, V. Kandinskij, *Sguardo al passato*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Philipp Sers, Milano 1974, vol.II, p.158.

[2] V. Kandinskij, *Sguardo al passato*, in *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.155.

[3] Intervista concessa a Nierendorf (1937). Ed. italiana in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p. 199.

[4] *Ausstellungskatalog Aleksej Javlenskij 1864-1941*, München 1983, p. 117.

[5] V. Kandinskij, a cura di C.Derouet-J.Boissel, «Collections du Musée National d'Art Moderne», Parigi 1985, p.69.

[6] Il passo è contenuto in una conferenza di Kandinskij, in «Vestnik rabotnikov iskusstv», 4-5, Moskva 1921, pp.74 sg., cit. in A.Schönberg-V. Kandinskij. *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. Hahl-Koch, Salzburg 1980. Ed. italiana, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*. Torino 1988, p.154.

[7] V. Kandinskij, *Der gelbe Klang*, in *Der blaue Reiter*, a cura di V.Kandinskij-F.Marc, München 1912. Ed.

italiana *Il suono giallo*, in *Il cavaliere azzurro*, Bari 1967, pp.208 e 216.

[8] Lettera di V. Kandinskij a Hans Hildebrandt, del 24 gennaio 1937, cit. in J.Boissel, *Questo tipo di cose ha il suo destino. Kandinskij e il teatro sperimentale*, in *Vasilij Kandinskij*, Catalogo della mostra di Verona, Milano 1993, p.193.

[9] H. Ball, *Die Kulisse. Das Wort und das Bild*, Zürich 1971, p.13-4.

[10] Da un articolo del New York Times 10/2/1982, cit.in J.Boissel, *Questo tipo di cose ha il suo destino*, op.cit., p.196.

[11] H. Ball, *Briefe 1911-1927*, Einsiedeln 1957. Lettera a M.A.Hildebrand del 27 maggio 1914.

[12] Nel *New York Time* del 10/2/1982

[13] Dal programma della rappresentazione di *Der gelbe Klang* a New York nel 1982; citato in *Questo tipo di cose ha il suo destino*, op.cit., p.202.

[14] L.Schreyer, *Expressionistisches Theater*, Hamburg 1948, p.183.

[15] V. Kandinskij, a cura di C.Derouet-J.Boissel, op.cit., p.140.

[16] H.Ball, *Flight out of time: a Dada Diary*, New York 1974, p.234.

[17] V. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912. Ed. italiana *Dello spirituale dell'arte*. Bari 1968. Riprodotto in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.90.

[18] V. Kandinskij, *Dello spirituale dell'arte*, in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.90.

[19] V. Kandinskij, *Dello spirituale dell'arte*, in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.82.

[20] V. Kandinskij, *Über Kunstverstehen*, in «Der Sturm», 129, Berlino, ottobre1912. Ed. italiana, *Sulla comprensione dell'arte*, in *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.I, p.133.

[21] V. Kandinskij, *Tekst chudoznika (Testo d'autore)*, Sezione Arti figurative (Izo) del Commissariato dl Popolo per l'istruzione, Moskva 1918. Ed. italiana in V. Kandinskij. *Testo d'autore e altri scritti russi. 1902-1922*, a cura di G.De Michelis. Bari 1975, p.130. L'originale in lingua tedesca *Rückblicke (Sguardi al passato)* era apparso sulla rivista «Der Sturm», Berlino 1913.

[22] V. Kandinskij, *Tekst chudoznika (Testo d'autore)*, in V. Kandinskij. *Testo d'autore e altri scritti russi. 1902-1922*, op.cit., p.129.

[23] Citato in G.P.Minardi, *Il cavaliere azzurro e la scuola di Vienna*, «Quaderni del Teatro Regio», XXII, Parma 1989, p. 203.

[24] *Arnold Schönberg in höchster Verherung*, München 1912.

[25] Lettera di Franz Marc a August Macke del 14 gennaio 1911, in A.Macke-F.Marc, *Briefwechsel*, a cura di W. Macke, Köln 1964, p.40.

[26] G .P. Minardi, *Il cavaliere azzurro e la Scuola di Vienna*, op.cit., p.186.

[27] Lettera di Anton von Webern a Vasilij Kandinskij (29 gennaio 1912), cit. in C. Derouet-J.Boissel. *V. Kandinskij*, op.cit., p.77.

[28] *W. Kandinskij-F. Marc, Briefwechsel*, a cura di K.Lankheit, München 1983, p. 119.

[29] V. Kandinskij, *Kuda idet 'nove' iskusstvo (Dove va l'arte nuova)*, in «Odesskie novosti», 9.11.1911. Ed. italiana in V. Kandinskij. *Testo d'autore e altri scritti russi.1902-1922*, op. cit., p.88. Alcune idee di questo articolo vennero riprese nel saggio *Sulla comprensione dell'arte*, in «Der Sturm», 129, Berlino, ottobre 1912.

[30] V. Kandinskij, Lettera del 23 ottobre 1910 a Gabriele Münter, München, Munter-Eichner Stiftung.

[31] V. Kandinskij, Lettera a Franz Marc del 31 dicembre 1911; citato in L.Verdi. *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*. Akademos. Lucca 1996, p. 52.

- [32] V. Kandinskij, Lettera a Schönberg del 16 gennaio 1912; citato in A.Schönberg-V. Kandinskij, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, op.cit., p.30.
- [33] V. Kandinskij, Lettera a Schönberg del 6 febbraio 1912; citato in a.schÖnberg-V. kandinskij, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, op.cit., p.32.
- [34] L. Sabaneev, «Prometheus» von Skrjabin, in *Der blaue Reiter* a cura di V. Kandinskij-F.Marc, München 1912. Ed.it. *Il Prometeo di Skrjabin*, in *Il cavaliere azzurro...*, Bari 1967, p.104.
- [35] L. Sabaneev, *Il Prometeo di Skrjabin*; op.cit., p.104.
- [36] V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.95.
- [37] Cfr. W.Lyle, *Colour and Music: An Introduction*, in «The Music Review» XLIII 1982, p. 261-4.
- [38] V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II., p.107.
- [39] V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*; in V. Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, a cura di Nilo Pucci, Fiesole 1979, p.35.
- [40] Cfr. J. H. Lederer, *Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjabin op.60*, in *Aleksandr Skrjabin*, a cura di O. Kolleritch, «Studien zur Wertungsforschung», XIII, Graz 1980, p.136.
- [41] Dattiloscritto dell'allocuzione per l'apertura dell'esposizione *Kandinskij* a Dessau nel 1926, citato in V. *Kandinskij*, a cura di C.Derouet e J.Boissel, p.138.
- [42] V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.95.
- [43] V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p.96.
- [44] Si veda anche J.Hahl-Hoch, *Kandinskij e Schönberg. Documentazione di una amicizia artistica*, in A. Schönberg-V. Kandinskij, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, op.cit., 155.
- [45] V. Kandinskij, *Prgramma Instituta Chudozestvennoj Kul'turi (InChuk)*, Moskva 1920. Il testo fu pubblicato nella raccolta *Izobrazitel'noeniskusstvo zu 15 let*, Moskva 1932. Ed.italiana, *Piano schematico di studi e di lavoro per l'Istituto di Cultura Artistica*; in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p.232.
- [46] V. Kandinskij, *Piano schematico di studi e di lavoro per l'Istituto di Cultura Artistica*; in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p.235.
- [47] V. Kandinskij, Dal testo di una conferenza all' Accademia Russa delle Scienze Artistiche, Moskva 1921, citato, in V. *Kandinskij*, a cura di C.Derouet e J.Bessel, Paris 1985, p.158.
- [48] V. Kandinskij, *Piano schematico di studi e di lavoro per l'Istituto di Cultura Artistica*; in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p.232.
- [49] V. Kandinskij, *Piano schematico di studi e di lavoro per l'Istituto di Cultura Artistica*; in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p.234.
- [50] V. Kandinskij, *Piano schematico di studi e di lavoro per l'Istituto di Cultura Artistica*; in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p.232.
- [51] J.Boissel, *Questo tipo di cose ha il suo destino. Kandinskij e il teatro sperimentale*, in *Kandinskij*, op.cit., p.205.
- [52] J. Boissel, *Questo tipo di cose ha il suo destino*, op.cit., p.205.
- [53] V. Kandinskij, *Piano schematico di studi e di lavoro per l'Istituto di Cultura Artistica*; in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. II, p.232.
- [54] V. Kandinskij, *O velikoj Utopii*, in «Chudozestvennaja zizn'», III 1919-20. Ed. italiana in V. Kandinskij. *Testo d'autore e altri scritti russi. 1902-1922*, op.cit., p.158.
- [55] V. Kandinskij, *La valeur d'une oeuvre concrète*, in «XXe Siècle», V-VI 1938; I-II 1939. Ed. italiana, *Il valore di un'opera concreta*, in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol. I, p.203.

[56] L. Veronesi, *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, Milano 1977.

[57] L.Hirschfeld-Mack, *Erläuterung zu den Farbenspielen*, Weimar 1925, cit. in *Vom Klang der Bilder*, a cura di K.V. Maur, München 1985, p.216.

[58] V. Kandinskij, *Ecrits complets*, a cura di P.Sers, Paris 1975, vol.III, p.199.

[59] V. Kandinskij, In *I Dieci*, vol.I, Amsterdam 1927. Ed. italiana, *Alcune nozioni sull'arte sintetica*, in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, op.cit., vol.II, p. 278.

[60] V. Kandinskij, *Modest Musorgskij: Bilder aus einer Ausstellung*, in «Kunstblatt», XVI 8, 1930. Ed.italiana *Modest Musorgskij: Quadri di una esposizione*, in V. Kandinskij. *Scritti intorno alla musica*, op.cit., pp.61-63.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Sono disponibili in lingua italiana i seguenti scritti di Kandinskij, riguardanti il suo rapporto con la musica:

V. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912. Ed. italiana *Dello spirituale dell'arte*. De Donato. Bari 1968.

V. Kandinskij, *Punkt und Linie zu Fläche*. München 1926. Ed.it. *Punto, linea, superficie*. Adelphi, Milano 1968.

V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, a cura di Philipp Sers, III vol. Feltrinelli. Milano 1974.

V. Kandinskij, *Testo d'autore e altri scritti russi. 1902-1922*, a cura di G. de Michelis. Bari 1975. Vi sono raccolti, tradotti in italiano, gli scritti di Kandinskij in lingua russa, molti dei quali rappresentano una nuova versione di testi originali già pubblicati da Kandinskij in lingua tedesca.

V. Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, a cura di Nilo Pucci. Discanto. Fiesole 1979. Vi sono raccolti in modo organico molti dei più importanti scritti di Kandinskij su argomenti riguardanti la musica, tratti per buona parte dalle edizioni precedenti.

Altri testi in lingua italiana su Kandinskij e la musica:

Der blaue Reiter a cura di **V. Kandinskij - F. Marc, München** 1912. Ed.it. *Il cavaliere azzurro*. De Donato. Bari 1967.

L'antologia comprende scritti, oltre che di V. Kandinskij e di F.Marc, di R.Allard, D.Burliuk, E.V. Busse, T.V. Hartmann, N.Kul'bin, M.Kuzmin, A.Macke, F.Marc, L.Sabaneev, A.Schönberg.

A. Schönberg -V. Kandinskij. *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. Hahl-Koch, Residenz, Salzburg 1980. Ed. italiana, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti..* Einaudi. Torino 1988.

È una fondamentale raccolta nella quale, oltre alla corrispondenza epistolare fra Kandinskij e Schönberg, vengono riportati alcuni importanti testi di Kandinskij, fra i quali *I quadri di Schönberg* e *Commento al Manuale di armonia di Schönberg*. Segue un esaustivo saggio di J.Hahl-Koch. *Kandinskij e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*.

L. Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*. Akademos. Lucca 1996.

Nello scritto vengono messe compiutamente in luce, attraverso una ricca e inedita documentazione, le fondamentali analogie fra le esperienze artistiche di Skrjabin e Kandinskij.

Monografie a carattere generale:

- M. Bill**, *Vasilij Kandinskij*. Paris 1951.
- J. Eichner**, *Kandinsky und Gabriele Münter: vom Ursprung der modernen Kunst*. München 1957.
- W. Grohmann**, *Vassily Kandinskij: Life and Work*. New York 1958.
- K. Brion**, *Kandinskij*. London 1961.
- P. Overy**, *Kandinskij: The Language of the Eye*. New York 1969.
- H. K. Roethel**, *Kandinskij: das Graphische Werk*. Köln 1970.
- J. P. Bouillon**, *Notes a V. Kandinskij, Regards sur le passé.*. Paris 1974.
- V. Kandinskij**, *Kandinskij und ich*, München 1976.
- P. Weiss**, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton.1979.
- R. C. Washton Long**, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*. Oxford 1980.
- H. K. Roethel-J.K.Benjamin**, *Vassilij Kandinskij 1900-1915*. London 1983.
- K. Lankheit**, *W.Kandinskij-F.Marc, Briefwechsel*. München 1983.
- C. V. Poling**, *Kandinskij, Russian and Bauhaus Years 1915-1933*, Solomon R.Guggenheim Museum, New York 1983.
- C. Derouet-J.Boissel**, *Kandinskij*. «Collections du Musée National d'Art Moderne». Parigi 1985.
- P. Volboul**, *Kandinskij*. Milano 1986.
- H. Duechting**, *Wassily Kandinsky*. Köln 1990.

Articoli e saggi su Kandinskij e la musica:

- H. Schmolzi**, *Hartmann-Musorgskij-Kandinskij-Ravel*, in «Neue Musikzeitschrift», V1963, pp. 378-381.
- S. Ringbom**. *The sounding Cosmos: a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Abo (Finland)1970.
- D. E. Gordon**, *Kandinsky's Yellow Sound: Hidden Images of Russian Spirituality*. New York 1973.
- J. Ashmore**, *Sound in Kandinskij's Painting*, in «The Journal of aesthetics and Art Criticism». XXXV 1977, pp.330-336.
- J. Fineberg**, *Les Tendences Nouvelles and Kandinskij*, in «Art History». II 1979, pp.221-246.
- P. Vergo**, *Music and Abstract Painting: Kandinsky, Goethe and Schönberg*, in *Towards a New art. Essay on the Background to Abstract Art 1910-1920*. London 1980.
- J. E. Bowl - R.C Washton Long R.** *The Life of Vassilij Kandinskij*, in *Russian Art: a study of On the Spiritual in Art*. Newtonville (Massachussets) 1980.
- F. C. Weiland**, *Der gelbe Klang*, in «Interface», X 1981, pp.1-13.
- N. Misler**, *Per una liturgia dei sensi. Il concetto di sinestesia da Kandinskij a Florenskij*, in «Rassegna Sovietica». II 1986, pp.37-44.
- G. P. Minardi**, *Il cavaliere azzurro e la scuola di Vienna*. Quaderni del Teatro Regio, XXII. Parma 1989. pp.183-214.
- D. Pècaud**, *Essai: Le temps d'un espace/Scriabine/Kandinsky*, in «Musique en jeu», XXVI 1977. pp.109-111.
- S. O. Chanmagomedov**, *L'INCHUK di Mosca nel 1929-21*, in «Rassegna Musicale». III 1979 pag. 112-120.
- P. Truman**, *Synaesthesia and 'Die glückliche Hand'*, in «Interface». XII 1983 pag.481-503.
- J.C.Crawford**, *Die Glückliche Hand; Schönberg's Gesamtkunstwerk*, in «The Musical Quarterly». LX 1974, pp.583-601.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[**Download**](#)

PROSPETTIVE MUSICOLOGICHE NELL'ESTETICA DI

ROMAN INGARDEN

Augusto Mazzone

Le riflessioni sulla musica sono parte relativamente modesta delle ricerche che Roman Ingarden ha dedicato all'estetica e alla filosofia dell'arte. Condensate principalmente in un saggio che ha per tema lo statuto dell'opera musicale, esse trovano corollario in pochi altri brevi scritti, peraltro poco conosciuti: certo nulla di paragonabile alla mole di studi da lui riservati invece alla sfera dell'arte letteraria. Eppure le sue considerazioni hanno influito, come già sulla scienza della letteratura, altresì in campo musicologico. Si tratta, per molti versi, di un influsso solo superficiale o indiretto, anche perché Ingarden si è rivolto all'argomento musicale essendo guidato non da motivazioni specialistiche, bensì piuttosto da un interesse di squisita natura filosofica: quello stesso interesse, del resto, che ha nutrito, quale impulso fondamentale, ogni suo lavoro nel campo dell'estetica. È innegabile però che alcune sue idee si sono mostrate rilevanti proprio per la loro portata di ordine teoretico e hanno riscosso l'attenzione (anche in senso critico) di chi ha affrontato l'indagine musicologica dal punto di vista sistematico. Il riferimento ad alcune problematiche sollevate da Ingarden ha riguardato dapprima gli ambienti della musicologia polacca o di area tedesca, dove i suoi testi erano di accesso immediato sotto il profilo linguistico, per poi diffondersi ulteriormente man mano che si sono aggiunte le traduzioni del saggio sull'opera musicale nelle diverse lingue. Ne è sorto un nucleo di discussione che ha coinvolto in misura apprezzabile la musicologia più recente.



1. L'opera musicale come oggetto puramente intenzionale

Le ricerche svolte da Ingarden nel campo dell'estetica sono scaturite, come detto, da tematiche di ordine squisitamente filosofico, concernenti in primo luogo il dibattito tra realismo e idealismo. Intento principale del pensatore polacco era di confutare quella particolare impostazione del metodo fenomenologico che, almeno apparentemente, aveva condotto il suo maestro Husserl al cosiddetto «idealismo trascendentale»: una problematica che coinvolgeva questioni di natura strettamente ontologica e interessava l'esame dei diversi modi di esistenza degli oggetti. Per Ingarden era di estrema importanza definire, oltre all'ambito ontico degli oggetti reali e a quello degli oggetti ideali, l'ambito proprio degli oggetti puramente intenzionali, cui appartengono a pieno titolo le opere d'arte. Passo iniziale in questa direzione fu un'indagine sullo statuto dell'opera letteraria, i cui risultati sono sfociati nello studio *Das literarische Kunstwerk* (1931), divenuto poi il più noto tra tutti i lavori di Ingarden. Ma la sfera dell'arte letteraria non ha precluso la considerazione delle altre discipline artistiche, cosicché ben presto si è proposta una riflessione riguardante anche la musica. Da qui ha preso corpo quell'interesse tematico specifico che, attraverso elaborazioni successive, ha condotto infine al saggio sull'opera musicale^[1].

Nell'affrontare il tema dell'opera musicale Ingarden ha cercato soprattutto di dimostrarne lo statuto ontico di oggetto puramente intenzionale, ossia di oggetto che, per modo di esistenza, non è né reale né ideale. A tal fine egli ha proceduto a distinguerla accuratamente da alcuni oggetti che ad essa sono connessi, ma pure se ne differenziano: l'esecuzione, i vissuti di coscienza, la partitura. L'opera in tal modo si configura come qualcosa che non è riducibile ad altro, in particolare non a quanto abbia carattere di mera oggettività naturale (fisico-acustica) o di mera soggettività psichica. Ciò delinea un'impostazione antinaturalistica e antipsicologista dell'estetica che vale per Ingarden in generale e caratterizza, del resto, parecchi autori a lui prossimi: tra gli altri allievi di Husserl, per esempio, Waldemar Conrad ^[2].

La distinzione tra esecuzione e opera musicale si basa sulla constatazione che certe affermazioni valide per l'una non sono valide invece per l'altra. Vi sono cioè caratteristiche rintracciabili nell'esecuzione, ma non nell'opera in quanto tale. Sei i punti fondamentali a questo proposito: 1) l'esecuzione è un processo che possiede una precisa collocazione temporale, mentre l'opera, pur durando nel tempo (infatti, dopo essere stata creata, ha una sua «vita» nella storia), anziché essere un processo, è sovratemporale (quantunque preveda un ordine di successione delle sue parti e manifesti una struttura quasi-temporale); 2) l'esecuzione è sempre di natura acustica, ossia fisico-causale, a differenza dell'opera; 3) l'esecuzione possiede una precisa collocazione spaziale, mentre l'opera no; 4) l'esecuzione si offre agli ascoltatori attraverso aspetti uditivi

molteplici, mentre per l'opera non si può parlare di aspetti, se non in senso ideale; 5) l'esecuzione sussiste accanto ad altre esecuzioni della stessa opera, rispetto alle quali presenta sempre qualche differenza qualitativa, mentre l'opera permane comunque una e una sola; 6) l'esecuzione possiede una determinatezza completa delle sue proprietà, mentre l'opera presenta punti di indeterminatezza. Tutto ciò esclude di poter ridurre l'opera a una delle sue esecuzioni, ma pure a un insieme qualsiasi o alla totalità di esse.

Come l'opera musicale non appartiene alla realtà naturale, così essa non appartiene alla realtà psichica. Ingarden vuole escludere ogni concezione che la assimili in qualche modo a un vissuto soggettivo, sia esso dell'autore o di chiunque ne abbia esperienza. Infatti è chiaro che l'opera non può consistere in alcuna delle componenti di un vissuto: non nell'atto di ascolto o di immaginazione sonora, ma nemmeno nei contenuti di un tale atto di coscienza, quali possono essere le sensazioni o i dati uditivi. Nell'atto v'è sì un momento intenzionale che si riferisce all'opera quale suo oggetto, tuttavia non è esso stesso l'opera.

È da distinguere infine l'opera dalla sua partitura, comunque si voglia considerare la questione. Certo essa non è identificabile con la sua partitura ove quest'ultima sia intesa come mero oggetto materiale (carta con macchie di inchiostro). Ma nemmeno è possibile sostenere una tale identificazione ove si intenda più correttamente la partitura come un complesso di segni (in quanto tali immateriali, benché fondati su oggetti fisici). In questo caso infatti bisogna constatare come, nonostante tali segni abbiano la funzione di significare l'opera allorché intervenga un atto intenzionale soggettivo, l'opera sia propriamente l'oggetto cui si riferisce tale intenzione e quindi risulti distinta tanto dall'atto quanto dai segni stessi.

Se l'opera si distingue dalle sue esecuzioni, da qualsiasi vissuto di coscienza e dalla sua partitura, quale risulta essere dunque il suo modo di esistenza? Si è già anticipato come Ingarden abbia voluto dimostrare con le sue argomentazioni l'appartenenza dell'opera musicale all'ambito ontico degli oggetti puramente intenzionali. Ciò deriva dalla sua irriducibilità a un oggetto reale naturale o psichico, ma altresì dall'esclusione che si tratti di un oggetto ideale, in quanto oggetto che non è atemporale, bensì che è creato e sorge nel tempo storico. Ogni oggetto puramente intenzionale è, per essenza, onticamente eteronomo, dipende cioè, nella sua esistenza, dagli atti di un soggetto che si dirige intenzionalmente verso di esso. L'opera musicale nasce a partire dagli atti creativi del suo autore, il quale di solito la fissa, sia pure soltanto in modo inevitabilmente schematico, in una partitura, affinché sia poi riproducibile nelle esecuzioni. Partitura ed esecuzioni divengono pertanto fondamenti ontici dell'opera stessa (fondamenti, per l'appunto, e non mai componenti, a qualunque titolo, di essa) poiché è per il loro tramite che essa può continuare a esistere quale correlato degli atti intenzionali di altri soggetti: esecutori e ascoltatori che talora vivono in stretta compartecipazione l'esperienza della musica [3].

I risultati teorici cui perviene Ingarden in merito alla tematica musicale coincidono con quelli da lui raggiunti nel campo letterario e artistico in generale. Nel suo modo di esistenza l'opera musicale è simile a ogni altro tipo di opera d'arte: oggetto puramente intenzionale, caratterizzato quindi dall'eteronomia ontica. Ed è con l'opera letteraria, in particolare, che condivide parecchie proprietà: sovratemporalità e insieme struttura quasi-temporale, fondamento in un testo scritto ecc. Quale sua peculiarità l'opera musicale possiede però la caratteristica di non essere costituita da una pluralità di strati, come invece avviene per l'opera letteraria, nonché per le opere delle arti figurative (tranne la pittura astratta, ma proprio perché non rappresentativa) o per l'opera di architettura. Per Ingarden, che considera per ragioni di metodo il campo specifico della musica strumentale, l'opera musicale, pur presentando oltre al momento delle formazioni sonore anche altri momenti non-sonori, si rivela comunque monostratificata. Infatti tali momenti non-sonori (struttura quasi-temporale, fenomeno del «movimento», «forma», qualità emozionali, qualità di validità estetica, eventuali «motivi rappresentativi») risultano strettamente impiantati nel substrato sonoro dell'opera [4].

2. Alcune osservazioni di Zofia Lissa

Si è visto come le ricerche di Ingarden abbiano soprattutto una valenza ontologica. Definire l'opera musicale come oggetto puramente intenzionale significa riconoscerne uno specifico modo di esistenza e quindi attribuirne l'appartenenza a uno specifico ambito ontico: una problematica che è affrontata da Ingarden in termini eminentemente eidetici, guardando alle caratteristiche essenziali degli oggetti in questione e prescindendo da considerazioni sul mero piano empirico. Ma come si pone una simile concezione quando si passi a una sua verifica sul piano dell'effettività storica? Tra coloro che si sono posti la domanda spicca Zofia Lissa, musicologa polacca (peraltro già allieva dello stesso Ingarden) che ha dedicato alcune osservazioni critiche in proposito [5].

Secondo Lissa la validità universale della teoria di Ingarden sarebbe smentita da numerosi dati di fatto nella storia della musica, laddove sono rintracciabili alcuni tipi di opera che non presentano affatto tutte le proprietà attribuite dal filosofo alle opere musicali in generale. Ciò riguarda principalmente tre diversi generi di produzione musicale: quello della musica elettronica e concreta, quello della musica aleatoria, quello della musica improvvisata. In tutti e tre i casi si manifestano opere che sembrano contraddire parecchie delle affermazioni di Ingarden, anche perché, bisogna invero aggiungere, rappresentano fenomeni artistici relativamente recenti (a parte ovviamente il caso dell'improvvisazione) e perciò forse a lui non ben noti quando ha elaborato le proprie riflessioni.

Per quanto concerne la musica elettronica e concreta Lissa fa notare innanzitutto come l'autore fissi la sua opera non mediante una partitura, bensì registrandola su un nastro magnetico. Una simile registrazione, escludendo un procedimento di notazione scritta, elimina il problema di dover interpretare dei segni. Inoltre esclude l'intervento di un esecutore, giacché la realizzazione sonora dell'opera è ottenuta grazie a un'opportuna apparecchiatura. Ciò ha conseguenze notevolissime. L'esecuzione infatti è pur sempre ripetibile (come anche sono riproducibili copie molteplici della registrazione), ma ogni volta è la medesima, invariata nelle sue proprietà sonore. Essa dipende direttamente dalle intenzioni creative dell'autore e le realizza comunque pienamente e in maniera del tutto adeguata. Non si può dunque parlare, almeno in riferimento al substrato sonoro dell'opera, di una sua schematicità e indeterminazione.

Anche per la musica aleatoria si profila un rapporto tra creazione ed esecuzione dell'opera che Lissa ritiene essere assai differente da quanto emerge dalla concezione di Ingarden. Qui però si tratta di qualcosa di opposto alla completa determinatezza dell'opera nella registrazione e quindi di opposto all'assoluta invariabilità dell'esecuzione. L'introduzione di procedimenti aleatori in musica, con modalità talora molto differenti a seconda delle varie opere, demanda all'arbitrio dell'esecutore la scelta di alcune proprietà fondamentali, che la partitura, avvalendosi spesso di una notazione *ad hoc*, lascia appositamente indeterminate: per esempio l'ordine di successione delle parti. Ne consegue una totale variabilità tra esecuzione ed esecuzione, che può giungere fino al limite di una cospicua dissomiglianza fra le concrete realizzazioni sonore. Orbene, si chiede Lissa, è corretto continuare a parlare, di fronte a esecuzioni fra loro diversissime, di un unico e identico oggetto intenzionale come concepito da Ingarden?

Il medesimo interrogativo si impone anche per numerosi generi di musica improvvisata, propri sia delle culture europee che di quelle extraeuropee, dove parimenti sembra venir meno il sussistere di un unico oggetto intenzionale, identico attraverso le molteplici esecuzioni. Lissa non si riferisce semplicemente a quella variabilità che deriva a un certo tipo di musica dalla mancanza di una registrazione scritta. In effetti il ricorso alla notazione aiuta a fissare l'opera, ma non è affatto necessario, come del resto riconosce lo stesso Ingarden che menziona tra i motivi per scartare l'identificazione tra opera e partitura proprio l'esistenza di opere del repertorio popolare tramandate oralmente. Tuttavia in merito alla musica improvvisata si possono citare parecchi esempi in cui la pratica di chi canta o suona non sembra costituire in alcun modo l'esecuzione di un autentico oggetto intenzionale, bensì soltanto di un modello stereotipo comune che orienta l'attività estemporanea dell'improvvisatore (Lissa accenna in particolare al *maqam* della musica araba). E questo certo risulta estraneo al quadro teorico tracciato da Ingarden.

Il complesso di queste obiezioni non si limita agli aspetti più specifici, ma evidenzia altresì una critica di ordine metodologico. Sul piano generale Lissa contesta la validità di una ricerca che, indipendentemente dall'effettività storica, pretenda di individuare un'essenza universale delle opere musicali, ritenendo piuttosto che un'indagine di questo tipo conduca soltanto a risultati relativi e provvisori, destinati comunque a essere smentiti dal corso storico successivo. È chiaro che la visione di Ingarden è completamente opposta. Egli propugna con convinzione il metodo eidetico, sostenendo, a sua difesa, che un'analisi concernente proprietà essenziali non si propone di formulare previsioni fattuali e quindi non può essere inficiata dalla semplice comparsa di nuovi casi nel procedere effettivo della storia. In sede ontologica ogni relativismo storicistico è da rifiutare: questo anche nel campo delle opere d'arte, dove potranno semmai registrarsi casi particolari, al limite delle varie categorie essenziali, ma non certo la trasformazione ontologica delle categorie in sé.

In una replica diretta Ingarden precisa come, al di là delle questioni di metodo, anche le obiezioni più specifiche siano, a suo parere, da respingere [6]. Innanzitutto non è corretto pensare che nella musica elettronica e concreta esista una specie di coincidenza tra esecuzione e opera. In verità la mancanza di una notazione scritta e la registrazione diretta su nastro magnetico rendono univoco il rapporto tra esecuzione e opera solo apparentemente. Infatti le diverse realizzazioni sonore della medesima registrazione, anche quando si tratti dello stesso supporto fisico, comportano necessariamente alcune piccole infinitesime differenze, che possono dipendere da accidentalità concernenti l'effettivo funzionamento dell'apparecchiatura elettromagnetica oppure da mutate condizioni dell'ambientazione acustica. Si tratta pertanto di esecuzioni distinte qualitativamente, oltre che numericamente. Certo tra di esse sussiste una somiglianza strettissima, assai maggiore di quella che distingue le varie esecuzioni ottenute mediante l'intervento umano e senza l'ausilio di un macchinario. Ciò tuttavia non elimina il fatto che il rapporto tra esecuzioni e opera continui a rimanere quello tra una pluralità di processi sonori reali e un unico e identico oggetto intenzionale, quelli essendo pienamente ma diversamente determinati nelle loro qualità sonore, questo essendo almeno parzialmente indeterminato.



Secondo il parere di Ingarden, come la musica elettronica e concreta, anche la musica aleatoria non sembra costituire un caso eccezionale, tale da mettere in discussione la sua teoria. Qui il problema sta solo nel comprendere esattamente quale sia il ruolo giocato dalla partitura. Bisogna riconoscere infatti che quanto è indicato da essa non è un'unica formazione sonora, bensì un'intera classe di formazioni possibili, tra le quali è chiamato a scegliere l'esecutore: non lo schema relativo a un'unica opera, bensì una molteplicità indefinita di opere potenziali. Quando pertanto, in occasione delle scelte che via via sono assunte dall'esecutore, si hanno esecuzioni diversissime tra loro, ciò va riferito all'esecuzione di opere parimenti diverse, anche se notate mediante una medesima partitura. Il rapporto tra singola esecuzione e opera corrispondente non muta sotto alcun riguardo rispetto al solito, se non per il fatto che la ripetizione dell'esecuzione di una stessa opera, possibile solo quando ci sia una ripetizione delle stesse scelte esecutive, sarà vincolata al comportamento estemporaneo dell'esecutore [7].

Quanto alla musica puramente improvvisata, Ingarden riconosce di buon grado che ci siano pratiche musicali in cui non si può rintracciare la permanenza di un'opera identica attraverso molteplici esecuzioni. Questo però non costituisce nulla di problematico per la sua concezione. Innanzitutto non si può argomentare che nell'improvvisazione opera ed esecuzione di fatto coincidano, giacché in essa, benché ideazione e realizzazione sonora siano pressoché contemporanee, sussiste tuttavia un momento creativo mediante il quale l'improvvisatore si riferisce a un oggetto intenzionale. L'impossibilità di identificare una stessa opera in una pluralità di esecuzioni non rappresenta parimenti una difficoltà teorica. Ingarden sottolinea infatti come la questione dell'identità dell'opera abbia occupato le sue riflessioni in quanto problema particolare. Egli però non ha inteso proporre l'identificabilità nelle diverse esecuzioni quale marca essenziale di un'opera musicale in senso generale.

3. L'identità dell'opera musicale

Il problema dell'identità dell'opera musicale si pone soprattutto a proposito del repertorio scritto, allorché esista una partitura che consenta di verificare in modo obiettivo la permanenza di uno stesso oggetto intenzionale attraverso una molteplicità di esecuzioni [8]. La questione riguarda come possa avvenire che tale opera, permanentemente unica e identica, sembri soggetta, d'altra parte, a una lenta ma sensibile mutazione durante la sua esistenza storica, in virtù dei diversi modi di eseguirla o di comprenderla e valutarla. Essa pare avere una sua «vita» nella storia, ossia un percorso attraverso il quale, col passare delle varie epoche, alcune sue qualità, in certa misura, si modificano.

Per comprendere come ciò possa accadere, Ingarden richiama nuovamente l'attenzione sulla correlazione tra opera e partitura. L'opera, in riferimento a come risulta fissata per iscritto dall'autore, possiede dei punti di indeterminatezza che le derivano non solo dalla sua natura di oggetto puramente intenzionale, ma anche dall'inevitabile schematicità della notazione musicale. In effetti la notazione, almeno quella tradizionale, riesce a fissare con precisione gli elementi fondamentali dell'opera, ma non può indicare tutte le più piccole sfumature agogiche, dinamiche, timbriche ecc. che invece caratterizzano una qualsiasi esecuzione. Ciò che si correla alla partitura è pertanto un semplice schema, una formazione per alcuni aspetti lacunosa e incompleta. Tale formazione schematica garantisce l'identità dell'opera nella storia, stabilendo quanto debba rimanere immutato nelle diverse esecuzioni. Essa però non sembra dire alcunché di concreto in merito alle differenti realizzazioni esecutive nelle quali lo schema si completa.

La partitura, fondamento ontico dell'opera, rappresenta il mezzo irrinunciabile con cui si può stabilire se l'esecuzione è stata effettuata entro opportuni termini di correttezza. Ci si potrebbe chiedere tuttavia se, al di là del rapporto con l'opera-schema, non sia possibile pensare a un rapporto più determinato che riferisca l'esecuzione a un oggetto estetico ideale e che riguardi di conseguenza l'individuazione dell'esecuzione migliore in assoluto. In tal modo non si porrebbe una questione di semplice correttezza, bensì di adeguatezza a un limite di perfezione, quello costituito dalla realizzazione ottimale dell'opera nella pienezza dei suoi valori. Ma a che cosa sarebbe opportuno ricorrere in questo caso? Ingarden esclude che si possa far appello in qualche modo all'autore, giacché persino un'eventuale sua esecuzione dell'opera non darebbe comunque alcuna garanzia di essere veramente perfetta. In mancanza di altri saldi punti di riferimento che consentano di giudicare dell'originarietà o dell'autenticità dell'esecuzione (è chiaro che Ingarden non darebbe troppo credito agli argomenti di una filologia della prassi esecutiva che avesse pretese di validità estetica assoluta), un oggetto estetico ideale sembra perciò inattuabile.

Secondo Ingarden non resta che tornare a considerare la partitura, per quanto essa si limiti a delineare l'opera schematicamente senza indicare un'esecuzione ottimale di essa. Questa volta però va sottolineato che non si deve pensare a un mero schema vuoto al quale inerisca un completamento qualsiasi. Al contrario i punti di indeterminatezza valgono proprio come luoghi cui pertiene, nel loro complesso, la possibilità di un riempimento appropriato. Infatti tra le potenzialità molteplici ve ne sono alcune che, conducendo a una completezza coerente di determinazioni sonore (incluse tutte le più piccole determinazioni agogiche, dinamiche, timbriche ecc.), corrispondono a un'esecuzione convenientemente valida. La «vita» dell'opera nella storia si basa appunto su questo. Essa consiste nel processo con il quale si scoprono e realizzano forme potenziali ogni volta nuove a seconda delle diverse epoche. Ogni periodo storico tende a eleggere una forma prediletta di attualizzazione dell'opera tanto sul piano strettamente esecutivo quanto sul piano della comprensione e della fruizione estetica. Si giunge così alla costituzione di un oggetto estetico di ordine intersoggettivo che riguarda un'intera comunità musicale. Tale oggetto estetico vale tuttavia solo in relazione a un preciso momento culturale e col procedere della storia è soggetto a una progressiva trasformazione.

Le riflessioni di Ingarden, come si può immediatamente scorgere, toccano argomenti assai vicini alle problematiche della *Rezeptionästhetik* (a cominciare dalla Scuola di Costanza). E non è affatto casuale che, anche in ambito musicologico, le sue osservazioni abbiano interessato chi si occupa di tematiche simili [9]. In proposito risulta particolarmente importante il concetto di concretizzazione dell'opera. Per concretizzazione Ingarden intende la forma concreta attraverso cui l'opera, nella singola esecuzione, si presenta all'ascolto. Tale forma concreta non è sempre la stessa, giacché l'opera appare inevitabilmente attraverso una sorta di scorcio prospettico, dipendente in buona misura, oltre che dall'esecuzione, anche da chi ascolta. Da questo punto di vista per ogni esecuzione possono esserci concretizzazioni diverse in ragione non soltanto dei molteplici aspetti uditivi relativi al processo fisico-acustico, bensì anche dei molteplici fattori psichici, culturali e spirituali che riguardano individualmente gli ascoltatori. L'afferramento percettivo dell'opera può svilupparsi in un'attività soggettiva

alquanto complessa, che a un livello superiore di esperienza porta alla costituzione di un oggetto estetico. Lo studio della percezione musicale interessa, di conseguenza, un cospicuo numero di problematiche filosofiche, che è necessario considerare in rapporto alla questione dello statuto dell'opera. Per Ingarden ciò significa inserire l'esame della percezione musicale non tanto all'interno di un'indagine psicologica, quanto piuttosto nel corpo stesso dell'ontologia dell'arte, ma poi anche della gnoseologia e dell'estetica.

4. L'opera musicale tra esecuzione e concretizzazione



Nelle riflessioni di Ingarden è di primaria importanza la distinzione tra l'opera d'arte e il suo fondamento ontico. Ciò riguarda tutte le maggiori discipline artistiche. L'opera letteraria va distinta dal suo testo scritto e dalle eventuali sue esecuzioni; l'immagine pittorica, intesa come opera, va distinta dal quadro che ne è il supporto materiale; l'opera architettonica va distinta dall'edificio. La situazione, come già si è potuto vedere, non è differente per la musica, dove l'opera va sempre distinta sia dalla partitura che dalle sue esecuzioni. In generale però vale per Ingarden un'altra fondamentale distinzione, ossia quella tra l'opera stessa e la sue concretizzazioni. Per un'unica opera letteraria si danno molteplici concretizzazioni possibili da parte del lettore, per un'unica opera pittorica o per un'unica opera architettonica molteplici

concretizzazioni possibili da parte del fruitore. Si è appena accennato al fatto che questo vale altresì per la musica, giacché per la medesima opera musicale, anche in una singola esecuzione, si danno diverse possibili concretizzazioni da parte dell'ascoltatore. A una sola, identica opera corrispondono innumerevoli esecuzioni, a ogni esecuzione innumerevoli concretizzazioni possibili.

Nel rapporto tra l'opera e le sue concretizzazioni l'arte cui sembrerebbe maggiormente somigliare la musica è senz'altro la letteratura. In entrambi i casi il fondamento ontico consegnato dall'autore è costituito di solito da un testo scritto. L'opera ne è il correlato intenzionale e si presenta come formazione schematica con alcuni punti di indeterminatezza da completare attraverso svariate esecuzioni e concretizzazioni. A ben vedere tuttavia tra i due ambiti artistici sussistono alcune differenze fondamentali, che concernono soprattutto la funzione dell'esecuzione dell'opera. In letteratura la concretizzazione è un oggetto che il lettore può raggiungere intenzionalmente direttamente dal testo. Nella musica invece essa dipende pressoché necessariamente da una realizzazione esecutiva. Inoltre, se è vero che anche di un testo letterario è sempre possibile realizzare un'esecuzione (mediante una recitazione ad alta voce o, per i lavori teatrali, una rappresentazione scenica), questa inevitabilmente attualizza solo in parte l'opera: spesso addirittura uno strato soltanto di essa, lo strato delle formazioni vocali. L'esecuzione musicale, al contrario, almeno quando è svolta correttamente, attualizzando il substrato sonoro dell'opera ne realizza se non proprio tutte le determinazioni, certo quelle di gran lunga più importanti, giacché formano la struttura portante dell'unico suo strato.

L'esecuzione musicale incarna l'opera corrispondente ben più di quanto non possa invece l'esecuzione di un'opera letteraria. Sotto questo riguardo emergono piuttosto cospicue affinità tra musica e architettura, arti ambedue prevalentemente non rappresentative. Come nota Ingarden, la caratteristica di non effettuare un rimando rappresentativo comporta che in entrambi i casi il dato concreto non debba essere oltrepassato o trasceso, bensì debba essere afferrato direttamente [10]. È pur vero che l'opera architettonica è incorporata nell'edificio fisico, mentre l'opera musicale non è legata a un unico processo sonoro individuale. Tuttavia per ottenere una concretizzazione dell'opera musicale basta percepire i suoni di una singola esecuzione, cogliendoli in alcune delle loro proprietà intrinseche, senza andare al di là di essi.

L'opera musicale è, per così dire, ogni volta del tutto immanente a ciascuna delle sue esecuzioni. Ma la distinzione essenziale tra opera ed esecuzione non può essere dimenticata, poiché si riflette significativamente sullo statuto della concretizzazione. In verità non esattamente tutte le proprietà effettive dei suoni risultano pertinenti all'ottenimento di una concretizzazione dell'opera. Se ciò vale senz'altro per qualità come l'altezza, il timbro, l'intensità e la durata, lo stesso non può dirsi di altre qualità acustiche che riguardano i suoni nella loro realtà. Durante l'ascolto chi intende percepire l'opera, e non soltanto l'esecuzione quale mero processo fisico-acustico, deve trascurare alcune particolarità dei suoni: la loro collocazione nello spazio reale, la loro determinazione temporale obiettiva, la loro origine causale ecc. Qui Ingarden non vuole sostenere che l'ascoltatore ha come compito di ricostruire per astrazione la formazione schematica delineata dalla partitura, giacché la concretizzazione costituisce comunque una forma concreta dell'opera e non più un oggetto lacunoso con vuoti da colmare nelle sue determinazioni. Tuttavia, anche se la concretizzazione comprende un riempimento dei punti di indeterminatezza rispetto all'opera-schema, resta parimenti un oggetto intenzionale che non possiede l'intrinseca pienezza di determinazioni di un oggetto onticamente autonomo. Soprattutto non le ineriscono quelle proprietà che invece appartengono all'esecuzione in quanto oggetto reale e assolutamente indipendente. Eventualmente le competono qualità ulteriori, per esempio sul piano assiologico.

Come risulta dalle riflessioni di Ingarden, tra le concretizzazioni dell'opera rivestono un significato particolare le concretizzazioni estetiche. Qui bisogna distinguere il semplice ascolto che si limita a cogliere l'opera nei suoi elementi sonori e non-sonori, dall'ascolto che viceversa porta alla costituzione di un oggetto estetico. La concretizzazione estetica implica, secondo Ingarden, uno specifico atteggiamento da parte dell'ascoltatore. A partire da un'emozione originaria, in cui si compie

una sorta di derealizzazione contemplativa rispetto al mondo reale, egli è mosso a ricercare un accordo armonico tra alcune formazioni e qualità rilevanti dell'opera. Ne consegue infine il riconoscimento complessivo del valore estetico (positivo o negativo) e una corrispondente risposta emotiva. Nel caso della musica la percezione estetica si basa su un'attività che tende a connettere momenti succedentisi uno dopo l'altro nella struttura quasi-temporale dell'opera. In ciò l'esperienza estetica della musica ha una certa affinità con quella della letteratura, benché certo risulti meno complicata [11].

È opportuno rimarcare come, nel decorso fruitivo ora descritto, i valori si configurino come qualità inerenti all'oggetto estetico che così giunge a costituzione. Essi pertanto sono relativi a una particolare concretizzazione dell'opera e non propriamente all'opera in sé. Su questa considerazione Ingarden fonda una distinzione tra siffatti valori estetici e i valori artistici. Se si guarda all'opera fuori da una viva esperienza estetica, se non si passa dunque a una concretizzazione di essa, bisogna parlare, in termini rigorosi, non di valori estetici ma di valori artistici. Tali valori emergono soprattutto da una valutazione dell'opera quale correlato della partitura e da un suo esame critico obiettivo. Ciò non significa peraltro che attengano alla nuda schematicità dell'opera. Al contrario, essi riguardano piuttosto la ricchezza potenziale di riempimenti (e quindi, in ultima analisi, di concretizzazioni e di valori estetici) che lo schema stesso consente.

5. La percezione dell'opera musicale

Alla varietà di concretizzazioni possibili dell'opera musicale corrisponde la varietà di decorsi percettivi ai quali esse si correlano intenzionalmente. Secondo quanto già accennato, la percezione musicale dipende da molteplici fattori oggettivi e soggettivi. Innanzitutto, anche in presenza della medesima esecuzione, diversi sono gli aspetti uditivi che si offrono agli ascoltatori. Al di là poi del fondamento strettamente sensibile della percezione, diversi possono essere gli atteggiamenti di ascolto. In relazione a condizioni mutevoli di attenzione e di interesse, oltre che in relazione a fattori personali, culturali e spirituali di chi percepisce, le formazioni e le qualità dell'opera sono afferrate, comprese e valutate di volta in volta diversamente. Ciò contribuisce a rendere assai difficile il terreno di indagine per chi intenda dedicarsi allo studio della percezione musicale.

Si potrebbe credere che l'esame di tutte queste differenti modalità percettive debba interessare esclusivamente la psicologia. E all'interno dell'ambito psicologico si pensa perlopiù a una ricerca scientifica impostata secondo metodi empirico-sperimentali, che sappia raccogliere la più vasta casistica. Ingarden viceversa ritiene che le indagini psicologiche, di per sé comunque legittime, comportino il rischio di disperdersi prevalentemente in una considerazione di dati associativi soggettivi, perdendo di vista alcuni problemi fondamentali di ordine eminentemente teorico. Egli propone pertanto di affrontare la questione della percezione musicale secondo un'impostazione che, come detto, concerne, anziché la psicologia, discipline quali l'ontologia dell'arte, la gnoseologia e l'estetica [12].

Il tema principale che emerge dalle osservazioni di Ingarden è quello dell'adeguatezza e dell'appropriatezza della percezione musicale. A proposito della percezione di un'opera, quando si può affermare che essa si è compiuta in maniera convenientemente adeguata o appropriata? Va detto innanzitutto che all'interrogativo non si può rispondere senza chiarire e definire alcuni presupposti che condizionano il senso stesso della questione. La domanda infatti non si pone in termini assoluti, ma va affrontata diversamente a seconda dell'oggetto e del compito che si voglia attribuire alla percezione stessa. Adeguatezza e appropriatezza si rapportano sempre a un termine ben preciso: a uno scopo di cui si persegue il raggiungimento. Nella fattispecie esse sono da riferire al modo con il quale ogni singola esperienza percettiva ottiene alcuni risultati circa un certo suo oggetto e un certo suo compito.

Quanto al secondo dei due punti, Ingarden individua due principali direzioni verso le quali si può guardare: una prospettiva gnoseologica e una prospettiva estetica. Nel primo caso la percezione va considerata in relazione all'ottenimento di una conoscenza dell'opera. Il decorso percettivo può essere giudicato adeguato o appropriato nella misura in cui, attraverso di esso, l'ascoltatore riesce a guadagnare una giusta presa conoscitiva sulle varie formazioni e qualità dell'opera. Nel secondo caso invece la percezione va considerata in relazione al compimento del vissuto estetico. Il decorso percettivo è da ritenersi adeguato o appropriato quando i valori dell'oggetto estetico costituito durante l'ascolto e la relativa risposta emotiva risultano convenientemente corrispondenti ai valori artistici dell'opera. Due sono pertanto le principali accezioni di adeguatezza e di appropriatezza che si profilano nei confronti della percezione musicale: un significato gnoseologico, concernente la teoria della conoscenza, e un significato squisitamente estetico.

Quanto a che cosa debba intendersi per oggetto della percezione musicale, la questione sembra, a prima vista, assai più univoca, per non dire banale. Oggetto della percezione di un'opera musicale è appunto nient'altro che l'opera stessa. Ma la risposta non può ignorare i risvolti che si nascondono dietro il concetto di opera e deve tener conto di tutte le conclusioni a cui giunge un'approfondita ricerca nel campo dell'ontologia dell'arte. Bisogna di nuovo richiamarsi alle precisazioni di Ingarden e distinguere tra opera, esecuzione e concretizzazione. La percezione musicale ha come correlato immediato una concretizzazione, ossia una forma concreta dell'opera. La concretizzazione però dipende da un'esecuzione, nella quale si realizza il riempimento della formazione schematica delineata dalla partitura. Dunque si vede bene che il problema di giudicare in merito all'adeguatezza e all'appropriatezza della singola percezione rispetto all'opera non può essere risolto direttamente, poiché insieme ad esso si intreccia il problema di giudicare sulla correttezza e sulla convenienza

dell'esecuzione.

Anche qui rientra in causa necessariamente la partitura, alla quale, ammesso che dell'opera vi sia una registrazione scritta e che questa corrisponda sufficientemente alle intenzioni creative dell'autore, si deve senz'altro ricorrere. La partitura invero non solo si presenta come punto di riferimento privilegiato per stabilire la correttezza e convenienza dell'esecuzione, ma costituisce altresì un mezzo indispensabile per esaminare criticamente la singola concretizzazione e quindi il decorso percettivo che ad essa si correla, giacché la sua decifrazione consente l'unico accesso alternativo all'ascolto capace di giungere conoscitivamente all'opera. La lettura attenta della partitura, oltre a fornire un elemento comparativo rispetto alla percezione uditiva immediata, peraltro, basandosi sul codice culturale della notazione, ha il vantaggio di offrire uno strumento di controllo di ordine intersoggettivo. Con ciò però non si perviene a una soluzione completa del problema circa l'adeguatezza e l'appropriatezza della percezione musicale. Non si può dimenticare infatti quanto già è risultato dalla questione dell'identità dell'opera, ossia che quale correlato intenzionale della partitura v'è una formazione schematica, la quale, benché richieda e suggerisca in senso potenziale un riempimento delle sue lacune, tuttavia non è pienamente determinata. Si deve concludere perciò che, come non si può stabilire in termini assoluti quale sia l'esecuzione ottimale dell'opera, così non si può nemmeno individuare un oggetto estetico ideale. E non potendo dire con precisione estrema quale sia l'opera nel pieno dispiegamento delle sue proprietà e dei suoi valori, non si può neanche esprimere un giudizio sicuro e definitivo intorno all'adeguatezza e all'appropriatezza della percezione musicale, sia sul piano gnoseologico che sul piano estetico.

[1] Sorto a partire da alcune osservazioni in appendice alle indagini sull'opera letteraria, il saggio di Ingarden sulla musica è apparso in polacco, pubblicato dapprima in forma parziale (*Zagadnienie tozsamosci dzieła muzycznego*, «Przegląd Filozoficzny», XXXVI/4, 1933, pp. 320-364) quindi in forma definitiva (*Utwór muzyczny i sprawa jego tozsamosci*, in *Studia z estetyki*, II, PWN, Warszawa, 1958, pp. 169-307, tr. it. di A. Fiorenza, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo, 1989). In seguito ne è stata pubblicata una versione tedesca a cura dello stesso autore (*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk - Bild - Architektur - Film*, Niemeyer, Tübingen, 1962, pp. 3-136, tr. it. parziale di M. Garda, *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in G. Borio e M. Garda - a cura, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, EdT, Torino, 1989, pp. 51-68).

[2] Cfr. W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», III, 1908, pp. 80-118 in particolare. Per una panoramica complessiva si veda G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova, 1976.

[3] Cfr. R. Ingarden, *Das schöpferische Verhalten des Autors und das Mitschöpfertum des Virtuosen und der Zuhörer*, in *Aspecten van Creativiteit, Verhandelingen voorgedragen in een zitting ter herdenking van het 50-jarig bestaan van het Bureau voor Muziek-Auteursrecht*, BUMA, Amsterdam, 1964, pp. 29-33.

[4] Nel propugnare la monostratificazione dell'opera musicale Ingarden contesta le affermazioni di Nicolai Hartmann il quale, al contrario, ne ha sostenuto una pluristratificazione (cfr. N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, de Gruyter, Berlin, 1933, tr. it. di A. Marini, *Il problema dell'essere spirituale*, La Nuova Italia, Firenze, 1971, pp. 570-572 e 581-582). Per una critica all'idea di monostratificazione dell'opera musicale come sostenuta da Ingarden si veda C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1986, pp. 120-124; nonché C. Dahlhaus e H. H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1985, tr. it. di A. Bozzo, *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 152-153.

[5] Cfr. Z. Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, «Studia Estetyczne», III, 1966, pp. 95-114, tr. ted. di E. Werfel, *Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», III/1, 1972, pp. 75-95.

[6] Cfr. R. Ingarden, *Uwagi do uwag Zofii Lissy*, «Studia Estetyczne», III, 1966, pp. 115-128, tr. ted. di A. Starzenski, *Bemerkungen zu den Bemerkungen von Professor Zofia Lissa*, «Studia Filozoficzne in Übersetzungen», 4, 1970, pp. 351-363.

[7] Sulle perplessità che comunque tale concezione di Ingarden può suscitare di fronte ad alcuni procedimenti compositivi di computer-music si veda P. M. Simons, *Computer composition and works of music: variation on a theme of Ingarden*, «Journal of the British Society for Phenomenology», XIX/2, 1988, pp. 141-154.

[8] Per approfondimenti su questo tema si veda G. Scaramuzza, *L'identità dell'opera musicale secondo Roman Ingarden*, in

Cosaltà, MAE, Milano, 1991, ora anche con il titolo *L'opera d'arte musicale secondo Roman Ingarden*, in G. Scaramuzza - a cura, *Estetica monacense*, Cuem, Milano, 1996, pp. 145-160.

[9] Cfr. H. R. Jauss, *Rückschau auf die Rezeptionstheorie - ad usum musicae scientiae*, Prolusione al XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (ISM), Bologna, 1987, tr. it. di G. Borio, *Retrospectiva sulla teoria della ricezione - ad usum musicae scientiae*, in G. Borio e M. Garda - a cura, *L'esperienza musicale*, cit., pp. 45-46; M. Garda, *Teoria della ricezione e musicologia*, in G. Borio e M. Garda - a cura, *L'esperienza musicale*, cit., pp. 19-22; nonché A. Mertsch, *Das musikalische Original als philosophisches Phänomen. Punktualität und Vielschichtigkeit im Ansatz Roman Ingardens*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», XXXIII/2, 1991, pp. 135-146. In un contesto che riguarda invece la semiologia si veda J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1987, tr. it. di F. Magnani, *Musicologia generale e semiologia*, EdT, Torino, 1989, pp. 54-58.

[10] Cfr. R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, cit., pp. 268-269.

[11] Cfr. R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen, 1968, pp. 236-239.

[12] Cfr. R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, in *Studia z estetyki*, III, PWN, Warszawa, 1970, pp. 129-146.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

Carlo Migliaccio

La musica e la cultura parigina dagli anni Trenta agli anni Cinquanta

Premessa

In questo lavoro ci proponiamo di delineare le caratteristiche fondamentali della musica francese tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Il periodo in considerazione non presenta una sua unità e omogeneità, anzi è dominato da una soluzione di continuità molto netta e di non poca importanza, la Guerra mondiale. E anche a voler sostenere pervicacemente la tesi della completa autonomia della musica nei confronti delle vicende storiche e sociali e della sua purezza da ogni condizionamento esterno, nessuno può fare a meno di riconoscere che l'impatto di un evento così traumatico ha dovuto avere delle ripercussioni anche sull'arte ritenuta più distante dalla concretezza della realtà. Sono ripercussioni che si possono riscontrare a vari livelli e in sensi diversi: istituzionali, economiche, ideologico-politiche, ma anche psicologiche ed emotive non indifferenti. Inoltre gli anni Trenta sono un periodo drammatico e ambiguo, non certo sereno, spensierato e interrotto bruscamente da un conflitto; mentre gli anni Venti possiedono un certo spirito gioioso, una certa atmosfera di liberazione e di speranza, gli anni Trenta invece sono chiaroscurali e contraddittori, sia di sottaciuta inquietudine sia di lenta preparazione di una tragedia che si sentiva imminente e inesorabile: c'è palpabile una specie di sentimento diffuso di disillusione, di fallimento, se non di oscuro presagio. L'arte, molto prima della politica e della diplomazia, o dei dibattiti intellettuali, riesce a recepire queste inquietudini e a trasferirle, implicitamente o esplicitamente, all'interno delle proprie strutture e dei propri modi espressivi. Essa si rivela un peculiare strumento di interpretazione della realtà, al di qua di ogni concetto e di ogni mediazione logica.

Gli anni Trenta francesi, poi, ci sembrano doppiamente interessanti per il fatto che la Francia, a differenza di altre zone europee, rimase parzialmente immune da quelle conseguenze storiche che portarono in Italia e in Germania al cancro dei totalitarismi. Gli storici si sono chiesti spesso le ragioni di questa immunità della Francia (come dell'Inghilterra, anche se qui la situazione sembra più facilmente spiegabile) rispetto alla deriva del fascismo e dell'irrazionalità, pericoli gravanti ugualmente - e più significativamente che in Inghilterra - anche nella patria della Rivoluzione e dei diritti dell'uomo. Indagare sulla specificità storica di una nazione però implica necessariamente un ampliamento dello sguardo al di là delle problematiche puramente politiche o economiche, coinvolgendo invece riflessioni interdisciplinari e ambiti che apparentemente sembrano risultare estranei a tali condizionamenti. In tal caso ci si imbatte nella difficoltà di impostare una relazione tra materie diverse, come tra storia e cultura, tra istituzioni e società e tra società e arte, con il rischio sempre incombente del semplice sociologismo o di analogie forzate e fittizie. Quello che a nostro parere occorre fare per evitare ciò è innanzi tutto cogliere la particolarità della situazione francese, contestualizzando storicamente gli eventi culturali che meglio la caratterizzano, per poi condurre

induttivamente una sintesi critica di quelle relazioni e di quelle costanti che individuano un territorio comune, un'atmosfera culturale fatta di analogie non superficiali e di somiglianze non esteriori.

Addentrandoci ad analizzare la situazione musicale francese poi ci imbattiamo in un altro rischio, comune d'altronde all'analisi di qualsiasi altra situazione nazionale: ossia di cadere vittima dell'«etnologismo», consistente nel ravvisare delle peculiarità stilistiche ed estetiche proprie di una popolazione, di un'etnia e di una razza, con le ambigue conseguenze dell'esaltazione di una genialità nazionale o delle radici culturali e delle tradizioni; cose che, dal punto di vista di un romanticismo storicamente determinato possono avere un senso, ma che oggi possono suscitare in pari misura o l'ilarità o il ribrezzo. Cogliere le caratteristiche comuni della musica francese, al contrario, significa intravedere quello che c'è di fenomenologicamente rilevante in stili ed autori anche differenti, ciò che consente loro di appartenere non tanto a una comunità o a un'etnia, quanto a una medesima atmosfera culturale di cui condividono frustrazioni e aspirazioni, linguaggi e mondi immaginativi. Che le situazioni nazionali presentino delle specificità e delle note comuni, è un dato di fatto, che però è determinato più da concreti fattori storici e istituzionali che da presunte statiche e astratte prerogative antropologiche.

Infine, il periodo in questione ci sembra estremamente interessante in quanto coacervo di problemi storici e musicali, politici ed esistenziali, che forse possono essere considerati un autentico riflesso di tutto il secolo che ci lasciamo alle spalle.

A Parigi, intorno al 1929

Che il 1929 sia un anno cruciale per tutto il mondo occidentale è cosa risaputa, e non staremo qui a spiegarne le cause. Limitiamoci a registrare alcuni fatti significativi che ci interessano per la nostra argomentazione: al governo francese vi è l' "unione nazionale" che, pur presieduta da un conservatore come Raymond Poincaré, ha come ministro degli esteri quell'Aristide Briand che fin dal '22 aveva auspicato una politica di concessioni e di avvicinamento della Francia all'odiata Germania, insomma una linea non intransigente come lo era stata la politica di Clemenceau e dello stesso Poincaré. Aggiungiamo che l'anno in oggetto vede l'acme della produzione economica di tutto il periodo tra le due guerre. Ma con la successiva crisi economica inizia un periodo di recessione che avrà anche come conseguenza il fallimento della politica di riavvicinamento alla Germania, dove di lì a poco, anche a causa di questa accentuazione delle tensioni esterne, andrà al potere Hitler.



Nel '34 al Governo va il fronte popolare con Léon Blum, che mette in atto una politica di riforme sociali all'interno e consolida il fronte antifascista all'esterno (anche se poi la Francia non interverrà in Spagna). Su questa politica è assai significativo il documento della VII Internazionale, nella quale i comunisti assumono un atteggiamento realista, non utopistico né di compromesso, ma pragmatico, legato al presente, che intende comunicare con la



base e con operai anche non politicizzati: «...è necessario smascherare il carattere demagogico di progetti simili [ossia progetti socialdemocratici lusingatori], spiegando ai lavoratori l'impossibilità di

realizzare il socialismo finché il potere resta nelle mani della borghesia. Al tempo stesso bisogna, però, utilizzare singoli provvedimenti inclusi in questi progetti, e che si possono legare agli interessi vitali dei lavoratori, come punto di partenza per lo sviluppo di lotte di massa in un fronte unico assieme agli operai socialdemocratici». È quindi un atteggiamento che sospende la lotta per la dittatura proletaria, in vista di un'azione di «difesa degli interessi economici e politici immediati della classe operaia, la sua difesa contro il fascismo» e il capitalismo.

Nel '29 Edmund Husserl, poco dopo aver pubblicato le lezioni sulla *Fenomenologia della coscienza interna del tempo*, tiene alla Sorbona le celebri conferenze sulle *Meditazioni cartesiane*, inaugurando così l'influenza della fenomenologia nella filosofia francese successiva. Insieme all'esistenzialismo di Heidegger e al marxismo, questa corrente costituisce il punto di riferimento privilegiato del rinnovamento della filosofia francese, che vuole distanziarsi dallo spiritualismo e dal personalismo allora imperanti nelle Università.

In quell'anno muore, a Venezia, Sergej Djagilev, il più grande impresario musicale e teatrale della vita parigina nel primo quarto di secolo, grande scopritore di talenti. Il 1928 è l'anno dell'esecuzione controversa del Boléro di Ravel all'Opéra e nel '29 viene eseguita l'orchestrazione di *La Valse* in forma di balletto. Del '29-'30 è la composizione dei due concerti per pianoforte, sempre di Ravel (nel 1932 alla Salle Pleyel, prima del *Concerto in Sol per pianoforte*).

Musica e compositori a Parigi negli anni Trenta

Passiamo ora in veloce rassegna le principali posizioni e gli esponenti di spicco della vita musicale parigina negli anni Trenta.

Igor Stravinskij, colui che nel '13 aveva scandalizzato gli spettatori del Théâtre des Champs-Élysées con *Le Sacre du printemps*, ormai non si sente più a suo agio a Parigi: ha l'impressione che la sua musica non venga più recepita dai francesi. Nel 1930, a Bruxelles, viene eseguita la *Sinfonia di salmi* e a Parigi, nel 1932, l'oratorio *Perséphone*, su testo di Gide. Ma nel 1939, anche a causa della guerra, il compositore emigra in America. Maurice Ravel, che con Debussy è il più grande musicista francese del Novecento, inizia la sua china discendente che lo porterà alla morte nel '37 (dopo i due Concerti per pianoforte, compone solo le *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* nel '32).

I Sei: come gruppo già nel '21 si sono sciolti, ma rimangono poi attivi autonomamente. Sono Darius Milhaud (1892-1974), che nel '30 e nel '32 compone le opere di argomento storico *Maximilien* e *Bolivar* rispettivamente; Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Germaine Tailleferre (1892-1983), che emigra negli USA nel '42, Georges Auric (1899-1983) e Louis Durey (1888-1979), le cui composizioni sono ispirate da posizioni politiche di stampo socialista.

Erik Satie (1866-1925) lascia la sua eredità alla *Ecole d'Arcueil*, il cui maggior rappresentante è Henri Sauguet (1901-1989), che nel 1936 compone *La chartreuse de Parme*. *L'Ecole de Paris* (1928-1939), invece, è formata perlopiù da musicisti immigrati a Parigi, che hanno in comune uno stile che fonde neoclassicismo e folklore, avanguardia e musica di consumo, jazz e altre contaminazioni. Sono il ceco Bohuslav Martinu (1890-1959), l'ungherese Tibor Harsanyi (1908-1954), il polacco Alexander Tansmann (1897-1986), il rumeno Marcel Mihalovici (1898-1985).

Nel 1936 viene fondato il gruppo *Jeune France* in reazione all'accademismo e al neoclassicismo di maniera, oltre che alla dodecafonia. Intento principale è di «suscitare e diffondere una musica viva, in uno stesso slancio di sincerità, di generosità, di coscienza artistica», per colmare il divario tra artista e pubblico. Da un lato abbiamo Yves Baudrier (1906-1988) e Daniel Lesur (1908), che propongono un umanismo musicale di tipo psicologico, dall'altro André Jolivet (1905-1974) e Olivier Messiaen (1908-1992). Per Jolivet l'umanesimo è inteso in senso universalista, mentre per Messiaen cosmico e teologico. Ciò si realizza in virtù di un'attenta indagine nei riguardi delle sorgenti del comporre e dell'essenza della musica stessa, ossia rivolgendosi alle espressioni musicali degli antichi, dei primitivi, delle civiltà esotiche, della religiosità, della magia (ricordiamo che Jules Combarieu nel 1909 aveva scritto il fondamentale studio *La musica e la magia*), persino degli animali.

Molti compositori si dedicano anche alla musica per film: già Satie lo aveva fatto con *Entr'acte* di René Clair. E poi abbiamo Auric (*A nous la liberté* di R. Clair), Thiriet (*Les enfants du paradis* di Marcel Carné, 1943-45), Honegger (*Napoleon* di Abel Gance; *Les Misérables* di Raymond Bernard), Milhaud (*Mme Bovary* di Renoir, *Espoir* di Malraux, *Gauguin* di Resnais), Jacques Ibert, Joseph Kosma e altri.

Significati musicali e culturali

Il fatto di porsi in alternativa, o almeno in un atteggiamento di diffidenza nei confronti delle ricerche musicali seriali e dodecafoniche, ha spesso messo la musica francese fino al '45 in una cattiva luce presso la musicologia e i giovani compositori del secondo dopoguerra: spesso si è ritenuto quel periodo poco interessante per lo sviluppo del linguaggio musicale e per il progresso delle ricerche formali e tecniche, e quei musicisti troppo leggeri perché poco «impegnati» nella sperimentazione. Questa remora è stata corroborata da un'impostazione filosofica tendente a concepire lo svolgimento storico della musica occidentale novecentesca in senso univoco e unidirezionale, inoltre determinato precipuamente da scelte di carattere linguistico. Forse oggi, con mente più disincantata rispetto ai giudizi critici prevalenti fino circa agli anni Settanta, possiamo rivisitare le caratteristiche estetiche principali di quella musica, al fine di coglierne degli aspetti che sfuggano a una stigmatizzazione ideologica.

Per contestualizzare la musica francese all'interno dello sviluppo del linguaggio musicale occidentale, dobbiamo notare che la comprensibilità della musica classica si è basata soprattutto sulla corrispondenza tra orizzontalità e verticalità, tra armonia e melodia. La voce cantante, o il tema, espressione dell'interiorità o in ogni caso della soggettività, acquisiva il suo senso solo se supportata da una struttura spaziale di riferimento, con la

quale si poneva in equilibrio, e anche quando vi erano delle discrepanze, queste venivano ricomposte nella stabilità della cadenza. Il romanticismo, pur avendo sancito questo fondamentale assunto linguistico e percettivo della musica, nello stesso tempo ne ha radicalizzato gli elementi di scissione interna e di inquietudine. Ciò si è realizzato attraverso un'elaborazione polifonica sempre più complessa, che si basava sull'ampliamento delle funzioni armoniche delle parti intermedie («l'ipertensione delle parti centrali», come efficacemente si è espresso Massimo Mila). L'estrema conseguenza di questa tendenza, che si realizza con Wagner, ha portato alla fusione dei parametri percettivi della musica, tanto che a breve termine si sarebbe arrivati con Schönberg al loro completo sconvolgimento. Questo è il cammino che ha portato alla atonalità, soprattutto nell'area germanica.



In Francia si è seguito un percorso del tutto diverso, per quanto motivato da istanze simili e determinato ugualmente da una crisi storica dei linguaggi e della funzione sociale e comunicativa della musica. Le personalità di Debussy prima e di Stravinskij dopo hanno costituito per così dire un baluardo nei confronti della deriva wagneriana e hanno portato la musica in una direzione del tutto diversa, anche se non opposta. Se con Debussy le funzioni dell'armonia sono giunte ugualmente alla loro dissoluzione (attraverso l'emancipazione della dissonanza) e all'amalgama della polarizzazione tra la dimensione orizzontale e quella verticale, tuttavia egli non ha mai perso il riferimento a quel particolare punto di equilibrio,

oltre il quale il senso linguaggio musicale perde consistenza e «la percezione unitaria dei suoni nella sintesi dell'accordo» viene screditata (Mila). Certo, questo equilibrio in Debussy viene continuamente messo in discussione, spostato, problematizzato, reso incerto, ma pur sempre perseguito, posto come canone implicito del fare compositivo. Tanto che sia l'ultimo Debussy, sia gran parte della produzione di Ravel, sia le ricerche di Stravinskij possono essere considerate dei tentativi di ricostituire fenomenologicamente una forma musicale che altrimenti si sarebbe smarrita nel caos e nell'indistinto. Sia la tecnica politonale e polimodale, sia il recupero neoclassico delle forme tradizionali hanno il valore dell'acquisizione di una base strutturale e nel contempo percettiva della musica da cui occorre far partire la ricerca, anche in direzioni nuove e aperte (per esempio nei confronti di musiche esotiche o del jazz).

Viene recuperato così non tanto la pura e semplice forma tradizionale, esteriore e rigida, quanto il *far forma*, il principio compositivo della creazione artistica, la base prelinguistica e preformale del comporre creativo e non imitativo. Questo ha portato i

musicisti che hanno seguito queste orme a una sorta di purificazione espressiva, spesso ai limiti del non-sense ironico e dell'ascetismo (Satie), finalizzata comunque a ripristinare la dimensione umana e percettiva del fare e dell'ascoltare musica. Da ciò la preferenza per quel parametro cui tradizionalmente si associa l'espressione lirica soggettiva, la melodia, che quindi acquista nuovo impulso, nuovo spessore e nitidezza (nello stesso Satie, antiromantico per eccellenza, l'armonia non ha quasi consistenza, mentre la melodia emerge nei suoi accenti di tristezza e di amarezza). E similmente il ruolo della voce nella musica di Poulenc e di Honegger ripropongono in modi diversi una medesima esigenza di comunicabilità. In essi la melodia va intesa in senso ampio, come melodicità, capacità di strutturare nel tempo gli elementi sonori, anche armonici (non a caso in Debussy e Stravinskij si hanno spesso melodie di accordi) e ritmici: essi sembrano concepire la melodia, al pari dell'*Estetica* di Hegel, come sintesi di armonia e ritmo.

Dal punto di vista prettamente formale, la musica francese post-debussyana è caratterizzata, come abbiamo già accennato, da un marcato spirito neoclassico. Questa tendenza, iniziata con l'ultimo Debussy, trova in Stravinskij il massimo esponente: la svolta si verifica nel 1920 con il *Pulcinella*, e prosegue fino agli anni Cinquanta, anche nel periodo americano. Ma tutta la generazione dei musicisti francesi del dopoguerra è stata influenzata dal neoclassicismo stravinskijano. Secondo Milhaud la svolta neoclassica del musicista russo è stata determinata dall'assorbimento della musica e dell'estetica francese, che lo avrebbe portato a «sostituire alla sua arte prodigiosamente colorata, russa, orientale, al suo clima quasi asiatico, alle sue armonie complesse, ai suoi ritmi barbari violenti come un uragano, una musica sobria, limitata all'essenziale, improntata a un'economia di mezzi e a un senso delle proporzioni che tuttavia non ne impedivano né la grandezza, né la grazia, ma anzi ci restituiva un sentimento senza artificio, limpido e purificato».

Negli anni Trenta, è vero, il neoclassicismo diviene una maniera, ma anche la reazione della *Jeune France* non è radicalmente oppositiva e di rottura ideologica, tanto che lo stesso Baudrier si richiama esplicitamente a Stravinskij. Per Baudrier l'influenza di Stravinskij è un «problema delicato» ma che non può essere affrontato se non liberandosi da condizionamenti di tipo puramente formale e stilistico, impostandolo invece sulla temporalità che informa la creazione e il processo compositivo. Se la musica classica si è basata sulla ricerca di una congruenza tra tempo (inteso come organizzazione del discorso musicale) e durata sensibile (ossia lo stile e le funzioni musicali riconoscibili da ogni ascoltatore), Stravinskij ha immesso in questo contrasto una dose di imprevedibilità e di *choc*, non accettando di buon grado che quella raggiunta congruenza si cristallizzasse in forme convenzionali. Il compositore russo quindi ha avuto il merito, secondo Baudrier, di distinguere l'atto creativo dall'apparenza della forma esteriore, riconducendo piuttosto il problema della creazione a un «approfondimento sensibile e intellettuale che colga il significato di quelle forme», quindi a un intervento superiore che non si identifica né con il formalismo né con il tecnicismo, ma per Baudrier con la «realtà dialettica» e psicologica.

Che questa interpretazione di Stravinskij non sia fuori luogo è dimostrato dal fatto che per Stravinskij la scelta di una forma musicale o un'altra era relativamente indifferente (tanto che le sue scelte sono andate in direzioni talora disparate), e che quindi il suo neoclassicismo può essere considerato in senso metodologico (come è dimostrato nelle conferenze tenute ad Harvard nel '39, poi pubblicate come *Poétique musicale*) e non solamente tecnicistico e «disumanizzante», come lo hanno inteso alcuni suoi critici; e il

suo formalismo va inteso come una sorta di metaformalismo, che si applica sui principi temporali della costituzione della forma e non sul risultato compiuto.

La stretta relazione tra il significato del neoclassicismo francese con il concetto di temporalità è anche al centro degli studi di due teorici che, pur arrivando a conclusioni assai diverse da quelle di Baudrier, si rivelano decisivi per comprendere sia Stravinskij che i musicisti a lui collegati: Pierre Suvcsinskij, che nel 1939 scrive un saggio intitolato *La notion du temps et la musique* e Gisèle Brelet, che all'argomento ha dedicato il suo voluminoso saggio *Le temps musical*, del '49. Sia Suvcsinskij che la Brélet oppongono a un tempo psicologico, appannaggio di certa musica romantica e in particolare wagneriana, un tempo ontologico, proprio di musicisti come Bach, Mozart, Verdi e Stravinskij; e per capire di che cosa si tratta essi fanno ricorso alla categoria della «calma dinamica», consistente in un «ripristino interiore e formale delle leggi e dell'ordine», nonché al concetto di «crononomia», ossia una temporalità misurata e controllata, che ha il potere di sospendere il rilassamento emotivo dei sentimenti, per giungere alla soddisfazione del sentimento reale e superiore del tempo. Evidente è in queste espressioni estetiche l'influenza del pensiero di Bergson che, per quanto piuttosto elusa negli ambienti filosofici, rimane determinante in ambito estetico. Prova ne è il fatto che una sintesi dell'influenza filosofica bergsoniana con le istanze musicologiche si ha in Vladimir Jankélévitch: il filosofo francese di origine russa ha concepito la musica come espressione paradossale - nel senso di particolare forma linguistica nel contempo priva di tutte le funzioni linguistiche - di quell'*ineffabile*, la cui articolazione non può che essere di natura temporale e che trova proprio nella crononomia stravinskijana un significativo momento di esplicitazione.



La superiorità del livello temporale della creazione e della composizione rispetto alle componenti linguistiche può essere anche la spiegazione di un'altra componente chiave della musica francese del periodo, oltre che di quella di Stravinskij: l'eclettismo e il gusto della contaminazione. Più che altrove, la musica in Francia si è confrontata e ha assorbito le esperienze della modernità: da Debussy a Poulenc, da Ravel a Milhaud il linguaggio si è arricchito di immissioni e di contaminazioni derivanti dal jazz e dal *music-hall*, dalla tradizione e dall'esotismo orientale. In Honegger, per esempio, persino la musica tedesca rientra nelle scelte stilistiche di un oratorio come *Jeanne au bucher* (scritto in collaborazione con Paul Claudel) per far parte di una sintesi politonale superiore. Se poi si pensa al ricorrente neoromanticismo, ci si chiederà se non sia in contraddizione con la spinta antiromantica che anima un po' tutti questi musicisti. Al contrario, quello a cui si assiste è una sorta di purificazione del romanticismo dagli eccessi del sinfonismo di fine-Ottocento e del wagnerismo, in vista del recupero di una drammaticità pudica, non ostentata ma intimamente vissuta. Nelle opere di autori come Emmanuel Bondeville (1898-1987), Darius Milhaud, Henri Sauguet e Francis Poulenc, gli eroi vengono umanizzati, in senso anche passionale ma estremamente controllato e dominato dallo spirito di litote; così in Jacques Ibert, Marcel Delannoy, Claude Arrieu, Joseph Kosma, Maurice Thiriet, la spontaneità si unisce all'intensa drammaticità, l'umanità alla

semplicità. Essi sembrano insomma voler risalire alla radice più ingenua e autentica del romanticismo. E persino un «modernista» dinamico e vitale come Honegger, nel '31 scrive *Les cris du monde*, un'opera in cui il senso di solitudine umana di fronte alla civiltà di massa si esprime con accenti di estrema riservatezza e moderazione.

Sembra cioè che le espressioni di angoscia e di urlo disperato o gli accenti prometeici presenti in tanta arte contemporanea non appartengano al mondo culturale francese, tanto che da un lato Gide e Jankélévitch teorizzano la litote come capacità di dire molto con molto poco e dall'altro Cocteau, Duchamp e Breton fanno dell'ironia e del *pastiche* un mezzo d'espressione autentica. Ma ciò non vuol dire che le motivazioni profonde le siano estranee. È solo che un contesto storico di minor tensione ideologica ha consentito ai francesi di esprimersi in forme artistiche meno estreme e allucinate, anche se non per questo meno immaginative e trasgressive. Se le propaggini del romanticismo altrove avevano portato alle conseguenze dell'espressionismo, in Francia le avanguardie sono dadaiste e surrealiste. Inoltre le filosofie dell'angoscia vengono pienamente recepite, ma filtrate e canalizzate in un alveo umanistico e sensistico teso a mettere in gioco libertà e corporeità del soggetto, come avviene nel pensiero di Sartre e Merleau-Ponty.

Ci avviciniamo quindi a un altro aspetto caratterizzante la musica francese: la ricerca di un'immediatezza e di una semplicità, finalizzata cioè al sentire diretto, empirico e persino edonistico dell'arte musicale nella sua relazione con la soggettività. Se la dodecafonia disdegnava l'approvazione del pubblico e la godibilità estetica, al contrario presso i francesi di questa generazione la preoccupazione maggiore sembra essere quella di non perdere mai il contatto con l'ascoltatore e quindi di non condurre la ricerca musicale in un alveo di inflessibile intransigenza nei confronti dei gusti del pubblico. Per Honegger la musica deve essere «percepita dalla gran massa degli ascoltatori e deve essere sufficientemente priva di banalità per interessare i melomani»; inoltre «deve cambiare carattere e diventare diretta, semplice, con un bel portamento: il popolo se ne infischia della tecnica e delle eccessive rifiniture». Bohoslav Martinu affermava: «L'ordine, la chiarezza, la misura, il gusto e l'espressione diretta e sensibile, le qualità dell'arte francese che ho sempre ammirate», e per Maurice Thiriet, la musica deve essere «una sorgente di gioia e non una costrizione dello spirito». Se altrove il piacere e il sentimento apparivano sospetti e rischiavano di essere tacciati per spensieratezza e frivolezza, in Francia vengono rivendicati come primarie e autentiche aspirazioni della musica. «Se c'è qualcosa che vale nella mia musica è il fatto che è attraversata da un sentimento», diceva Sauguet, mentre il suo maestro Satie sosteneva che «tutti i grandi artisti sono degli amatori». Questo significa cioè liberare la musica dalla maledizione moralistica secondo cui l'edonismo dovesse essere bandito come lusinga inutile o affare da donnette.

Parallelamente, il soggettivismo viene ridicolizzato dall'estetica e dalla filosofia. Ma il recupero del soggettivismo e dell'umanismo, nonché la rivendicazione delle istanze percettive e sensibili dell'ascoltatore da parte dell'estetica musicale, si associano al particolare significato che l'uomo e il soggetto hanno per la filosofia francese. Secondo la *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty l'esistenza, nel suo distinguersi dall'essenza, ritrova senso e spessore nella sua corporeità, che è il viatico privilegiato per stabilire quel rapporto immediato con il mondo, che è il fine ultimo dell'approccio fenomenologico. Così la musica, se si distanzia dal mondo in cui è inserita e dal tessuto intersoggettivo che garantisce la comunicabilità del suo linguaggio peculiare, finisce per

ridursi a un'essenza o a un concetto, proprio come il soggetto, nel rivendicare la sua purezza trascendentale, finisce per isolarsi dal vissuto concreto e immanente, dalla storia, dalla responsabilità etica. In questa opzione di adamantina inviolabilità esso perderebbe ciò che ha di più proprio, la sua soggettività e la sua umanità.

Non a caso i musicisti della *Jeune France*, nel loro rifiuto di ogni tecnicismo e dello spirito di sistema di certa musica d'avanguardia, intendono «reincarnare la musica nell'uomo», riportarla a contatto con la vita, con la natura, con le leggi psicologiche che presiedono alla comprensione della realtà come tessuto emotivo e immaginifico, non come pura strutturazione logica e consequenziale. Dice Daniel-Lesur, in un'espressione apparentemente lapalissiana: «Una sola cosa importa: che la musica contenga molta musica. E perciò occorrerebbe che l'uomo non sia inumano». Ossia, sembra volerci dire, come la musica non rinvia altro che a se stessa, così l'uomo, creatore della musica, non deve dimenticare ciò che la musica stessa è per l'uomo. L'umanismo musicale francese va cioè al di là del puro psicologismo e anche sopravanza la sola esperienza dei musicisti della *Jeune France*. Il problema è più universale e va collegato a questioni fondamentali di natura filosofico-musicale e coinvolge considerazioni estetiche di più ampia portata, che in questa sede ci limitiamo solo a suggerire. Quella dei musicisti francesi è una terza via rispetto all'effusione sentimentalistica romantica e al serialismo astratto, paragonabile a ciò che l'umanismo esistenzialista sartriano, nella famosa conferenza del '46, propone come una terza via tra il marxismo massimalista e il cattolicesimo personalista e, politicamente parlando, una terza forza rispetto a reazione e comunismo, quando nel '48 Sartre fonda il «Rassemblement démocratique révolutionnaire». Indubbiamente la musica francese è stata spesso scettica rispetto a soluzioni radicali e integraliste, ma solo una visione manichea della ricerca musicale imputerebbe a questo atteggiamento di essere apologetico o conservatore.

La frattura della Guerra



Per quanto gli anni dell'occupazione nazista furono pur sempre abbastanza ricchi di cultura, di vita letteraria e di rappresentazioni teatrali, con opere di Claudel, Sartre e Henri de Montherlant, il gruppo *Jeune France* si scioglie, Messiaen, al pari di tanti altri intellettuali, viene mobilitato e poi fatto prigioniero. Naturalmente la produzione di autori ebrei viene osteggiata: Milhaud, di origini ebraiche, fugge negli Stati Uniti nel 1940 all'indomani dell'armistizio tra Francia e Germania.

In ogni caso, tutta la musica francese riflette al suo interno le angosce per la situazione. Anche la *chanson*, pur derivando dalla spensierata *chanson de variétés* della *belle-époque*, assume a poco a poco i toni dell'impegno e della coscienza storica: del 1942 è *Le chant du partisan* di Joseph Kessel, e poi abbiamo *Les enfants d'Auschwitz* di René Louis Laforge, *Nuit et brouillard* di Jean Ferrat, anticipazioni di quella che sarà la *chanson* del

dopoguerra, con l'attenzione di Enrico Macias per le vicende della guerra d'Algeria, fino alla stagione esistenzialistica degli anni Cinquanta-Sessanta, e con le personalità di Brassens, Vian, Aznavour.

Nel '40 Sauguet esprime nella *Symphonie expiatoire* il suo turbamento per le vicende storiche e nel '44 Honegger compone per la radio *Battements du monde*, un accorato appello per le vittime della guerra. Ma una delle espressioni più significative del rapporto tra musica e sublimazione della sofferenza si ha con il *Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen, composto nel 1941 per un atipico quartetto formatosi alla bell'e meglio tra i prigionieri del campo di concentramento tedesco, dove lo stesso compositore era internato, e che ha per oggetto una visione apocalittica e nel contempo onirica: l'angelo dell'Apocalisse di S. Giovanni, aureolato dell'arcobaleno, annuncia la fine dei tempi. Il misticismo di Messiaen è umanizzato, nonché vivido e carnale, animato da un senso di profonda solidarietà umana; negli stessi anni Jankélévitch conclude *La menzogna* (un saggio scritto nel 1940 durante il ricovero all'ospedale di Marmande per una ferita durante un combattimento) con queste parole che, pur scritte da un filosofo ateo, ugualmente si attagliano bene alla spiritualità di Messiaen: «Che la pace sia dunque sulla terra, da questo momento, con tutte queste volontà sorde, cieche e più che folli; e agli altri, d'ora in poi, non manchino né la speranza né il coraggio» Inoltre la religiosità del compositore francese si associa ad audaci sperimentazioni melodiche e ritmiche, ma sempre su un fondo neoromantico e neoclassico. Prendiamo per esempio il pezzo n. 5, *Louange à l'éternité de Jésus*: è una melodia accompagnata, ma le novità si trovano nella struttura temporale, non nello stile. Anche le reminiscenze tonali non sono un problema per Messiaen: come egli depura il tempo da ogni psicologismo, così depura il linguaggio da ogni ideologia.

Musica e compositori dopo il 1945: lo sperimentalismo, il teatro

Indubbiamente l'immediato dopoguerra francese è animato in generale da uno spirito di ricostruzione, unito a un deciso slancio europeista che non era riuscito a prendere forma negli anni precedenti: dominano le figure di Charles De Gaulle, di Robert Schuman, sono gli anni "felici» della IV Repubblica, prima della crisi algerina e del conseguente crollo del 1958.

Con i musicisti della nuova generazione, ossia Pierre Boulez, Jean-Louis Martinet, Serge Nigg, Jean Barraqué, si ha un deciso riavvicinamento al serialismo e alla ricerche europee più avanzate: sono per la maggior parte allievi sia di Messiaen sia di René Leibowitz, profondo conoscitore delle avanguardie viennesi e della tecnica dodecafonica. Tuttavia queste esperienze vengono sempre mediate dallo spirito di libertà e di invenzione, che rimane una delle peculiarità della musica francese. Anche il tecnicismo, il rumorismo - attuato da Jolivet e da Messiaen, nonché dal fondatore della «musica concreta» Pierre Schaeffer (1910-1995) - non sono fine a se stessi. E quando la musica, con Boulez, prende la piega strutturalista e rigorista, ha sempre come motivazione e come fine la libertà e la creatività (significativo è il titolo di uno dei suoi scritti più noti, *Per volontà e per caso*). Persino gli elementi cosmologici, presenti in Jolivet e Messiaen, non si rifanno certo a una cosmologia razionalista o pitagorica, né a una poetica dell'abbandono mistico e della passività ascetica, ma vi si riflette in essi l'uomo nella sua più intima connessione con il

cosmo e con la natura.

La frattura della guerra si ripercuote altresì sul teatro musicale francese: con Marcel Landowski (1915), Claude Prey (1925), Maurice Ohana (1914-1992), che nel '47 fonda il Gruppo *Le Zodiaque* in contrapposizione al neoromanticismo della *Jeune France*, abbiamo un vero e proprio teatro decostruzionista. Tra le due guerre i generi teatrali prevalenti erano l'opera cosiddetta *de demi-caractère*, apparentemente frivola e leggera, ma rappresentata da compositori di rilievo come André Messager (1853-1929), Gabriel Pierné (1863-1937), Claude Terrasse (1867-1923): si trattava di un misto tra opera buffa, operetta e opera comica, frivola sì ma con accenti di sottile amarezza.

I caratteri del teatro del dopoguerra sono invece del tutto differenti: da *Le rire de Nils Halérius*, del 1944, che trae ispirazione dalla filosofia indiana, all'inquietante *Le ventriloque* (1957) e alla trasgressiva *L'opéra de poussière* (1962), Landowski inserisce elementi metateatrali, autoriflessivi e disillusi, tramite la frammentazione del canto e l'uso cinico della caricatura e della citazione: «Se l'arte lirica - dice Landowski -, non ha più il diritto per ragioni economiche, di ricercare se stessa, di tentare delle esperienze, di sbagliarsi, è irrimediabilmente votata alla sparizione, dato che ogni forma d'arte che non si rinnova, si sclerotizza, deperisce e muore». Influenzato dall'arte cinematografica, Ohana così si esprime: «Procedo per sequenze, basando tutto su dissolvenze incrociate veloci, brusche, la cui imprevedibilità crea un fulcro-base». In Claude Prey (*Lettres perdues*, del 1960) le relazioni testuali e intertestuali sono smantellate e non ricostruite, la parodia e l'improvvisazione disintegrano la musica e il linguaggio viene deriso, sì da far prevalere la finzione e il gioco degli specchi.

Dal punto di vista della cultura filosofica, siamo nel periodo in cui Heidegger è ormai entrato pienamente nella cultura francese e nel '60 Derrida comincia i suoi primi passi filosofici; del 1967 è *Della grammatologia*, dove il filosofo francese critica il logocentrismo della metafisica occidentale, consistente nell'affidare alla voce il privilegio del *logos* e nel considerarla mezzo espressivo capace di ricondurre l'essere all'ente, rendendolo comprensibile al soggetto nella sua finitudine. L'unità verbale, invece, va secondo Derrida «slogata», ridotta a parzialità e traccia, poiché per lui la scrittura è anteriore alla voce, la differenza all'identità.

Ma tutto ciò il teatro francese degli anni postbellici, in un certo senso e con i propri mezzi espressivi, lo aveva già sperimentato sulla scena. Anche in questo caso, quindi, la musica sembra porsi come un'anticipazione, una peculiare esperienza ricettiva delle determinazioni storiche, culturali e filosofiche più profonde, che possono esprimersi solo a livelli di mediazione riflessiva più ampi e spesso posteriori. Nella particolare situazione della musica francese della metà del Novecento, queste sottili relazioni culturali, questi impliciti o espliciti rimandi interdisciplinari, emergono con un'evidenza che né lo storico, né il filosofo né il musicologo possono eludere.

Bibliografia essenziale

- Pierre Suvcsinskij, *La Notion du Temps et la Musique*, in «La revue musicale», mai-juin 1939, pp. 71-80,

- H.H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951 (La musica moderna. Da Debussy agli anni Cinquanta, trad. it. di A. Lanza e M. Donà, Einaudi, Torino 1960)
- Yves Baudrier, *Avec Igor Stravinskij*, in «Musique russe», Paris 1953, pp. 139-149
- Gisèle Brelet, *La musique contemporaine en France*, in AA.VV. Histoire de la musique française, Paris 1960-1963
- Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961, Seuil, 1983 (*La musica e l'ineffabile*, trad. it. e introduz. di E. Lisciani-Petrini, Tempi Moderni, Napoli 1985, Bompiani, Milano 1998)
- Jean Roy, *Musique française*, Debresse, Paris 1962
- Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1975
- G. Armellini, *La canzone francese*, Roma 1979
- France-Yvonne Bril, *Il teatro musicale nel secolo XX*, in AA.VV., «Musica in scena», Utet, Torino 1995, vol. II, pp.639-694
- Su Internet: *Centre de documentation de la musique contemporaine de Paris*, <http://www.cdmc.asso.fr>

Questo saggio è l'elaborazione del testo di una conferenza tenuta il 4/4/2000 presso l'Istituto Magistrale «Bellini» di Novara, per il *Corso di studio e di aggiornamento* «La cultura a Parigi alla metà del Novecento», promosso dalla Società Filosofica Italiana e dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università del Piemonte orientale «A. Avogadro».

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)



HUSSERL, IL SUONO E LA MUSICA

Augusto Mazzoni

Come è ben noto, il contributo di Edmund Husserl nel campo dell'estetica, pur non essendo affatto trascurabile, tuttavia non può dirsi propriamente ingente [1]. Gli accenni in proposito, concentrati principalmente in alcuni manoscritti inediti, si limitano a osservazioni ristrette o brevi appunti, da cui peraltro non sempre risulta in primo piano un esplicito riferimento alle tematiche della sfera artistica. Tale scarsità di elementi di riflessione concerne particolarmente l'ambito musicale, che non pare certo essere privilegiato all'interno del pensiero husserliano, laddove gli accenni specifici in merito sembrano persino più rari ed esigui rispetto a quelli dedicati occasionalmente alla pittura o alla letteratura. Tutto ciò fa pensare che un'indagine sulla presenza della musica nella filosofia di Husserl non prometta risultati particolarmente significativi. E questo, in effetti, ha senz'altro il suo fondamento di verità, considerando soprattutto come qualsiasi speranza di dar luogo all'esposizione di idee organiche sull'argomento sarebbe comunque del tutto illusoria. Ma è altresì vero che non è poi troppo difficile, dando corso a una lettura anche solo un poco attenta della sua opera, riuscire a rintracciare spunti sufficienti per poter sviluppare un discorso su Husserl e la musica.

Innanzitutto bisogna tener conto di alcuni aspetti che riguardano l'origine stessa della fenomenologia. È opportuno infatti ricordare come le radici della filosofia husserliana affondino nel medesimo terreno che, alla fine del diciannovesimo secolo, ha visto fiorire in area tedesca le ricerche psicologiche sul suono e sulla musica. Husserl, oltre che di Franz Brentano, fu allievo di Carl Stumpf, figura eminente non solo nel campo filosofico e psicologico, bensì anche nel campo della musicologia sistematica. E parimenti non è da sottovalutare la vicinanza delle prime riflessioni husserliane a quel contesto speculativo che manifestò una notevole sensibilità per le tematiche della psicologia del suono e che comprese, per esempio, autori come Alexius von Meinong e Christian von Ehrenfels.

Certo l'interesse personale di Stumpf o, per altri versi, dello stesso Ehrenfels si rivolse alla musica in modo specifico, spesso costituendo un campo di indagine privilegiato. In Husserl viceversa, oltre a mancare un'apposita tematizzazione dell'arte musicale, sembra secondario addirittura l'interesse per una ricerca sui fenomeni sonori, che invece ha occupato tanti suoi colleghi contemporanei. Questo però vale solo entro certi limiti. Subito infatti si può notare come negli scritti di Husserl esempi tratti dal mondo dei suoni non siano affatto assenti. Le esemplificazioni talora sono puramente occasionali, subordinate a problematiche filosofiche di ben altro rilievo. Eppure in Husserl riecheggiano questioni tipiche della filosofia e della psicologia dell'epoca, nelle quali non è per nulla infrequente trovare il suono al centro dell'attenzione speculativa.

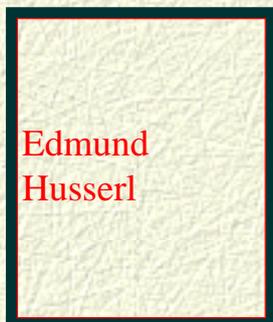
Non è affatto un caso se, affrontando la tematica sull'intero e le parti, il primo Husserl accenna talora alla sfera del suono musicale. Nella terza delle *Ricerche logiche* una melodia, in quanto successione sonora unitaria, è citata quale esempio di intero, cui i singoli suoni appartengono come sue parti. A sua volta ogni singolo suono possiede parti ulteriori: in particolare il proprio momento della qualità (qui da intendere come la sua altezza) o dell'intensità (sempre che, come sembra suggerire Husserl, quest'ultima non sia da considerare quale parte della qualità stessa). In tal modo un tutto melodico presenta una gerarchia di parti più vicine o più lontane dall'intero: parti immediate (suoni) o mediate in misura diversa (qualità e intensità), ossia parti primarie, secondarie ecc. La partizione vale qui come situazione oggettiva e non dipende affatto da condizioni psicologiche di privilegio soggettivo arbitrario [2].

Tuttavia non è tanto la tematica sull'intero e le parti, quanto piuttosto quella sulla temporalità, l'ambito entro il quale Husserl dedica maggior spazio a esemplificazioni tratte dalla sfera sonora. In generale si può affermare che, se è possibile attribuire ad alcune riflessioni filosofiche husserliane un valore squisitamente musicologico, quantunque solo potenziale, ciò riguarda in modo particolare le ricerche intorno alla coscienza del tempo [3]. Il nesso suono-tempo assume infatti un rilievo notevole nel quadro dell'indagine fenomenologica. Ed è assai significativo che, come esempi consueti per illustrare le caratteristiche essenziali di un oggetto temporale, Husserl scelga prevalentemente proprio una successione melodica di suoni ovvero un singolo suono che dura. Come è ovvio, qui si parla di melodia o talora anche di ritmo non avendo di mira le peculiarità strettamente musicali del fenomeno in esame, ma cercando di sviluppare un'analisi filosofica intorno ad alcuni concetti fondamentali come quelli di successione, durata, mutamento ecc. (su un piano oggettivo) o quelli di percezione, ricordo e fantasia (su un piano soggettivo). Ma è proprio la prospettiva fenomenologica, che sempre riallaccia oggettività e soggettività in una correlazione intenzionale, a porre in evidenza come il suono emerga nel vissuto non quale mero evento fisico-acustico, bensì quale dato di coscienza, pronto in quanto tale a caricarsi di senso e, da ultimo, di significato musicale.

Osservazioni sulla temporalità di un oggetto sonoro si possono rintracciare in Husserl anche prima delle *Ricerche logiche*: almeno a partire dal 1893, come dimostra uno scritto sulla rappresentazione dell'unità di un processo continuato di mutamento, dove il tema dell'intero incontra quello del tempo proprio intorno all'esempio della rappresentazione intuitiva di una melodia [4]. Il luogo che riserva però un ruolo centrale a questo tipo di considerazioni è rappresentato senz'altro da quanto resta delle lezioni sulla fenomenologia

del tempo dell'inverno 1905. Qui Husserl, seguendo proprio l'esempio di una melodia come ricorrente modello illustrativo, conduce una critica alla teoria delle associazioni originarie di Brentano e propone una personale visione teorica. L'argomento della successione melodica o del singolo suono è fondamentale altresì per lo sviluppo di un ulteriore ripensamento dello stesso Husserl in proposito, cosicché compare spesso negli scritti successivi in cui matura la concezione husserliana sulla coscienza interna del tempo. Ciò è ben evidente esaminando l'intarsio testuale che compone quanto nel 1928 fu edito a cura di Martin Heidegger sullo «Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung» [5].

Il suono, vista l'importanza che riveste nella riflessione husserliana in merito a una problematica fondamentale come quella della temporalità, certo non può dirsi tema secondario neppure per la fenomenologia nel suo complesso. E soprattutto sembra assumere un particolare interesse nel momento in cui si apre e si dispiega l'enorme campo di indagine occupato dalle analisi sulla costituzione. Nel secondo libro delle *Idee* è ancora un esempio tratto dalla sfera sonora a indicare il percorso a ritroso che si offre all'indagine fenomenologica attraverso i diversi gradi costitutivi. Una progressiva neutralizzazione può condurre dall'apprensione di una nota di violino in quanto evento spaziale-causale alla sua considerazione come puro fantasma sonoro e infine come mero dato della sensazione: portare cioè dalla nota appresa e afferrata come unità oggettuale reale fino al mutevole dato iletico immanente [6].



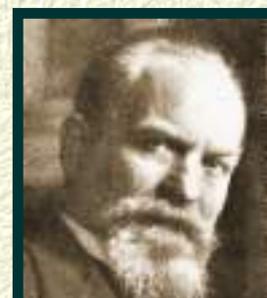
La rilevanza degli esempi relativi all'ambito dei suoni si mantiene inalterata anche quando per Husserl, all'interno delle analisi sulla costituzione, si impone sempre più decisamente la problematica genetica. Osservazioni in proposito abbondano in special modo nelle lezioni dedicate al tema delle sintesi passive (1920-26). Il campo sensibile sonoro è luogo idoneo per verificare le leggi fenomenologiche essenziali che regolano, oltre alla sintesi originaria del tempo, le sintesi contenutistiche e le sintesi associative tra i dati [7]. Da notare in queste riflessioni il ricorso al concetto di fusione, che rimanda, almeno dal punto di vista terminologico, a un'idea che con Stumpf aveva trovato ampia applicazione anche in sede specificamente musicale (in particolare a proposito delle questioni concernenti la consonanza e la dissonanza). Va detto peraltro che la pertinenza delle esemplificazioni desunte dalla sfera sonora non si limita alle analisi sulla genesi passiva, ma riguarda altresì la genesi attiva. Al di là della costituzione passiva del dato iletico immanente, senza alcuna partecipazione attiva dell'io, viceversa un suono appreso attualmente nella sua oggettualità indica bene il primo livello della spontaneità: quello in cui l'io nella ricettività lo afferra e lo coglie intenzionalmente [8].

Si può affermare, in definitiva, che sparsa in tutto l'arco del pensiero husserliano, nelle opere edite, nelle lezioni o in semplici appunti, sussista una sorta di speculazione intorno al mondo del suono: un nucleo filosofico che trova sviluppo non solo in Husserl, ma anche in autori di ispirazione fenomenologica come Wilhelm Schapp o Hedwig Conrad-

Martius [9]. Questo però concerne un ambito relativo piuttosto all'estetica trascendentale che non all'estetica in senso stretto. Il percorso costitutivo entro il quale si soffermano fin qui le indagini fenomenologiche sull'oggetto sonoro è compreso infatti tra lo specifico campo sensibile e la realtà del mondo naturale. È lasciata invece in sospenso ogni problematica intorno a questioni di ordine assiologico o artistico, nel cui quadro principalmente è consentito avviare una riflessione sulla musica.

Spunti che diano accesso al campo dell'estetica, per la verità, possono trovarsi in luoghi alquanto diversi degli scritti husserliani. Un primo ambito in cui emergono osservazioni di Husserl inerenti le tematiche sull'arte non concerne propriamente una ricerca a proposito del valore estetico o artistico, bensì una ricerca sulla coscienza figurativa. Ciò vale, come è ovvio, soprattutto per le discipline pittoriche o per quelle in senso lato rappresentative. Non manca tuttavia un accenno husserliano che riguarda altresì la musica. In un breve scritto del 1905 a proposito della figuratività molteplice Husserl paragona appunto pittura e musica. Di un'incisione raffigurante un quadro si può parlare di immagine in un duplice senso: come immagine del quadro in quanto originale o come immagine del soggetto del quadro. Allo stesso modo l'esecuzione di un'opera musicale può essere considerata in rapporto all'opera stessa o in rapporto a ciò che l'opera esprime. Husserl ipotizza la riproduzione esecutiva di una sonata pianistica di Beethoven. Essa può essere riferita da una parte alla sonata in quanto originale, ossia così come è stata pensata dall'autore o, per meglio dire, così come ciascuno ritiene (appercepcivamente) possa averla pensata. Ma d'altro canto il riferimento può andare alla sonata quale espressione di certi sentimenti o atmosfere. Emerge pertanto un'apprensione ideale di Beethoven che ognuno possiede e che tende a confrontare con quanto è proposto dagli altri. Di fronte al proprio Beethoven, il Beethoven altrui può essere giudicato, di conseguenza, come immagine buona o cattiva, come immagine adeguata o inadeguata. E tale ideale è relativo sia alla sonata nei suoi contenuti musicali (al rapporto tra le sue parti, alla sua unitarietà estetica oppure a ciò che intendeva rappresentare o suscitare l'autore) che alle modalità della sua riproduzione (correttezza e fedeltà esecutiva) [10].

Il ricorso a un esempio musicale per sviluppare una riflessione su un argomento come quello della figuratività rivela chiaramente la concezione di Husserl in campo artistico. È evidente come egli, pure nel caso della musica, pensi a una funzione di rappresentazione e di raffigurazione. L'esecuzione è da ritenere non solo come immagine riproduttiva dell'opera, ma anche come tramite per rappresentare, se non proprio per raffigurare, il soggetto dell'opera stessa: i suoi contenuti espressivi nonché i suoi contenuti formali o estetici. L'arte musicale si troverebbe quindi, sotto questo riguardo, esattamente nella medesima situazione delle altre discipline artistiche, ossia in una dimensione in cui prevale l'aspetto figurativo. Ciò, del resto, non dovrebbe affatto stupire, considerata la tipica visione di Husserl in merito, che può ben essere interpretata quale tributo a una metafisica dell'arte come riproduzione, se non addirittura a una «mimetica» [11].





C'è però, all'interno del pensiero husserliano, un'altra direzione che consente parimenti di trasferire lo sguardo dalla sfera puramente sonora alla sfera in senso stretto musicale. È la prospettiva che porta a volgere l'indagine fenomenologica dal campo del mondo naturale a quello del mondo spirituale. In tale ulteriore ambito di ricerca non si incontrano più soltanto mere cose, bensì anche oggetti culturali, che rimandano sempre a finalità o motivazioni di ordine soggettivo e intersoggettivo: le finalità e le motivazioni delle persone che li hanno creati e delle persone cui sono in qualsiasi modo rivolti. Qui si può constatare che ogni oggetto culturale è costituito da una duplicità di elementi. Oltre alla fisicità della cosa si aggiunge la spiritualità di un senso o di un significato. I due elementi peraltro non sono semplicemente connessi in una pura giustapposizione. Al contrario, tra loro c'è un'intima fusione, laddove il senso spirituale compenetra la cosa fisica, per così dire animandola.

Sono oggetti culturali tutti gli oggetti d'uso che riguardano la sfera della vita e in particolare della vita comune. Tra questi rientrano ovviamente tutte le opere d'arte, in quanto opere dello spirito. Esse formano anzi, secondo Husserl, un genere del tutto peculiare di oggetti culturali, giacché il senso, l'elemento per l'appunto spirituale, si unisce a un corpo sensibile che non è propriamente esistente. Se negli oggetti d'uso generalmente c'è come base del senso spirituale una natura fisica che possiede un'esistenza reale, nelle opere d'arte invece come base c'è un qualcosa di fisicamente irreali, privo di autentica esistenza. Sono oggetti spirituali ideali. Per Husserl è facile illustrare questa caratteristica nel caso della musica. Un'opera musicale, per esempio una sonata o una sinfonia di Beethoven, non consta propriamente di suoni fisici, di suoni in quanto cose sensibili che si danno nella realtà. Al contrario, ad essa appartengono suoni, come pure battute o successioni ritmiche, che sono ideali. Pur nelle differenti riproduzioni esecutive, i suoni, le battute e le successioni ritmiche dell'opera sono idealmente identici. E se i fenomeni sonori reali sono diversi per ciascuna riproduzione, viceversa i suoni e le unità musicali all'interno dell'opera sono un *unicum* che si attualizza riproduttivamente, dandosi all'ascolto innumerevoli volte, moltiplicandosi, per certi versi, ma conservando sempre la propria identità ideale [12].

Bisogna qui considerare un duplice aspetto che riguarda il lato soggettivo dell'ascoltare musica. L'ascolto è senz'altro una realtà psichica, giacché in esso, a meno che non si tratti di un'illusione sonora, si manifesta un suono reale, che gode di un'effettività fisica. Ma insieme al manifestarsi psichico del suono si compie altresì un ascolto specificamente musicale: un ascolto che, in quanto tale, si distingue dall'ascolto abituale rivolto al mero momento fisico. L'ascoltatore, in verità, è atteggiato in modo che, con la coscienza del decorso sonoro, gli è presente altresì un'unità di significato musicale. Ciò si evidenzia in particolare nel caso di una ripetizione, per esempio quando risuona per una seconda volta un determinato ritmo, allorché chi ascolta, pur essendo di fronte a due successivi e distinti eventi sonori, può comunque affermare di aver udito un solo e unico ritmo che si è ripetuto [13].

Anche nel caso di questa seconda prospettiva certo Husserl sembra restare fedele a una

concezione teorica che intende l'arte come riproduzione: non più riproduzione figurale, bensì attualizzazione di un senso spirituale, ma pur sempre mediante una riproduzione esecutiva. Eppure si possono notare sfumature che segnano differenze di qualche rilievo. Innanzitutto tende a prevalere un accostamento della musica al linguaggio, anziché alle arti pittoriche. L'esecuzione, riproducendo il senso musicale attraverso suoni reali, può essere paragonata alla realizzazione verbale di un significato linguistico. Molteplici e ripetuti decorsi sonori, distinti dal punto di vista della loro realtà fisico-acustica, possono costituire la riproduzione di una medesima unità musicale ideale, nella stessa maniera in cui molteplici e ripetute espressioni verbali possono riprodurre una medesima unità linguistica ideale. Va sottolineata inoltre, rispetto a prima, una diversa accezione da attribuire all'idealità del contenuto musicale in rapporto alla sua riproduzione. Non si tratta più dell'idealità di un modello originale, cui l'esecuzione, a mo' di copia, deve tendere, per risultare il più possibile corretta e fedele. Si tratta piuttosto dell'idealità del senso, che, in quanto elemento peculiare di ogni oggetto culturale, aggiungendosi alla natura fisica sulla quale si fonda, è in grado di animarla e dotarla di vita spirituale.

Con queste ultime osservazioni le pur brevi notazioni di Husserl sulla musica si inseriscono in un quadro di ricerche ben più ampio: quello che ha preso corpo intorno alle riflessioni di alcuni suoi allievi, esponenti dell'estetica fenomenologica delle origini. La problematica concernente lo statuto dell'opera musicale rispetto a quello delle sue riproduzioni esecutive si iscrive nell'orizzonte di una meditazione filosofica sul dualismo tra idealità e realtà, o, per altri aspetti, tra spirito e natura. Nella prima estetica fenomenologica è proprio lo statuto ideale della musica a essere posto sotto indagine. Già nel 1908 Waldemar Conrad ha parlato dell'oggetto musicale come oggetto ideale [14]. Anche le successive indagini di Roman Ingarden si sono concentrate sul dibattito tra idealismo e realismo, giungendo però a conclusioni in parte differenti. Per il filosofo polacco infatti l'opera musicale, come ogni opera d'arte, è da intendere quale oggetto puramente intenzionale e quindi quale oggetto che ha un modo di esistenza diverso dagli oggetti propriamente ideali. [15]



[1] Sull'estetica husserliana si vedano S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, «Aut-aut», CXXXI-II, 1972, pp. 80-94, ora anche in S. Zecchi, *La magia dei saggi*, Jaca Book, Milano, pp. 111- 127; G. Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», I/2, 1985, pp. 203-206 e G. Scaramuzza e K.

Schumann, *Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl*, «Rivista di Estetica», II, 1990, pp. 3- 14, entrambi ora anche in G. Scaramuzza (a cura), *Estetica monacense*, CUEM, Milano, 1996, pp. 11-14 e pp. 15-28.

[2] Cfr. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Niemeyer, Halle, 1900-1, tr. it. di G. Piana, *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano, 1968, pp. 61- 62.

[3] Si vedano G. Schuhmacher, *Edmund Husserls Problemstellung zur Wahrnehmung musikalischer Sinneinheiten*, in *Berichte über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, Bärenreiter, Kassel, 1980, pp. 491-494; F. J. Smith, *Musical Sound, a Model for Husserlian Time-Consciousness*, in *The Experiencing of Musical Sound*, Gordon & Breach, New York, 1979, pp. 91-118; F. Orlik, «*Inneres Zeitbewußtsein*» und «*attentionale Modifikation*», «Archiv für Musikwissenschaft», LI, 1994, pp. 253-273.

[4] Cfr. E. Husserl, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*, «Husserliana» Bd. X, Nijhoff, Den Haag, 1966, tr. it di Alfredo Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Angeli, Milano, 1981, pp. 165-176, anche in E. Husserl, *Aufsätze und Rezensionen (1890-1910)*, «Husserliana» Bd. XXII, Nijhoff, Den Haag, 1979, pp. 269- 283.

[5] Cfr. E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, cit.

[6] Cfr. E. Husserl, *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution (Zweites Buch)*, «Husserliana» Bd. IV, Nijhoff, Den Haag, 1952, tr. it. di E. Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione (Libro secondo)*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 420-423.

[7] Cfr. E. Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, «Husserliana» Bd. XI, Nijhoff, Den Haag, 1966, tr. it. di V. Costa, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Guerini, Milano, 1993.

[8] Cfr. E. Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Claassen & Goverts, Hamburg, 1948, tr. it di F. Costa e L. Samonà, *Esperienza e giudizio*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 96-97.

[9] Si veda R. Casati, *Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl*, «Rivista di Storia della Filosofia» , 4, 1989, pp. 725- 743.

[10] Cfr. E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung (1898- 1925)*, «Husserliana» Bd. XXIII, Nijhoff, Den Haag, 1980, pp. 158-160. Si può notare come, in occasione di esempi musicali, il riferimento a Beethoven sia piuttosto frequente da parte di Husserl. Si veda, oltre ai luoghi citati successivamente in nota, anche E. Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre (1908- 1914)*, «Husserliana» Bd. XXVIII, Kluwer, Dordrecht, 1988, p. 27e p. 413. Il nome di Beethoven compare anche nell'epistolario di Husserl.

[11] Si veda J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Éditions du Minuit, Paris, 1972, tr. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 218 n.

[12] Cfr. E. Husserl, *Formale und transzendente Logik*, Niemeyer, Halle, 1929, tr. it. di G. D. Neri, *Logica formale e trascendentale*, Laterza, Bari, 1966, p. 26, anche in E.

Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, cit., pp. 301-302.

[13] Cfr. E. Husserl, *Phänomenologische Psychologie*, «Husserliana» Bd. IX, Nijhoff, Den Haag, 1962, pp. 398-399.

[14] Si veda W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», III, 1908, pp. 80-118.

[15] Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, in *Studia z estetyki*, II, PWN, Warszawa, 1958, pp. 169-307, tr. it. di A. Fiorenza, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo, 1989, versione ted. in R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Niemeyer, Tübingen, 1962, pp. 3- 136, tr. it. parziale di M. Garda, *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in G. Borio e M. Garda (a cura), *L'esperienza musicale*, EdT, Torino, 1989, pp.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

Carlo Migliaccio

Il senso musicale degli affetti

In un saggio intitolato *Psicoanalisi, antropoanalisi, estetica* Renato Barilli riteneva che la psicoanalisi, per "liberarsi da una vecchia mentalità ancora positivista e naturalista-determinista " e per rigettare ogni pretesa di "spiegazione" e ogni "atteggiamento naturalistico-funzionale-genetico, dovesse chiedere aiuto al pensiero di Husserl, Bergson, Dilthey, Heidegger e Biswanger, in modo da approdare a un "atteggiamento antropologico-modale-ontico" [ossia che considera l'ente nella sua determinazione empirica e fattuale]; citando Barilli, Alessandro Pagnini, in un saggio intitolato *La psicoanalisi e i fantasmi del naturalismo*, ribadiva che questa disciplina, "dopo aver espunto una volta per tutte ogni ipostatizzazione di forze, cause e categorie psichiche", dovesse finalmente volgersi alla ricerca del *senso*. Seguendo queste indicazioni, ho voluto intitolare la mia relazione *Il senso musicale degli affetti*, poiché ho cercato innanzitutto di individuare i modi e le procedure tramite cui gli affetti possono subire un processo di ipostatizzazione e di falsificazione: in secondo luogo ho tentato di capire come ciò sia connesso al processo che snatura la realtà della musica, ossia come la musica possa essere ridotta a cosa, a oggetto e persino a merce, infine ho provato a intravedere la relazione esistente tra il modo in cui gli affetti si articolano nel tempo, il senso per l'appunto, e la maniera in cui essi vengono trattati e inseriti nel contesto musicale.

Vi sono molti campi in cui si possono verificare fenomeni di adulterazione, travisamento, irrigidimento in forme stereotipe degli affetti: in psicologia, psichiatria, pedagogia, antropologia, e nello studio dei comportamenti individuali e delle relazioni intersoggettive. Utili suggerimenti ci possono provenire però da due campi forse atipici e apparentemente diversi, ossia dalla psicoanalisi e dalla cultura di massa. Analizzando l'etiologia dell'isteria, Freud individua il formarsi della patologia nevrotica in un "blocco affettivo" - che interrompe e lascia incompleta la reazione a un trauma psichico pregresso, risalente anche alla prima infanzia.

Conseguentemente, per svuotare l'esperienza traumatica del suo contenuto affettivo e innescare così una rimozione, si fa ricorso alla tecnica che Freud chiama dell'isolamento, tramite la quale il nevrotico interrompe forzatamente la connessione associativa del pensiero, ossia ciò che gli consentirebbe di giungere alla piena coscienza della relazione esistente tra il trauma e i sintomi patogeni e con ciò togliere l'ostacolo sulla strada della diagnosi e della cura.

Ma vi è un altro campo in cui l'alterazione affettiva ed emotiva è una prassi

consueta e consolidata: ed è la comunicazione mediatica, in particolare televisiva. Il modo in cui gli affetti vengono trattati e alterati dai mass-media costituisce un modello iconico e drammaturgico particolarmente interessante di sfruttamento degli affetti e di influenza sulla soggettività. Si pensi a come certi spot pubblicitari praticino quella che Vance Packard, nel suo celebre saggio sulla persuasione occulta, ha chiamato "speculazione sull'affetto", ossia il far leva sui "bisogni segreti" del pubblico, tra cui Packard indica l'esigenza di "sicurezza emotiva", di potenza, di tranquillità e di ritorno all'infanzia, sempre allo scopo di produrre quella "regia del consenso" su cui si fonda la manipolazione delle coscienze.

Non potendo qui che accennare a questa tematica mi limito solo a riassumere in modo schematico le varie forme e modalità in cui l'alterazione, la sofisticazione e la manipolazione degli affetti possono attuarsi in vari campi e proponendo alcune rispettive esemplificazioni; tra le tante possibili, ho individuato le seguenti forme: interruzione, anticipazione, sostituzione, isolamento, intromissione.

L'interruzione: come abbiamo visto nel caso dell'isteria, è il modo della sospensione o dell'inibizione del naturale decorso emotivo di un affetto. Tipico esempio è l'interruzione pubblicitaria durante la fruizione di un film che, come è stato denunciato anni fa in una vigorosa - ma fallimentare - battaglia culturale e civile, corrisponde - come si diceva allora - all'interruzione di un sogno e di un'emozione.

L'anticipazione: avviene quando le naturali e spontanee conseguenze dell'espressione di un affetto vengono forzatamente anticipate, come ad esempio nel caso dei genitori che anticipano artatamente la reazione di gioia dei bambini nel ricevere un regalo o come nel caso del comico che ride delle sue battute o della claque che anticipa l'applauso. O qualora un regista cinematografico, per rendere una scena commovente, inquadra in primo piano il viso in lacrime di un personaggio.

La sostituzione: un elemento estraneo o un affetto eterogeneo si inserisce indebitamente nel decorso emotivo di un affetto, che è rivolto verso il suo naturale oggetto di riferimento o di adempimento. Lo riscontriamo in molti spot pubblicitari, allorché si innesca una dinamica affettiva e, improvvisamente, al naturale sbocco di questa tensione nell'oggetto, si immette inopinatamente la merce e il prodotto, pronto a caricare su di sé tutta l'energia emotiva sprigionatasi. Si pensi a un recente spot di una famosa birra la quale con la sua sola presenza silenziosa e sorniona riesce a mediare e risolvere i conflitti familiari. Ma si pensi anche al caso di un popolare partito politico che è giunto ad appropriarsi della passione sportiva degli italiani per incanalarla, attraverso il sapiente uso di immagini, simboli e slogan, verso obiettivi differenti ed eterogenei rispetto alla originaria destinazione di quella passione.

L'isolamento: avviene quando, di un determinato processo affettivo si individua e si isola un elemento parziale o secondario, reificandolo e mettendolo in eccessiva evidenza in rapporto al suo ruolo contestuale. Per esempio, quando in molte trasmissioni televisive - oltre che nella pubblicità - l'attenzione dello spettatore viene indirizzata, attraverso opportune inquadrature, verso le zone più erotiche delle soubrettes e delle ballerine, oltre che oggettivare il corpo femminile, si viola la libertà dello spettatore di fruire spontaneamente delle componenti estetiche della danza e lo si costringe a diventare un perverso voyeur.

L'intromissione: si tratta dell'immissione forzosa di contenuti affettivi eterogenei all'interno del tessuto affettivo innescatosi in un determinato contesto drammatico. Qui, a differenza dei precedenti, traiamo l'esempio dall'opera lirica, precisamente dall'ultimo atto della *Bohème*, quando Colline intona la celebre aria *Vecchia zimarra*: in un drammaticissimo momento, in cui gli affetti dei personaggi si concentrano sulla salute di Mimì morente e tutti si prodigano a cercare affannosamente il denaro per curarla, dopo che Musetta non ha esitato ad alienarsi dei suoi orecchini, Puccini consente al filosofo del gruppo di cantare ("con commozione crescente", come recita la didascalia del libretto) un'ode... al suo vecchio cappotto. Ossia di proclamare ad alta voce (a differenza di Musetta che dice "sottovoce" a Marcello di far comprare delle medicine col ricavato della vendita dei gioielli) la bontà del suo gesto altruistico e nel contempo di soffermarsi feticisticamente su un oggetto piccolo borghese, e persino di rifletterci ideologicamente; mentre la dinamica degli affetti richiederebbe solo la sollecitudine di procurare in fretta le medicine per la poveretta che nel frattempo sta tirando le cuoia.

Di tutte queste diverse forme di falsificazione degli affetti, gli elementi comuni che possiamo riscontrare sono: 1) l'intervento forzoso dall'esterno, che turba il normale decorso della temporalità di un evento affettivo; 2) l'immissione di una più o meno netta soluzione di continuità, di uno o più elementi discreti all'interno del concreto svolgersi del decorso affettivo.

I modi in cui si manipola e si stravolge il mondo degli affetti - nella cultura come in psicologia - ha un corrispettivo nel modo in cui la musica articola il suo materiale e struttura la sua forma. Infatti anche in musica un minimo intervento dall'esterno turba la sua realtà in modo molto più marcato ed evidente rispetto a un intervento, di intensità pur superiore, che però sia intrinseco al materiale. In tal modo la consequenzialità delle sue componenti viene compromessa da fattori impropri e inadeguati, siano essi eccessivi o difettivi.

Adorno ha colto pienamente questo aspetto nel momento in cui ha individuato certe forzature espressive della musica wagneriana: analizzando per esempio il canto popolare dei calzolari dei *Maestri Cantori di Norimberga*, egli rileva che Wagner introduce dall'esterno l'espressione della tenerezza e della dolcezza, cioè in virtù sia di una determinata armonizzazione e modulazione, sia di un'eccessiva tensione delle componenti sonore, che risultano eterogenee rispetto al "fenomeno musicale in sé"; tutto ciò per Adorno produce una fittizia consapevolezza di quei sentimenti, quindi un autocompiacimento, ossia non l'ingenuità ma la riflessione sull'ingenuità, non l'espressione sincera ma la riflessione sull'espressione, che per ciò stesso annulla il suo proprio contenuto e falsa la natura del sentimento.

Un altro esempio di denuncia di adulterazione nonché di inefficacia sentimentale della musica la rivolge Vladimir Jankélévitch all'*Elettra* di Richard Strauss, definendola letteralmente un'opera isterica, piena di urla e litigi, che alla fin fine non si rivelano altro che una generale "dimostrazione di impotenza", proprio quando la musica intendeva essere espressivamente potente. Si attuerebbe quindi in quest'opera una sorta di intensificazione forzata e compiaciuta degli affetti (o quella che Freud, nella sintomatologia dell'isteria, chiamerebbe *Erregungssumme*, somma di eccitamento), tale che non solo ne farebbe perdere l'efficacia emotiva, ma anzi produrrebbe l'effetto contrario.

La musica di consumo poi abbonda di forzature affettive ancor più evidenti: un esempio tra i mille che si potrebbero proporre è un brano dell'inizio degli anni '80 di tale Richard Clayderman, il quale sfruttava il timbro pianistico dell'intervallo di sesta nel registro medio, meccanicamente ripetuto e ribattuto in diversi toni, per ipostatizzare l'effetto sentimentalistico (di falsa e millantata importazione chopiniana) che così si viene a produrre.

Tutte queste forme e questi modi di ipostatizzazione affettiva si verificano allorché viene alterata la temporalità, ossia lo svolgimento naturale e fluido, di un affetto nel tempo; il quale, per essere libero e spontaneo, ha bisogno di articolarsi e di espandersi in modi non coercitivi, e di rivolgersi al suo oggetto senza intromissioni o deviazioni. Le sue eventuali pause, fratture e intermittenze, riguardano lo svolgimento globale dell'affetto stesso e non devono essere imposte dall'esterno. Come sottolinea Jankélévitch nella sua appassionata fenomenologia dell'amore, questo sentimento per effondersi ha bisogno anche e soprattutto di intermittenze e di resistenze, di lontananze e di impedimenti, di quegli ostacoli che si frappongono; ma - alla luce del senso globale dell'intenzione amorosa (che per Jankélévitch è un *impetus* e ha le caratteristiche dello slancio bergsoniano) - gli ostacoli si capovolgono in organi, i "malgrado" diventano dei "poiché" e dei "grazie a", la negazione si

pone al servizio della posizione, e questo ibrido "costituisce la vibrazione fondamentale dell'esistenza morale".

Anche la musica, nell'articolare le sue componenti espressive e affettive, ha bisogno di tempo, ha bisogno di preparare con dovuta pazienza e senso del pudore anche l'effusione sentimentale più smaccata, anche l'esplosione emotiva più dirompente, onde evitare il rischio di disperderne la portata drammatica.

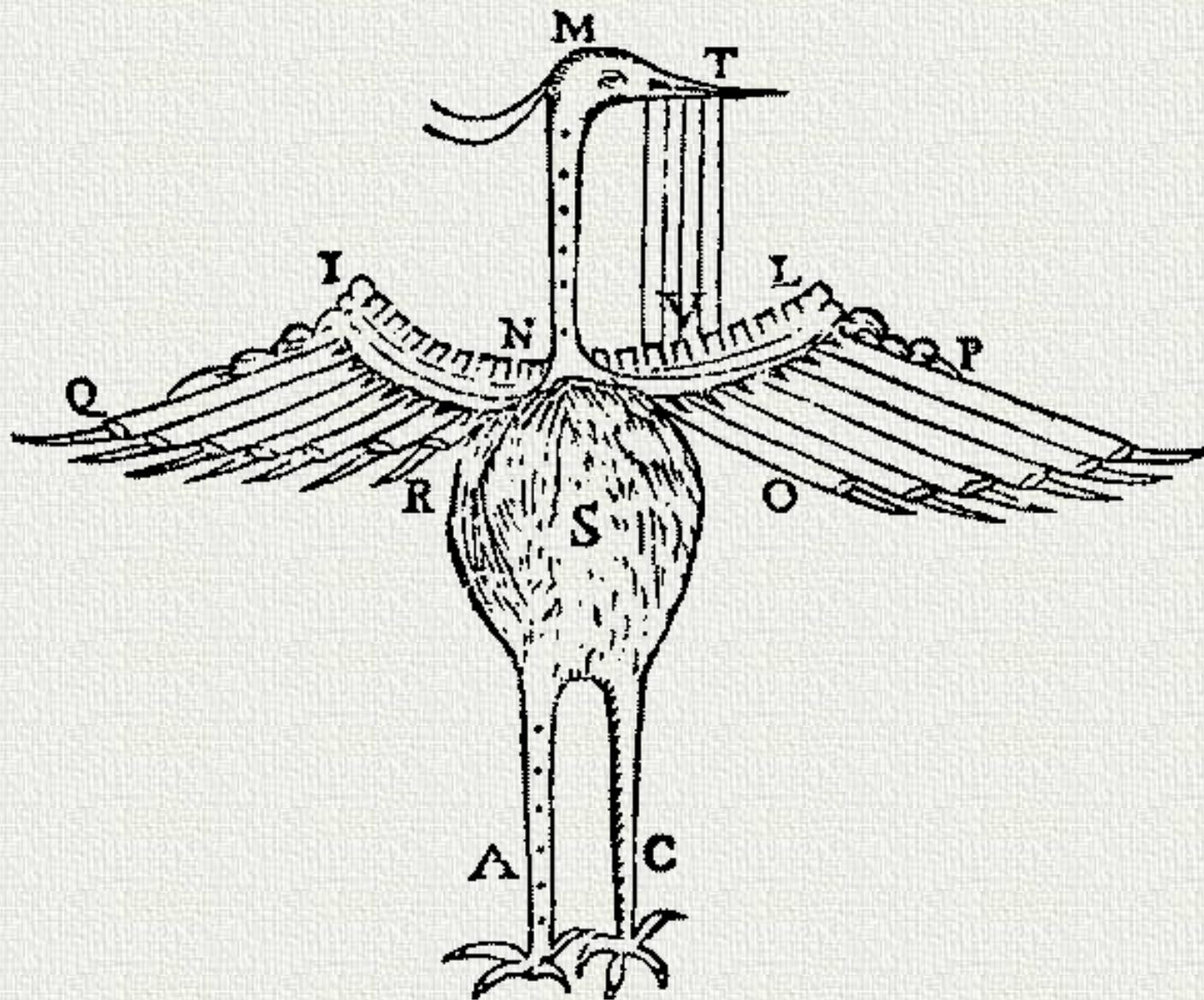
Si pensi per esempio al tema centrale, fortemente passionale ed emotivamente caratterizzato, della Ballata n. 1 in Sol minore di Chopin (il II tema). Ascoltandolo nel suo isolamento, indipendentemente da come viene preparato e da ciò che consegue, esso appare quasi triviale o eccessivamente caricato, in ogni caso all'ascolto risulta diversamente connotato dal punto di vista affettivo rispetto al modo in cui Chopin lo contestualizza. ([Esempio midi 1](#)) Lo si ascolti invece anche solo in immediata successione all'episodio antecedente, caratterizzato da fratture e indecisioni agogiche, con quell'ossessiva e lancinante fissazione sull'accordo di settima diminuita su pedale di dominante che ne prepara l'esplosione: in tal modo apparirà in tutt'altra luce, sicuramente più tragica e disperata. ([Esempio midi 2](#)) E ancor di più, ovviamente, se lo si ascoltasse nel suo naturale contesto, ossia nel rapportarsi dialettico sia al primo tema, che è di tutt'altro carattere, sia alla sua prima apparizione, dove è solo accennato, come proveniente da una lontananza remota, e stenta ad imporsi per poi distendersi a poco a poco, timidamente e pudicamente, nella sua piena melodicità. ([Esempio midi. 3](#))

Per concludere: nella forma e nella struttura musicale, quindi, gli affetti non vengono semplicemente trasposti o peggio imitati: degli affetti la musica riporta non l'esteriorità banale, la loro realtà oggettivata o il loro essere puro sfogo sentimentalistico, bensì la loro intrinseca dinamica, ossia ciò che nella vita morale li rende sinceri e autentici, e non delle pure manifestazioni di compiacimento. E parimenti, l'efficacia delle componenti tematiche e strutturali della musica, è in funzione del modo in cui queste vengono organizzate nel decorso temporale, del modo in cui vengono preparate, in cui vengono risolte e soprattutto del giusto momento in cui devono essere esposte nella loro pienezza, che è un momento la cui necessità può scaturire solo dalle potenzialità del materiale. Si può quindi dire che se da un lato l'arte musicale è legata imprescindibilmente e si arricchisce dei contenuti della vita affettiva, dall'altro quest'ultima trova nella musica le modalità più proprie della sua autentica esplicitazione, poiché rileva nel proprio svolgersi e nella propria dinamica un senso e una natura che sono profondamente temporali e musicali.

Carlo Migliaccio (Milano, 13-03-2002)

Intervento proposto al convegno "Musica e affettività"

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Giovanni Piana

La composizione armonica del suono e la serie delle affinità tonali in Hindemith

1. [Introduzione](#)
 2. [Il progetto di Hindemith](#)
 3. [La procedura di riduzione](#)
 4. [La procedura di spostamento di grado](#)
 5. [Le tre fasi della deduzione della Serie 1](#)
 6. [Soppressione del ficalismo](#)
 7. [La nozione di affinità tonale](#)
 8. [Tonalità e cromatismo](#)
-

1. Introduzione

Considerando le vicende musicali del secolo XX, si potrebbe essere indotti a pensare che esse hanno come contraccolpo, dal punto di vista della teoria musicale, il definitivo tramonto dei tentativi di fondazione oggettiva-assolutistica dell'espressione musicale: ciò vale già naturalmente per la produzione musicale della prima metà del secolo, ed a maggior ragione per la seconda metà. La grande varietà di percorsi che la musica del secolo XX ha tracciato e perseguito tende ad assumere il carattere di un gigantesco dato di fatto che sommerge l'idea stessa di una possibile giustificazione oggettiva delle regole del comporre o degli ordinamenti predisposti dei suoni, degli intervalli e delle loro relazioni. Si potrebbe arrivare ad affermare che viene meno persino l'oggetto stesso da fondare e da giustificare, e questo per il semplice fatto che la nozione di «regola del comporre» è diventata sempre più evanescente e la prevalenza dell'interesse verso il timbro tende a mettere in secondo piano ogni problematica relativa al suono-nota, al suono come altezza ed ai suoi ordini possibili.

Ha forse senso oggi discutere sugli intervalli buoni e cattivi, giusti o sbagliati, perfetti o imperfetti? Oppure sulle consonanze o le dissonanze e sui loro gradi, sulle strutture scalari e sui modi di generarle, sulle regole possibili di una «buona» melodia o di una buona concatenazione armonica? A maggiore ragione dunque sembra venire meno l'interesse delle fondazioni oggettive, delle fondazioni assolute.

Questo venir meno è tutt'altro che cosa di poco conto nella storia della musica e della sua teoria! Questa storia è stata fin dall'inizio segnata proprio dall'idea che la musica non sia affatto soltanto un'estrosa pratica di manipolazione dei suoni, regolata al più dal piacere che si può trarre da essa, ma che in questa pratica si facciano valere dei nessi profondamente giustificati. Questo problema si orienta anzitutto in direzione dei rapporti tra musica e matematica, tra relazioni musicali e relazioni numeriche, come se le prime fossero in grado di manifestare sul piano della percezione rapporti astratti, afferrabili solo intellettualmente. Un simile orientamento si può dire nasca con la nascita stessa della riflessione sulla musica, quindi dal tempo dei tempi, in Europa, ma anche in Oriente, in Cina e in India. Nella tradizione europea esso si mantiene immutato nei suoi termini fino almeno alla fine del secolo XVII : poi subentra la scoperta che determina la svolta che ci consente di parlare non più soltanto di una fondazione oggettiva, ma propriamente di una fondazione «naturalistica». Si tratta della scoperta degli armonici e della legge interna che li regola: è questa scoperta che segna il passaggio da una problematica fondazionale tutta volta al versante matematico ad una problematica fondazionale volta invece su un versante fisico.

Il suono che appare all'orecchio come suono semplice è costituito in realtà da un viluppo di suoni, l'altezza con cui noi lo udiamo e lo identifichiamo è correlata ad una frequenza, che tuttavia va considerata solo come una frequenza dominante all'interno di un fascio di frequenze di intensità decrescente. Un suono, considerato dal punto di vista fisico, è un evento complesso, e si fa subito strada l'idea che analizzando questo evento ed in particolare districando le sue componenti si possano strappare al suono i suoi segreti, si possano svelare le ragioni delle affinità e delle differenze tra essi e rendere conto dei loro ordinamenti privilegiati, e quindi anche dei loro possibili «valori» musicali.

Vi è una assai significativa differenza tra giustificazione aritmetica e giustificazione fisica, che viene spesso trascurata nelle esposizioni correnti e sulla quale invece è opportuno richiamare vivacemente l'attenzione.

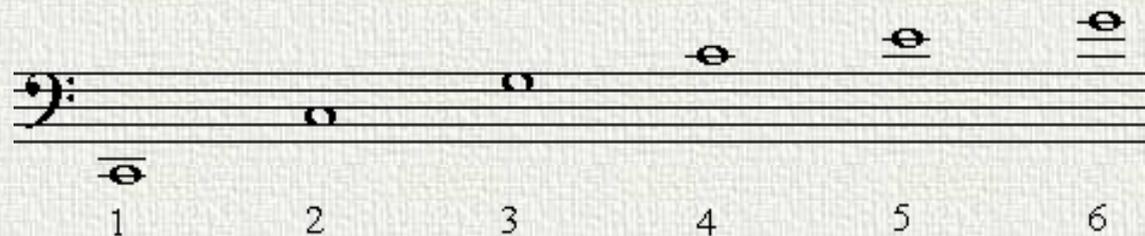
Il numero può essere proprietà comune di cose molto differenti. Si può attribuire un numero a cose concrete, a dei «corpi», ma anche a entità incorporee, a nozioni che non hanno nulla a che vedere con la corporeità. Nella gremità la relazione al numero era stata posta con chiarezza dal pitagorismo in rapporto agli intervalli fondamentali della consonanza di quinta, di quarta e di ottava, anzitutto indubbiamente attraverso l'osservazione empirica e quindi con riferimento a corpi risuonanti. Non era stato tuttavia possibile *ancorare* il rapporto numerico al corpo sonoro, al contrario tutto sembrava suggerire e rafforzare l'idea che il corpo sonoro fosse indifferente e l'intera responsabilità del risultato sensibile fosse dovuto al rapporto numerico *come tale*, ad una sua peculiare *virtù*. Un flauto è una cosa assai diversa da un corda tesa, eppure la validità del rapporto non teneva conto di questa diversità. Cosciché da un lato veniva ritenuta significativa la relazione

numerica in se stessa, dall'altro questa significatività doveva essere riferita non ad una proprietà strettamente dipendente dal modo concreto di produzione del suono, ma al contrario il rapporto numerico si arricchiva di senso per il fatto *che esso puntava al di là del suono verso cose rispetto ad esso eterogenee, ed anzi verso il mondo nella sua totalità*. La comunanza nel numero è una comunanza che non riguarda la materia di cui sono fatte le cose, ma rimanda piuttosto alla loro comune appartenenza alla totalità stessa del mondo. Inversamente, al di là della varia superficie delle cose, della disparatezza e della possibile dispersione, il numero sembra prestarsi alla funzione di fornire l'impalcatura necessaria per tenerle insieme e vincolarle in una stabile unità. Si comprende dunque che il movimento in questa direzione tenda ad assumere valenze metafisiche: la relazione tra musica e numero rappresenta allora la via maestra per asserire una legalità interna del musicale che avrebbe le sue radici nella legalità del mondo stesso.

La scoperta degli armonici si annuncia già sulla base dell'osservazione delle corde vibranti, soprattutto in connessione con i fenomeni di risonanza, per poi consolidarsi sempre più ed assumere un profilo teoricamente ben determinato con la consapevolezza, definitivamente acquisita, intorno all'origine del suono dalle vibrazioni di un corpo ed in particolare con la raggiunta capacità tecnica di «contarle», istituendo così una precisa relazione tra altezza percepita del suono e frequenza delle vibrazioni del corpo che lo emette. Tutto ciò conduce ad uno spostamento teorico estremamente significativo: l'idea di una fondazione oggettiva del musicale tende a liberarsi da un impianto metafisico, per riproporsi come una idea che deve svilupparsi avendo di mira *l'interno del suono stesso*, la sua *costituzione fisica*, la sua *natura* come *oggetto fisico*. In questo senso dunque, con stretto riferimento alla *fisica del suono*, si può parlare in questo contesto di naturalismo e, in particolare, di fisicalismo. Il suono viene riportato alle sue cause naturali, alle vibrazioni dei corpi sonori; ed i numeri assumono allora un significato non in quanto rappresentativi di forme relazionali astratte, ma come numeri che contano la frequenza di queste vibrazioni. Finché il rapporto numerico viene istituito sulla base di osservabili (come nel caso dell'osservazione e della misurazione della lunghezza delle corde), senza che tuttavia sia possibile collegare solidamente il fenomeno percettivo a precisi eventi che si verificano nel corpo che lo genera, quel rapporto fluttua in certo senso a mezz'aria arrivando a sostituirsi a quegli eventi come se il numero stesso avesse peculiarità «sonore». La dizione di «numeri sonori» (Zarlino) rende conto con grande efficacia di questo orientamento del pensiero. Ma esso non può che indebolirsi ed attenuarsi quando la relazione numerica diventa una pura e semplice relazione tra frequenze, e quindi tra eventi fisici chiaramente circoscritti. Senza scomparire del tutto. Di fatto attraverso la misurazione delle frequenze vengono confermate ed in certo senso portate alla massima evidenza le antiche proporzioni pitagoriche per le consonanze fondamentali; e nella considerazione degli armonici vengono persino convalidate innovazioni ottenute esclusivamente sul filo di considerazioni formal-aritmetiche, completamente immerse nello spirito del pitagorismo antico, come nel caso della «terza zarliniana». Un pitagorismo nascosto può sempre riaffiorare in una concezione fisicalistica, che in via di principio dovrebbe aver lasciato interamente alle proprie spalle la metafisica del numero e le speculazioni numerologiche.

Ma ancora più rilevante, dal punto di vista musicale e in rapporto alla storia del problema, è il fatto che la scoperta degli armonici avviene - all'inizio del secolo XVIII - simultaneamente all'affermarsi del *linguaggio della tonalità* e che questa affermazione può sostenersi, dal punto di vista della fondazione teorica proprio su di essa: i primi armonici squadernano sul

tavolo del teorico proprio la «triade maggiore» che rappresenta la vera e propria articolazione fondamentale dello spazio sonoro considerato dal punto di vista del linguaggio tonale.



La divisione dell'ottava sui pilastri della triade sembra rappresentare la proiezione della struttura interna del suono singolo. Il punto di vista dell' «armonia» triadica che si è già affermato ampiamente sul piano musicale sembra così trovare garanzia permanente di validità nella «natura fisica» del suono.

Non vi è certo da meravigliarsi se per un paio di secoli un possibile fondamento dei fenomeni musicali negli armonici abbia affascinato musicisti, teorici della musica e scienziati interessati alle problematiche fisiche e musicali. Ma proprio questa relazione con il linguaggio della tonalità è destinato alla fine ad indebolire la tenuta complessiva del problema fondazionale posto in questo modo.

Anzitutto esso rischia rimettervi la propria generalità. Secondo una simile prospettiva, infatti, non vi è da un lato l'ambito dei fenomeni fisici e delle loro legalità e dall'altro *l'intero universo delle possibili manifestazioni musicali*.

La fisica del suono si assume invece la responsabilità di farsi garante di un particolare linguaggio musicale; e ciò implica che quel linguaggio debba essere considerato come il linguaggio *migliore*, nel senso del linguaggio più adeguato alla vera essenza del suono come oggetto naturale. Ed allora va da sé che quando, seguendo le proprie logiche di sviluppo interne, che sono di ordine espressivo, quel linguaggio giunge al suo tramonto, la relazione fondazionale con la fisica del suono si possa presentare come un grave errore e come fonte di confusione. La «crisi» del linguaggio tonale sembra coinvolgere anche il problema di *ogni* fondazione naturalistica della musica, un problema dunque che - dovremmo sospettare - varcherebbe appena la soglia del secolo XX, quando quella crisi giunge ormai alle sue più vistose manifestazioni.

Le cose tuttavia non stanno esattamente così. Intanto non vi è dubbio che l'interesse per la fisica del suono è stato grandissimo nell'intero corso del secolo XX, stimolato anche dai grandi progressi scientifici che sono stati realizzati in questo campo e dal corteo di straordinarie applicazioni tecnologiche che da questi progressi sono derivate. Anche i musicisti si sono lasciati coinvolgere da questo interesse indubbiamente in misura straordinariamente più ampia che per il passato per ragioni spesso strettamente inerente alle nuove pratiche musicali ed all'uso consapevole dei nuovi mezzi tecnici

di produzione e di ricezione del suono. L'idea del suono come un complesso da analizzare e dalla cui analisi possa in qualche modo derivare la musica stessa ha continuato ad esercitare il proprio fascino ed ha conosciuto, in tempi abbastanza recenti, persino una concretizzazione musicale, nel cosiddetto «spettralismo» che inserisce questo aspetto fisico - la composizione armonica dei suoni - in un progetto espressivo, considerandolo come una fonte possibile di organizzazione del brano musicale [1] .

Se poi guardiamo alla questione propriamente teorica, si può dire che sia definitivamente tramontata l'idea che vi possa essere un legame tra natura e linguaggio tonale tanto forte e tanto semplice come sembrava suggerito dalla presenza negli armonici della triade maggiore. Tuttavia l'intera questione di una fondazione naturalistica è stata ripresa in molteplici direzioni e con scopi e motivi diversi.

Tra queste riprese una posizione in certo senso estrema è quella di Paul Hindemith - ed è di essa che ci occuperemo in questo saggio.

2. Il progetto di Hindemith



Il titolo dell'opera teorica di Hindemith *Unterweisung im Tonsatz*, datata 1937 [2] si potrebbe forse tradurre in italiano con «Istruzioni per il comporre». In esso viene messo in rilievo soprattutto l'aspetto «didattico» che è proprio della *seconda parte* dell'opera e che questo trattato ha in comune con l'altro grande trattato novecentesco, l'*Harmonielehre* di Arnold Schönberg. Ma come nei trattati degli antichi maestri, anche in Hindemith la *parte pratica* è preceduta da una *parte speculativa* nella quale si presenta un tentativo di riportare le relazioni fondamentali della musica a fatti di ordine fisico-

acustico. Si tratta di un tentativo realmente massiccio, che forse non ha eguali nella storia della teoria musicale, vorremmo quasi dire, per ostinazione e complessità della procedura proposta. Esso riprende la riflessione sulla composizione armonica del suono, effettuando il tentativo di derivare di qui (e quindi giustificare), i dodici suoni della «scala cromatica» unitamente alla derivazione e giustificazione dei gradi di *affinità tonale*. Questo progetto si realizza con la esibizione di quella che Hindemith chiama *Serie 1*. Non meno importante è la sperimentazione e la riflessione sui suoni differenziali o suoni di combinazione, che assumono rilevanza in funzione di un nuovo modo di considerare l'intervallo, da cui consegue un radicale rinnovamento della concezione dell'accordo e dell'idea di nota fondamentale. Anche questo aspetto della ricerca hindemithiana mette a capo ad una serie che egli chiama *Serie 2*.

L'intera ricerca avviene nel quadro dell'apprestamento dei principi elementari di una teoria analitica che aspira alla massima generalità e che assume le vesti modeste di un trattato di contrappunto; e nello stesso tempo essa può essere interpretata anche come volta a definire il metodo compositivo dell'autore. Come si vede, c'è molto su cui riflettere! I nostri interessi, sul cui sfondo vi è il problema della partizione dello spazio sonoro, si possono tuttavia limitare ad una illustrazione e ad una discussione sul percorso che conduce alla formazione della Serie 1.

3. La procedura di riduzione

Ciò che va in primo luogo messo in rilievo è la novità nel modo di considerare la composizione armonica del suono per scopi fondazionali. Una tesi naturalistica molto forte potrebbe pretendere di ritrovare negli armonici non soltanto i tre suoni della nostra scala diatonica che formano la triade maggiore e che sono del resto a portata di mano, ma anche gli altri quattro suoni di cui essa consta, in modo tale che la validità già confermata musicalmente ed eventualmente rafforzata da considerazioni di ordine matematico, sia confermata anche dal punto di vista della fisica del suono.

Non è difficile tuttavia rendersi conto che il compito potrebbe aver senso solo a patto che vi sia una qualche procedura ben definita che consenta il raccoglimento sistematico degli armonici «validi» (va da sé che in questo genere di considerazioni si cerca ciò che per altra via si è già trovato). In effetti la legge elementare degli armonici insegna che la frequenza dell'*n*-esimo armonico sarà pari alla frequenza del suono assunto come base moltiplicato per *n*. Ciò che interessa, in rapporto al nostro problema, non è naturalmente lo sviluppo degli armonici come tale, ma la partizione che risulta proiettando questo sviluppo entro l'ottava il cui estremo inferiore è il suono-base. Tale proiezione si ottiene attraverso la divisione per 2 iterata sino ad ottenere un valore compreso tra 1 e 2, corrispondendo ogni passo allo spostamento di un'ottava verso il basso.

Conveniamo di chiamare questa operazione «procedura di riduzione» (entro l'ottava).

Ovviamente, operando in questo modo, si troveranno tra gli armonici valori già trovati in precedenza, ma il punto importante è che procedendo sempre più oltre nello sviluppo degli armonici si otterranno valori sempre nuovi e ciò significa

che si avrà una partizione dell'ottava sempre più fine, gli intervalli diventeranno sempre più piccoli fino a riportare l'ottava di base, *considerata dal punto di vista percettivo*, all'unità «continua» del flusso. Va da sé che prima o poi si incontreranno *anche* i valori cercati, *ma proprio questa circostanza rende una simile procedura del tutto insignificante*. Infatti vi sono valori che debbono essere scartati, e non vi è alcun preciso criterio per questa selezione che non sia quello del confronto con *i valori ritenuti musicalmente validi*. Il fatto che poi, proseguendo a piacere verso gli armonici superiori, si arrivi ad una divisione sempre più fine dell'ottava, significa nello stesso tempo che seguendo una simile via *qualunque modello scalare potrebbe essere giustificato* [3]. La giustificazione di tutto equivale alla giustificazione di nulla.

Affinché il ricorso agli armonici possa dare il risultato fondazionale che si ricerca attraverso di esso, è necessario dunque che il reperimento degli armonici musicalmente validi abbia il carattere di una «deduzione» e cioè avvenga *secondo una regola rigorosamente determinata che sia in grado di operare essa stessa una selezione di valori «coincidenti» con quelli a cui si è già riconosciuto una validità musicale*. Naturalmente questa coincidenza di per sé non prova ancora nulla. E tuttavia quanto più forte sarà la coincidenza tanto più forte potrà essere considerata l'ipotesi che essa non sia casuale, ma che vi sia invece una relazione effettiva tra le due serie di valori - e precisamente che la seconda sia «fondata» nella prima, e che quindi la scala musicale sia l'affiorare alla superficie sensibile della struttura fisica profonda del suono.

Come sarebbe bello allora se la regola fosse la stessa che sviluppa gli armonici dal suono ovvero se accadesse che le note della scala fossero dispiegate dai primi armonici ottenuti, l'uno dopo l'altro, eliminando eventuali raddoppi; e addirittura se l'ordine secondo cui essi vengono ottenuti fosse a sua volta indicativo di una «distanza» crescente rispetto alla nota-radice, come sembra accadere almeno nei primi passi, dove la quinta precede la terza nell'ordine di acquisizione! L'ambito delle giustificazioni si estenderebbe allora dagli intervalli puri e semplici alle loro relazioni. Ma come abbiamo detto non accade affatto così: fino al sesto armonico possiamo forse compiacerci di aver soddisfatto entrambe le condizioni, ed il risultato, è notevole perché squaderna la triade maggiore. Purtroppo basta fare un passo oltre per avere un dura smentita alle nostre speranze. Il settimo armonico - anzi «il funesto settimo armonico», per usare l'espressione di Hindemith [4] - si trova in un rapporto di 7/4 (pari a 969 cents) con la nota-radice, un rapporto che non è considerato valido «nel nostro sistema musicale (*Tonsystem*)» [5]. Hindemith nota che si tratta di un si bemolle fortemente «calante» [6], ma rende subito avvertiti della improprietà di simili espressioni riferite agli armonici. Proprio mentre ci si accinge a fare incontrare considerazioni musicali con considerazioni fisiche occorre prestare attenzione nel non confonderle l'una con l'altra. Gli armonici non ne sanno nulla delle nostre decisioni musicali, il settimo armonico è esattamente quello che è ed in rapporto ad esso, come in rapporto a tutti «i suoni naturali degli ipertoni», non possiamo affatto dire che essi siano «troppo alti» o «troppo bassi» [7]. È giusto invece affermare che *vi sono suoni naturali che non trovano posto nel nostro sistema*. Occorre inoltre considerare che quanto più si sale nella successione degli armonici, tanto più evanescente diventa la nozione di armonico dal punto di vista fisico, per quanto possa restare chiara da quello matematico [8]. Queste osservazioni di Hindemith mostrano che egli non è affatto disposto ad abbandonare un riferimento normativo alla pratica musicale - e questo gli può essere imputato come un merito o come un elemento di incongruenza metodica. Come un merito, perché sembra abbastanza giusto che l'astrazione teorica in questo campo non debba perdere di vista la concretezza dell'esperienza musicale; ma anche come una

incongruenza metodica per il fatto che una esigenza stretta di non arbitrarietà richiederebbe l'esclusione di qualunque elemento normativo tratto dall'esperienza musicale. È certo in ogni caso che per Hindemith sono considerazioni musicali che determinano i limiti esterni del campo di azione del metodo e che, come vedremo, tendono anche a penetrare al suo interno ed a intervenire nella sua azione.

4. La procedura di spostamento di grado

La procedura di riduzione è dunque riconosciuta come impraticabile. E proprio la consapevolezza di questa impraticabilità, associata ad una inaudita ostinazione con cui viene perseguito il fine di una fondazione fisicalistica, che non si contenta dei risultati dei primi sei armonici e quindi di una mera giustificazione della triade maggiore e della tonalità nell'accezione tradizionale del termine, induce Hindemith ad escogitare una propria via per realizzarlo.

Come in una favola, egli dice [9], immaginiamo di regredire ai tempi in cui le «note» non sono state ancora inventate e che si disponga soltanto del suono singolo e dei suoi armonici. - *Come in una favola*: postulando questo inizio immaginario Hindemith pensa forse di realizzare una sorta «epoché», di «messa in parentesi» delle conoscenze già acquisite, nello stile dei fenomenologi. Questa idea è certamente presente in Hindemith e viene ribadita nel volume *Komponist in seiner Welt* [10] quando ci si accinge ad introdurre la tematica del «materiale di lavoro». Si sottolinea allora che mentre i musicisti tendono a considerare questo materiale come qualcosa di dato, senza scorgere in esso alcun problema oppure a considerarlo sotto il profilo delle loro conoscenze apprese dalla scuola e dall'esercizio della loro professione, è necessario invece «indagare questo materiale e i suoi modi di applicazione come osservatori disinteressati, come farebbe un dilettante intelligente: non impediti dai paraocchi del musicista.. Noi procederemo come se dovessimo apprestare il materiale per il musicista - senza esperienza precedente, per così dire, dal nulla» [11]. E poco dopo sottolinea con insistenza: «Togliendo di mezzo i paraocchi del musicista, ci rendiamo liberi dai suoi vincoli al modo di pensare tradizionale, dalle sue preferenze personali, dai suoi binari stilistici e (questo è la cosa più importante) dalla sua difesa di tutto ciò di cui egli si è già appropriato attraverso l'esercizio, i suoi ragionamenti e riflessioni. In possesso di questa libertà noi possiamo considerare con occhi critici quei legami tradizionali e professionali. Forse potremo trovare addirittura dei metodi più convincenti e attendibili da applicare al materiale sonoro» [12]. Le espressioni qui ricorrenti - lo spettatore disinteressato, il paraocchi come immagine di conoscenze pregiudiziali che impediscono di cogliere la «cosa stessa», l'apprestamento di una situazione che ponga i problemi «senza esperienza precedenti, per così dire dal nulla» sono espressioni ricorrenti nella letteratura fenomenologica. Si tratta tuttavia di una *epoché* ben singolare, questa, che riporta, anziché, come dovrebbe, al mondo sonoro non ancora attraversato da apparati esplicativi, al suono singolo ed ai suoi armonici, che certamente sono un punto assai critico di passaggio dall'esperienza percettiva alla spiegazione fisica! Questa intenzione di regresso ad un ipotetico primo inizio resta tuttavia interessante per un fatto che è stato finora assai poco messo in evidenza dalla critica: essa fa tutt'uno con l'idea che questa attesa fondazione fisica ci metta nelle condizioni della *tabula rasa* facendo da preludio ad una radicale riformulazione dei concetti musicali di base.

Ma per il momento cerchiamo di sintetizzare la procedura proposta da Hindemith, che nella lettura del testo può presentarsi faticosa ed aperta a possibili equivoci.

Il suono singolo da cui prendiamo le mosse sia il do grave a 64 Hz [13]. La numerazione degli armonici comincia naturalmente di qui ed esso varrà quindi come primo armonico. Il secondo armonico presenta il do a 128 Hz. Data l'identità della nota, a parte la differenza di altezza, «essa potrà diventare suono fondamentale di una nuova serie di ipertoni che non mostrerà alcuna differenza rispetto alla prima, al di là della trasposizione di ottava. In virtù di questa proprietà, essa forma il limite superiore della nostra scala» [14]. Questo primo passo dello sviluppo degli armonici viene dunque interpretato come un passo che delimita uno spazio che dovrà essere via via riempito da nuovi suoni.

Il terzo armonico di do₆₄ - corrispondente a $64 \cdot 3 = 192$ Hz - *non appartiene a questo spazio e non può essere accolto come tale*. Tuttavia noi sappiamo già che il secondo armonico si trova in una relazione di ottava con il primo. *Potremmo allora considerare il terzo armonico come secondo armonico di una fondamentale da ricercare*. Questa verrà ottenuta dividendo la frequenza del terzo armonico per 2. Si ottiene allora un valore di 96 Hz, che è compreso tra 64 e 128 e che sarà dunque il primo intervallo con cui comincia l'articolazione dell'ottava di base. Si tratta di una quinta misurata dal rapporto di $3/2$ (702 cents). Si noti che non si tratta per nulla - come si continua ripetere nelle esposizioni frettolose - di una procedura di riduzione all'interno dell'ottava nel senso in cui ne abbiamo parlato in precedenza, da farsi in ogni caso quando un armonico supera l'ambito dell'ottava di base. In questo caso la divisione per *due è infatti determinata unicamente dalla decisione di considerare il terzo armonico come secondo di una fondamentale da ricercare*.

«Con questo accertamento - sottolinea Hindemith - abbiamo in mano la chiave per tutti i calcoli successivi. Chi ha compreso il cammino ora descritto da do₆₄ al di là di sol₁₉₂ verso sol₉₆ potrà seguire senza fatica l'origine del nostro sistema planetario dei suoni» [15].

In effetti se si è ben compreso il modo in cui avviene quel passaggio, si avverte anche subito la possibilità di una estensione procedurale. Potremo in altri termini interrogarci ad ogni grado, seguendo di passo in passo la serie degli armonici, se l'armonico in questione *possa* essere produttivo di una nuova nota all'interno dell'ottava di base *qualora il suo ordine venga spostato* e si ponga il problema della fondamentale corrispondente a questo spostamento. Ad esempio, in rapporto al quarto armonico do₂₅₆ ci si potrà chiedere che ne è della rispettiva fondamentale considerandolo come terzo e secondo. E si vede subito che come secondo armonico si ottiene come valore della fondamentale un valore già acquisito (128), mentre considerandolo come terzo armonico si ottiene un valore nuovo ($256 : 3 = 85,33$), compreso nell'ottava di base e che si trova in un rapporto di $4/3$ con la fondamentale do₆₄ - una bella quarta a 498 cents. Di conseguenza questo valore verrà acquisito nel *Tonleiter* che stiamo costruendo. Naturalmente la giustificazione di questo intervallo starà tutta nell'esistenza nella serie degli armonici di una doppia ottava rispetto alla fondamentale, e non nell'esistenza effettiva di un intervallo di quarta. Ovvero: la doppia ottava è in grado di giustificare l'intervallo di quarta per il fatto che questo può essere *calcolata*

da quella.

Potremmo chiamare questa procedura, differenziandola nettamente dalla precedente, «procedura di spostamento di grado».

Essa sembra possedere un automatismo sufficiente a porla al riparo dal problema dell'*arbitrarietà delle selezioni*. Infatti si possono formulare *due regole* per gli scarti da effettuare - *regole* che dovrebbero potersi caratterizzare come *obbiettive*, poggiando il loro utilizzo su criteri puramente numerici che potrebbero avere un'applicazione interamente automatica, senza che intervengano valutazioni mediate da un sistema musicale esistente.

Una nota verrà scartata

1. se si tratta di una nota già trovata
2. se la sua frequenza risulta superiore a 128, e quindi fuori dal margine superiore dell'ottava {64,128}. Se risulta inferiore a 64, e quindi fuori del margine inferiore dell'ottava, se ne farà il riporto all'interno di essa attraverso la moltiplicazione per due della frequenza e verrà esclusa se ricade nella prima regola.

Si vede subito tuttavia che nella formulazione della seconda regola vi è qualcosa che non convince. La prima non pone certamente alcun problema dal momento che si limita ad escludere i raddoppi. Ed anche le ragioni della seconda sarebbero altrettanto evidenti se stabilisse in generale l'esclusione di qualunque trasposizione, sia dall'alto che dal basso. Il metodo della riduzione entro l'ottava verrebbe così interamente bandito e al suo posto subentrerebbe il metodo dello spostamento di grado. Invece si stabilisce che la «riduzione entro l'ottava» sia consentita per le frequenze inferiori a 64. Naturalmente dal punto di vista strettamente calcolistico, si possono fissare le convenzioni che si vogliono: l'automatismo viene in ogni caso conservato e il criterio della selezione resta puramente aritmetico. Ma è certo lecito il sospetto che quella convenzione sia effettuata per prevenire un risultato indesiderato. Di fatto sembra difficile trovare nel testo osservazioni sufficienti per giustificare questa disparità.

4. Le tre fasi della deduzione della Serie 1

I.

Nell'illustrare la procedura, abbiamo già percorso un certo tratto della prima fase della deduzione della Serie 1. In effetti, abbiamo «dedotto», con riferimento ai primi quattro armonici, nell'ordine, l'ottava, la quinta e la quarta. Procedendo oltre, si passerà in esame il quinto armonico (che è un mi₃₂₀) e si otterrà, attraverso la procedura indicata e l'applicazione delle regole di selezione, un la_{106,66}, che è una sesta a 884 cents (5/3), e un mi₈₀, ovvero una terza a 386 cents (5/4) [16]. Si

cominciano a dipanare gli intervalli considerati «giusti». La bontà del procedimento sembra ancora clamorosamente confermato dal sesto armonico (sol_384) che, considerato come quinto, esibisce un mi bemolle_76,8 che è una terza minore a 315,6 cents (6/5).

A questo punto le possibilità di derivazione legate direttamente ai primi sei armonici sembrano esaurite. A parte le considerazioni già compiute sul settimo armonico come tale, esso si rivela «improduttivo» qualora sia sottoposto alla procedura di spostamento di grado. Ciò significa che «se tentiamo di maneggiarlo così come abbiamo fatto con i suoi predecessori arriviamo a risultati terrificanti» [17]. Applicando quella procedura otterremmo dei risultati «calanti», che dovremmo includere nella partizione della nostra ottava perché non possono essere filtrati dalle due regole che abbiamo enunciato. Ciò significa peraltro che i risultati della procedura dello spostamento di grado applicata al settimo armonico sono altrettanto validi quanto lo sono quelli ottenuti nella sua applicazione agli armonici precedenti. Intervengono invece considerazioni estranee al calcolo per confermare l'opportunità di arrestarsi al sesto armonico. E naturalmente si contravviene all'assunzione di essere prima di ogni sapere musicale, «come in una favola». Se quell'assunzione fosse rigorosamente mantenuta continueremmo la deduzione proseguendo i calcoli sul settimo armonico e oltre. Allora si prospetterebbe certamente la situazione che si prospetta nella procedura di riduzione semplice degli armonici all'ottava di base - ovvero il progressivo riempimento completo di essa, il venire meno della sua «discretezza» e la perdita di senso del problema della partizione ed a maggior ragione della sua legittimità. Ci si deve dunque arrestare di fronte al settimo armonico: qui comincia il caos, e su questa frontiera del numero sette si fa avanti anche la tentazione numerologica: «Nell'antichità i numeri e le relazioni numeriche dicevano di più di quanto dicano agli uomini di oggi che hanno dimenticato il senso segreto del numero per via della loro familiarità con liste di prezzi, statistiche e bilanci. Il segreto del numero sette era ben noto: chi fosse riuscito a impadronirsene sarebbe potuto diventare signore del mondo o suo distruttore. È comprensibile che un simile numero mistico e inafferrabile fosse considerato sacro. Ed anche per la sensibilità ai suoni il sacro recinto è inaccessibile» [18].

È dunque definitivamente deciso che occorre limitare la procedura proposta ai primi sei armonici sviluppandola eventualmente a partire dai suoni che attraverso di essi vengono prodotti. In effetti vi sono due possibilità di estensione del metodo di spostamento di grado che consentono di proseguire nella deduzione. Se è lecito considerare questo spostamento verso il basso dovrebbe essere altrettanto lecito riferirlo anche ai gradi superiore della nota considerata. Cosicché si potrà cominciare dal terzo armonico [19] considerandolo come se fosse quarto, quinto e sesto armonico, proseguendo poi con il quarto (considerato come quinto e sesto) e con il quinto (considerato come sesto). I calcoli mostrano che, rispettando le nostre due regole di selezione, da questa estensione della procedura possiamo acquisire solo una nuova nota: dal quarto armonico, do_256, considerato come quinto, possiamo trarre il la bem_102,4, e quindi un nuovo intervallo pari 813.704 cents(8/5).

Con questo passo viene considerata chiusa la prima fase di costruzione della serie che ci ha portato alla seguente sequenza:



II.

Abbiamo accennato ad una seconda possibilità di proseguire la successione. Il suo impiego dà luogo alla seconda fase della deduzione: avendo esaurito tutti i calcoli possibili entro il sesto armonico a partire dalla frequenza do_{64} , sembra coerente utilizzare come frequenza di base ciascun suono precedentemente prodotto considerato nell'ordine. «La forza produttiva del suono origine do_{64} si è esaurita. I suoni che sono nati da esso do_{128} , sol_{96} , $fa_{85,33}$, $la_{106,66}$, mi_{80} , $mi\ bem_{76,8}$, $la\ bem_{102,4}$ lo circondano come un numero orgoglioso di figli. Essi cominceranno un giorno una vita indipendente quando essi avranno abbandonato la casa del padre - questo processo nella famiglia dei suoni si chiama modulazione. Essi possono tuttavia fondare la loro propria famiglia quando si trovano ancora sotto la protezione paterna e possono rallegrare il loro genitore con una frotta di nipoti. Per noi ciò significa che possiamo trattare gli armonici dei suoni da Sol_{96} a $la\ bem_{102,4}$, in quanto si trovano nella cerchia dei primi sei armonici di C_{64} , così come abbiamo fatto per questi ultimi» [20].

Come si vede, si cerca di motivare questo passaggio con un riferimento musicale, la modulazione: se chiamiamo tonica il suono generatore della serie, possiamo dire che ogni suono può assumere carattere di tonica e generare la propria serie; ma può anche assumere il carattere di tonica subordinata, generando i propri figli «quando si trova ancora sotto la protezione del padre». Del resto lo stesso metodo di spostamento di grado potrebbe in qualche modo essere giustificato con il fatto che una stessa nota può essere indifferentemente, secondo i contesti e le funzioni, quinta, terza, quarta ecc. di una tonica da determinare. Analogie, è appena il caso di dirlo, arrischiatissime dove si gioca proprio su un ambiguo intreccio tra livello fisico e livello musicale ed indicative soltanto di una direzione complessiva del discorso verso un tentativo di ridiscussione del concetto di tonalità a partire dal suo radicamento dentro la struttura fisica del suono. In realtà, l'unica giustificazione possibile di questo passaggio è di carattere matematico-formale, e riguarda il fatto che poiché i valori precedenti sono stati ottenuti attraverso un calcolo, si può ammettere che essi possano rappresentare basi per applicazioni dello stesso tipo di calcolo, preservando l'unità del processo.

Procedendo in questo modo, si cercheranno dunque nuovi valori cominciando a prendere il terzo armonico di sol_{96} , e effettuando lo spostamento di grado sia sopra che sotto di esso. Proseguendo poi consequenzialmente. Il numero dei calcoli cresce, ma la procedura resta nell'essenziale la stessa. Non è il caso di tediare il lettore riproducendola passo per passo, ma possiamo limitarci a riferirne i risultati. A partire da sol_{96} si ottiene un re_{72} (ovvero un tono grande o pitagorico a 204 cents, 9/8). Considerando gli armonici di fa , possiamo acquisire un $si\ bem_{113,78}$ (996 cents, 16/9) ed un $re\ bem_{68,27}$ (112 cents, 16/15); attraverso gli armonici di mi si ottiene un si_{120} che è pari a 1088 cents ovvero al rapporto 15/8..

Così la serie che stiamo sviluppando si arricchisce dei nuovi valori indicati dopo la seconda doppia barretta:



Ma questa volta, in questa seconda fase della deduzione, le cose non sono andate così lisce come erano andate nella prima. In effetti nella prima fase tutti i valori erano stati ottenuti o rifiutati in stretta osservanza delle due regole. Ora invece è accaduto che nel corso della procedura alcuni valori *siano stati rifiutati sulla base di considerazioni del tutto estranee alla procedura calcolistica*. In sostanza accade che si ottengano, esattamente come nel caso della derivazione dal settimo armonico, intervalli troppo piccoli rispetto a quelli già ottenuti, cosicché vengono scartati dei valori, perfettamente legittimi dal punto di vista calcolistico, ma «non adatti al nostro scopo» [21].

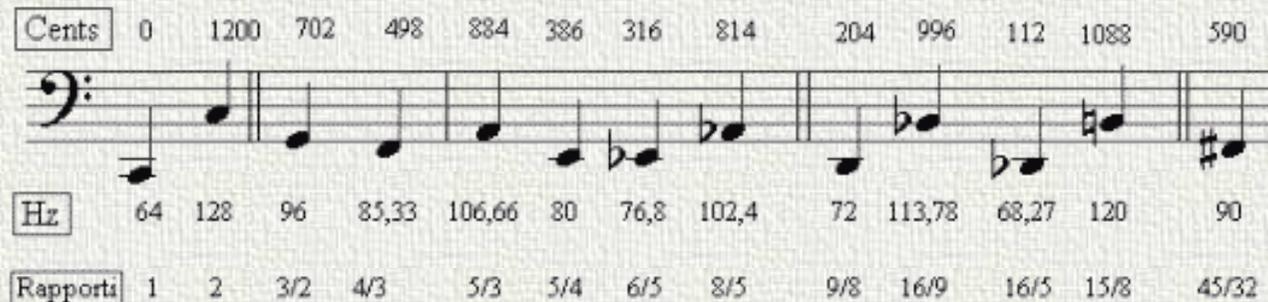
III.

Questa situazione si aggrava nell'ultima fase della derivazione. Nella prima fase abbiamo derivato nuovi valori prendendo come base dei calcoli i primi sei armonici di do₆₄, con spostamento di grado sotto e sopra. I primi sei armonici, per impiegare la metafora hindemithiana, possono essere considerati i «figli» di do₆₄. Nella seconda fase le note generatrici sono proprio questi «figli» e le note da esse generate possono dunque essere dette «nipoti». Ora, osserva Hindemith, «i figli di do₆₄ hanno fatto il loro dovere, e tuttavia la nostra scala non è completa. Se ordiniamo in ordine crescente le note finora ottenute tra do₆₄ e il suo secondo armonico do₁₂₈, tra fa_{85,33} e sol₉₆ si apre una lacuna» [22]. Fra queste due note sussiste un intervallo più ampio di quello che sussiste tra le altre note. In sostanza dobbiamo ancora «dedurre» il tritono e la via più ovvia per farlo, ad imitazione del passaggio dalla prima alla seconda fase, è quella di passare ad una terza fase che consisterà nell'assumere come base dei calcoli i «nipoti» e nell'applicare la procedura di spostamento di grado agli armonici di essi. Ma questa deduzione risulta assai più controversa: valori falsi, ma *calcolisticamente validi*, spuntano da ogni parte, in particolare ricreando proprio quegli intervalli minimi che erano generati dal settimo armonico. Non è un caso se in questa fase Hindemith evita una ricerca sistematica limitandosi a individuare un valore «passabilmente» intermedio tra fa_{85,33} e sol₉₆. Ma questa ricerca non va a buon fine: in effetti ci veniamo a trovare di fronte a tre valori molto vicini tra loro compresi tra 85,33 e 96 Hz: 92,16 Hz (pari a 631), 91 Hz (pari a 609 cents) e 90 Hz (pari a 590 cents). Più esattamente: il primo era già stato trovato nella fase precedente e scartato perché se ne sarebbe potuto trovare un altro migliore, essendo questo troppo alto! [23] In questa situazione non vi è che l'arbitrio, che tien d'occhio la prassi musicale, che può prendere qualche decisione. Hindemith decide di accettare *in via di principio* entrambi i due valori 91 e 90 a titolo rispettivamente di sol bemolle e fa diesis e di fatto optando per il valore 90 come fa diesis. In via di principio la differenza deve essere mantenuta per il fatto tra l'uno e l'altro valore, separati da solo 1 Hz, intercorrono in questa regione di frequenza circa venti

cents - un divario chiaramente percepibile. Proprio al termine della deduzione - mentre abbiamo incontrato già in precedenza situazioni di difficoltà risolte alla bell'e meglio - dobbiamo prendere atto di questa situazione piuttosto imbarazzante.

«A quanto pare nell'intervallo tra fa diesis e sol bemolle abbiamo riottenuto ciò che volevamo evitare nel calcolo del settimo armonico. Ciò vale tuttavia soltanto per questa singola nota, le note della scala finora ottenute non vengono toccate da ciò. Con questo piccolo disturbo possiamo arrivare alla fine; al «crepuscolo degli dei» dei suoni che sarebbe subentrato se avessimo incluso il funesto settimo armonico, non avremmo potuto opporre difesa. Nella nostra posizione (l'ottava grave) il comma misurato dalla grandezza di una oscillazione, è tuttavia ancora così grande che l'orecchio percepisce la differenza. Essa è comunque pur sempre la più piccola percepibile e in ogni caso più accettabile che quella che sarebbe sorta dall'inserimento di un sol bemolle a 92.16 derivato dal mi bemolle» [24].

Naturalmente, dal punto di vista matematico nulla osta a proseguire oltre con i pronipoti - ma « poiché già i pronipoti sono affetti dalla tensione del comma, tutti i suoni da essi derivati peggiorerebbero quanto a purezza e perderebbero la connessione armonica con il suono originario. Per giunta la nostra scala è completa e noi non abbiamo bisogno di alcuna altra nota» [25].



Riordinata scalarmente la Serie 1 esibisce le dodici note della «scala cromatica». Si noti che la scelta dell'impiego del bemolle o del diesis è in questo contesto pura convenzione. Si tratta anzi di un impiego equivoco, non essendovi alcuna idea di innalzamento o di abbassamento - gli armonici sono esattamente quello che sono. Oltre che le distanze dalla nota iniziale vengono qui indicati, nella riga inferiore, i tipi di intervalli che intercorrono tra l'una e l'altra posizione.

0 112 204 316 386 498 590 702 814 884 996 1088 1200

112 92 112 70 112 92 112 112 70 112 92 112

Come si vede, vi sono tre tipi di intervalli semitonal, un semitono piccolo a 70 cents, medio a 92 cents e grande a 112 cents. In realtà si tratta di misure ben note nella tradizione europea. In rapporti: 70 cents = $25/24$; 92 cents = $135/128$; 112 cents = $16/15$. Come differenza tra 92 e 70 si ottiene il comma sintonico ($81/80$) a 22 cents. Poiché questi sono i numeri è facile scorgere sopra questa scala cromatica, la scala diatonica zarliniana:

0 204 386 498 702 884 1088 1200

112+92 112+70 112 92+112 112+70 112+92 112

204 182 204 182 204

TG TP STG TG TP TG STG

Non è difficile pensare che questo modello pesi nel corso della deduzione della serie 1 [26].

6. La soppressione del fysicalismo

Nelle considerazioni precedenti è già stato fatto valere come elemento di critica il fatto che il metodo proposto non viene ovunque coerentemente seguito, e ciò significa che nel corso della «deduzione» intervengono scelte che appaiono giustificate al di fuori di esso. Non solo l'obiettivo da raggiungere è predelineato, ma si fanno valere opzioni al solo scopo di non mancarlo. All'automatismo subentra un elemento di arbitrarietà. La «messa in parentesi» della normatività di modelli conosciuti non viene rispettata con il necessario rigore. Solo tenendo d'occhio la pratica musicale e partizioni ben note dell'ottava possiamo precluderci di continuare a dedurre anche dal settimo armonico ed oltre; ed è sempre questa stessa pratica che suggerisce di non acquisire valori che sono stati, nel senso che abbiamo spiegato, legittimamente dedotti, oppure di operare delle scelte tra valori intervallari troppo vicini. Questi argomenti sono del resto correntemente usati nelle

critiche della posizione di Hindemith. Io credo tuttavia che per comprendere che cosa veramente accade in questa deduzione sia più interessante, riportare l'attenzione più a monte, e quindi sulla procedura dello spostamento di grado e sulla ricerca di una «posizione» attraverso l'identificazione della fondamentale del grado che è stato spostato. Questa procedura è in realtà assai imbarazzante *proprio in rapporto ad una tesi forte delle radici fisiche della partizione*.

Riflettiamo su questo punto. Gli armonici di un suono sono un fatto fisico concreto, e persino entro certi limiti, nella regione più prossima al suono-origine, un fatto fisico che arriva ad una manifestazione fenomenologica. In circostanze particolari favorevoli, l'armonico lo si sente effettivamente risuonare *dentro* il suono più grave. Ed è questo punto - l'immanenza effettiva degli armonici nel suono singolo - che è sempre stato il motivo principale del fascino teorico che essi hanno da sempre così fortemente esercitato. Ora, proprio questo punto viene in questo caso del tutto a cadere. Nel metodo proposto da Hindemith, ciò che importa non è il fatto di ritrovare concretamente l'armonico dentro il suono. Questo è anzi in linea di principio escluso. Se si considera il quarto armonico di un suono A come terzo o quinto armonico di un altro suono B e si trova significativo proprio questo suono B in rapporto ad A, si deve certo dare per scontato che il suono B non ha nessun rapporto *fisico* con A e tanto meno avremmo ragione di dire che è contenuto in esso. Sembrerebbe quasi un paradosso che si cerchi la giustificazione di un rapporto relativamente ad una fondamentale nei suoi armonici considerati come armonici di un'altra fondamentale! Questo paradosso viene tuttavia meno se si considera che la condizione richiesta è unicamente la *derivabilità calcolistica*, la *calcolabilità* del suono B a partire da un armonico di A. Occorre avere chiaramente presente che ciò che si cerca non è una entità in qualche modo concreta, ma niente altro che un numero per il quale si richiedesoltanto che sia derivabile da altri numeri secondo un unico metodo che riporta tutti i risultati ad una base comune: 64 rappresenta l'inizio, i numeri da 1 a 6 fungono da *moltiplicatori* (per raggiungere gli armonici) e da *divisori* (per raggiungere le fondamentali corrispondenti). In fin dei conti è soltanto quel 64 e l'ostinato richiamo agli Hz che ci ricorda il riferimento alla frequenza [27] .

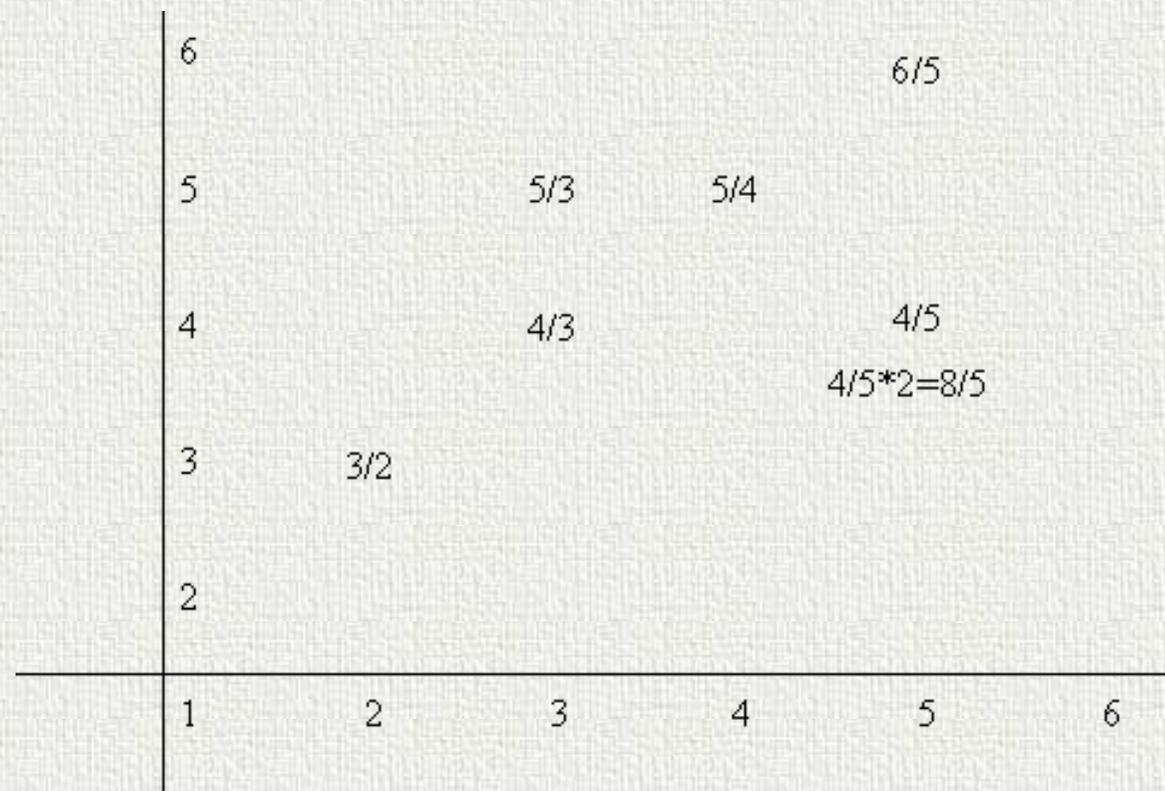
Peraltro *Hindemith non si è reso conto che questo riferimento, nella sua procedura, potrebbe essere neutralizzato a tutto vantaggio, tra l'altro, della chiarezza del risultato e della semplificazione dei calcoli*. Il lettore è infatti di continuo portato a chiedersi, mentre è costretto a far di conto, se non vi sia una qualche via per liberarsi di questo impiego dei valori assoluti essendo lo scopo quello di raggiungere dei rapporti intervallari del tutto indipendenti da essi. Di fatto questi calcoli in Hz sono alquanto fastidiosi e in ultima analisi non appropriati alla natura del problema proposto.

Ora, a ben pensarci, vi è un modo per operare solo con rapporti, sia pure utilizzando un piccolo trucco: poiché il numero di base in via di principio può essere qualsivoglia, è sufficiente scegliere per esso il numero 1 perché l'aspetto fisico risulti del tutto neutralizzato di fronte a quello matematico-calcolistico. In tal caso infatti la serie degli armonici, compresa la fondamentale, risulterebbe costituita dai numeri da 1 a 6 e *tutto verrebbe costruito con essi*. Il vantaggio di ciò consisterebbe nel fatto che l'operazione di divisione richiesta per ottenere la fondamentale ricercata nello spostamento di grado non avrebbe bisogno di essere eseguita e rappresenterebbe di per se stessa, presentata in forma frazionaria, la misura matematica degli intervalli. Ad esempio: il terzo armonico della frequenza di base 1 è rappresentato dal numero 3. Ma se

questo viene inteso come secondo armonico, allora esso andrà diviso per 2. Ora, $3/2$ può essere già considerato il rapporto intervallare da acquisire. Così parlare di quarto armonico considerato come terzo significa niente altro che proporre già l'intervallo di quarta ($4/3$).

Nel caso della seconda e della terza fase della procedura, ovviamente, si assumerà, come base, ottenuto nella prima o, rispettivamente, nella seconda fase. E si proseguirà coerentemente, mettendo in opera le regole di selezione opportunamente riformulate. In questo modo si otterrebbero i risultati ottenuti da Hindemith in modo assai più agevole, più generale ed elegante.

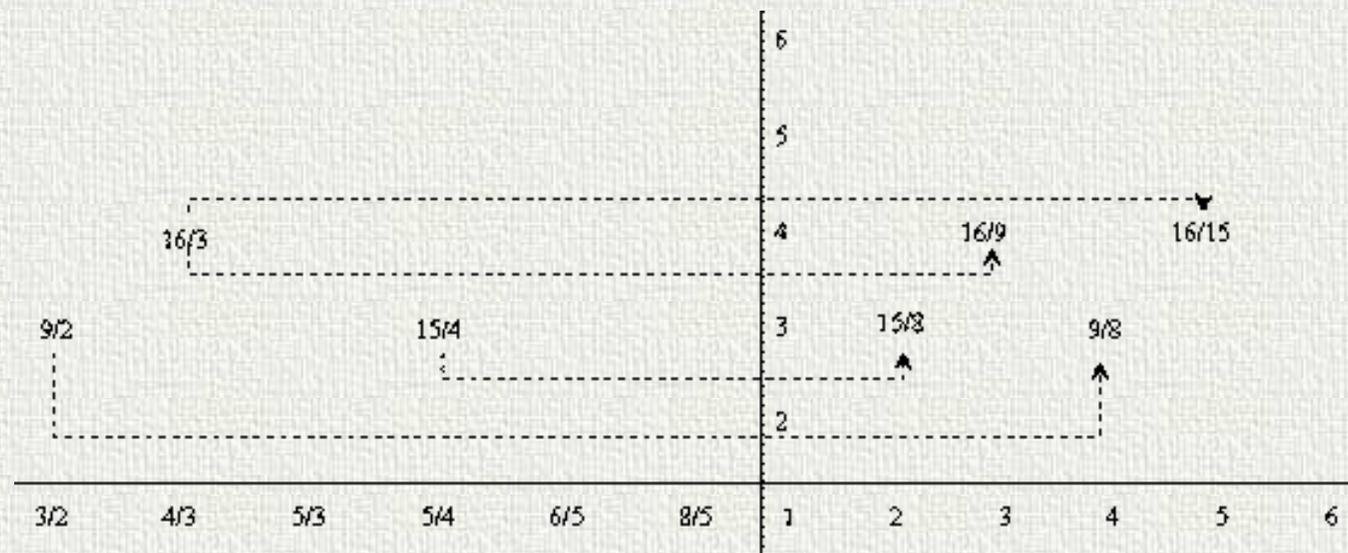
I Fase



I numeri da 1 a 6 *in verticale* indicano gli armonici (oppure, se si preferisce, i moltiplicatori della frequenza di base), *in orizzontale* rappresentano i divisori. Così il $5/4$ presente in tabella rappresenta l'intervallo di terza maggiore ottenuto attraverso il quinto armonico considerato come quarto. La tabella potrebbe essere completamente (e agevolmente) riempita dai valori corrispondenti, facendo agire poi le regole di selezione. La seconda fase richiede una rappresentazione leggermente più complicata, perché debbono essere indicati i valori già acquisiti, cosa che si può fare come è mostrato dalla

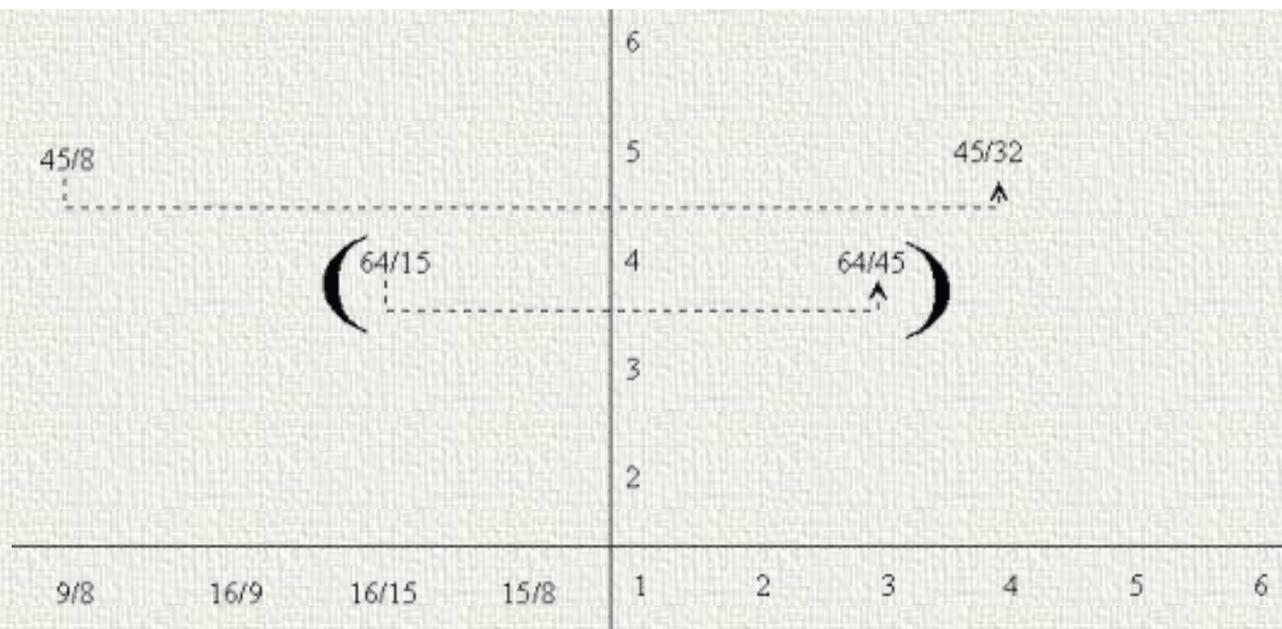
tabella seguente. In essa, sulla sinistra si leggono gli armonici corrispondenti - ad es. $9/2$ come terzo armonico di $3/2$; sulla destra invece i valori acquisiti attraverso lo spostamento di grado - ad es. $9/8$ come risultato della divisione di $9/2$ per 4 (terzo armonico di $3/2$ considerato come quarto)

II fase



Analogamente per la terza fase, che porta all'acquisizione di due valori, di cui uno viene comunque «scartato».

III fase



Naturalmente per ottenere i valori in frequenza di Hindemith basterà moltiplicare 64 per i rapporti ottenuti. Ma il punto interessante è che con questo metodo di presentazione risulta con un'evidenza che salta agli occhi il fatto che l'elemento fisico si è volatilizzato. Il fiscalismo di Hindemith è un fiscalismo che si autosopprime. È invece il «senario» che celebra qui un proprio estremo e tardivo trionfo: il primo piano è ora tutto occupato dal «numero sonoro», è soprattutto dall'antica teoria dei rapporti semplici come quelli che garantiscono in via di principio gli intervalli «migliori».

7. La nozione di affinità tonale

C'è chi ha scritto che la costruzione di Hindemith sugli armonici è *una pura mostruosità* [28]. Ma credo che si debba intanto ammettere che la procedura è ingegnosa e il risultato della sua applicazione potrebbe apparire persino *stupefacente*. Perché non cedere ad un primo entusiasmo provvisorio, dimenticandoci per un attimo le obiezioni che abbiamo già tracciato per via ed in particolare le ultime considerazioni che ci fanno apparire le cose sotto una luce ben diversa? Un *veritable monstre*, in effetti, una vera meraviglia! Accade infatti che, nel nostro andirivieni tra gli armonici, salendo e discendendo di grado, non solo abbiamo cavato i dodici suoni della «scala cromatica», ma assume un significato peculiare addirittura l'ordine in cui ogni suono è stato ottenuto, esprimendo quello che Hindemith chiama il grado di *affinità tonale* (*Tonverwandschaft*) di ogni suono con il suono generatore. Così egli scrive sottolineando vivacemente questo punto:

«La successione nella quale i suoni della scala entrano nel mondo sonoro a partire dal suono che li ha prodotti, ha la massima importanza per la concezione presentata in questo libro. Essa non dimostra soltanto che i suoni appartengono ad una famiglia, appartenenza che si manifesta nel legame con il suono

principale, ma essa presenta soprattutto una lista d'ordine inequivoca delle affinità tonali. Essa dice: una certa nota e quella che risuona una ottava più in alto stanno in un rapporto di affinità così stretto che non si può quasi tra esse rilevare una differenza. Dopo l'ottava, la nota più acuta di una quinta è l'affine più prossimo, e poi seguono note che si trovano dalla nota fondamentale (*Grundton*) a distanza di una quarta, di una sesta maggiore, di una terza maggiore, di una terza minore e così via. Questa misura del valore delle affinità ha una validità incondizionata. Ogni volta che dei suoni vengono messi insieme debbono esserci sempre dei suoni che dominano sugli altri e suoni che sottostanno ad essi. Per quanto la loro sovranità possa estendersi per lunghi tratti oppure durare solo poche pulsazioni, in ogni caso ad essi si associano sempre i loro compagni secondo l'ordine di valore depositato nella serie dei gradi decrescenti di affinità» [29].

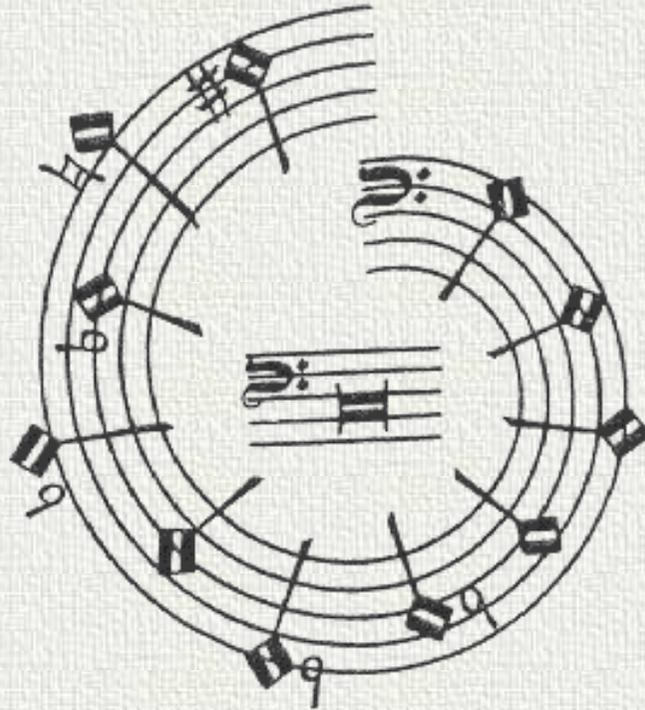
Inoltre Hindemith tiene a sottolineare che la questione non dipende da fatti di ordine linguistico (questione di stile, egli dice) e che essa appartiene alle basi elementari della musica stessa:

«Nel campo delle relazioni tra i suoni non valgono questioni di stile e neppure può esservi progresso, esattamente come non possono esservi questioni di stile nella tavola pitagorica e progresso nelle leggi più semplici della meccanica» [30].

E tuttavia... Vogliamo prendere per buona tutta la deduzione di Hindemith - in ultima analisi il giudizio non va dato solo sulla perfezione o le imperfezioni dei conteggi, ma sui problemi che in qualche modo vengono sollevati e per le motivazioni che stanno alla loro base, per i concetti a cui si cerca di dare un profilo. Qui in particolare abbiamo a che fare con questa nozione di *affinità tonale*. Possiamo essere certi di aver compreso con chiarezza di che si tratta? O meglio: al di là del metodo della deduzione che fornisce una determinazione astratta del rapporto con lo *Stammton* - con il suono generatore - ci dobbiamo chiedere in che cosa consista questa nozione di «affinità» dal *punto di vista percettivo*. Deve infatti trattarsi di qualcosa che si può udire, come una sorta di distanza avvertibile indipendentemente dalla conoscenza del sussistere di un'effettiva possibilità di derivazione.

Naturalmente si comprendono molto bene le intenzioni che stanno alla base della sua teorizzazione. La tematica dei gradi di affinità contiene l'idea del mondo sonoro come un mondo che ha un centro ed una periferia, e quindi un ordine intrinseco, una relazionalità interna. In essa è contenuta l'immagine di un «sistema planetario» [31]- un sole centrale con i suoi pianeti - che è anche nello stesso tempo un'immagine di *armonia* che rimanda dal mondo dei suoni al *mondo* stesso: oltre che un'immagine di unità, che diventa realmente molto forte se i pianeti vengono intesi come emanazioni del sole stesso.

Particolarmente indicativa è da questo punto di vista la rappresentazione della Serie 1 che viene proposta una volta anche torcendo il rigo in una spirale, dove la spirale è utilizzata non tanto per indicare una proseguibilità della serie, che viene anzi respinta, quanto piuttosto per indicare che la distanza dal centro aumenta progressivamente:



Ma con tutto ciò resta la nostra domanda. Vi è qualcosa che riempie, *nella percezione del suono*, questa nozione di affinità? Hindemith di ciò non parla affatto. Se dovessimo andare alla ricerca di una risposta per conto nostro certamente saremmo tentati di richiamarci al problema della consonanza e la dissonanza. Proprio in rapporto al primo passo della serie si rileva che «una certa nota e quella che risuona una ottava superiore stanno in un rapporto di affinità così stretto che non si può quasi tra esse rilevare una differenza» [32]. Sembrerebbe allora giustificato l'assumere questo rapporto come una sorta di modello per rendersi conto del significato concreto dell'affinità. Se poi si esamina la serie, rispetto al suono di provenienza, le note successive sembrano presentarsi bene o male in un ordine di dissonanza crescente. Se consideriamo le cose sotto questa angolatura non mancano nessi ed analogie di ordinamenti con le «scale di consonanza» della trattatistica del passato [33]. Ma vi è più di una ragione che ci impedisce di avviarci in questa direzione.

In primo luogo deve essere notato quanto poco, nel testo di Hindemith venga impiegati termini come consonanza e dissonanza. Essi non si incontrano in tutta l'esposizione della Serie 1. E se ne possono comprendere le ragioni. L'idea della relazionalità interna del mondo sonoro, del suo ordine immanente ha un evidente risvolto positivo e un altrettanto evidente risvolto polemico. Si tratta, come progetto positivo, di avviare un ripensamento sulla nozione di «tonalità» che tende, non già alla ripresa pura e semplice del linguaggio tonale, ma ad una generalizzazione della nozione che superi la particolarità di

quel linguaggio ponendosi, almeno in via di principio, al livello del materiale dei linguaggi della musica. Dal punto di vista polemico vi è certamente la critica di tutte quelle tendenze che fanno dell'arte del comporre un pura questione di esercizio del libero arbitrio, nel completo misconoscimento dell'esistenza di strutture relazionali immanenti al suono stesso:

«A tal punto la sensibilità naturale si è oggi intorbidata che modi di comporre che fanno conto sull'assoluta mancanza di relazioni dei suoni tra loro possono diventare di moda! A nessun falegname verrebbe in mente di non prestare attenzione alle proprietà del suo legname da costruzione e di incollarlo per diritto e per traverso senza riguardo alla sua struttura. L'unica giustificazione di questi nuovi tentativi sta nell'orecchio che, nella sua struttura raffinatissima, è tuttavia ancora tanto robusto che, rispetto a complessi sonori messi insieme senza istinto ed a caso, non si comporta in modo da rifiutarli con tanta forza quanta ne metterebbero vista e tatto di fronte ad una sedia miserabilmente messa insieme» [34].

Ora il problema è: volendo condurre questa critica a fondo, è possibile servirsi della distinzione grezza tra consonanza e dissonanza così come si propone sul piano percettivo? In realtà questa distinzione potrebbe non essere lasciata agli incidenti di ordine storico ed alla particolarità psicologiche qualora fosse riconsiderata ed elaborata alla luce di una impostazione fenomenologica. Ma questa via è fundamentalmente estranea all'ambito del discorso hindemithiano, anche se non si può negare che esso sia attraversato da spunti significativi anche in questa direzione. Per ciò che concerne la distinzione tra consonanza e dissonanza Hindemith pensa certamente che, servendosi di essa, si presterebbe il fianco a critiche che avrebbero buon gioco nel sottolineare che una simile distinzione è esposta ad ogni possibile controversia. Inoltre la sua utilizzazione potrebbe far pensare alle antiche remore sull'impiego della dissonanza che sono, anche dal punto di vista di Hindemith, da respingere. Egli stesso, quando ne parla prudentemente, rievoca i consueti argomenti contro la portata di questa distinzione:

«Questi concetti hanno mai ricevuto un chiarimento completo, nel corso di un millennio le definizioni sono cambiate: prima le terze erano dissonanti, più tardi divennero consonanze; si distinse tra consonanze perfette e imperfette; attraverso un uso massiccio dell'accordo di settima, alle nostre orecchie la seconda maggiore e la settima minore sono quasi diventate consonanze; la posizione della quarta non mai stata chiarita in modo univoco; i teorici a partire da fenomeni acustici sono pervenuti più volte a spiegazioni interamente diverse da quelle dei musicisti pratici» [35].

Da un lato dunque è necessario fare un impiego assai parco di questa stessa terminologia, dall'altro rimettersi invece, per quanto riguarda le tematiche ad essa sottese, al punto di vista «fisicalistico» che sembra essere l'unica via che consente determinazioni oggettive. Questa tematica non è tuttavia contenuta nella Serie 1, ma piuttosto nella Serie 2, come viene esplicitamente sottolineato [36].

Serie 2



Ed anche a proposito di quest'ultima Hindemith sottolinea che pur essendo qui presente il problema della distinzione tra consonanza e dissonanza, la serie, considerata da questo punto di vista non indica alcun luogo preciso in cui l'una nozione si contraddistingua dall'altra, potendosi far valere queste designazioni con certezza solo sui limiti estremi - intervallo di ottava e di settima. «I suoni consonanti sarebbero di conseguenza localizzati sul lato sinistro della serie 2, le dissonanze sul lato destro. In quale grado tuttavia la consonanza venga meno negli intervalli disposti a sinistra e la dissonanza cresca sulla destra non è accertabile con dei dispositivi di misura» [37]. Si cercano inoltre degli altri termini da sostituire a quelli di *Konsonanz* e di *Dissonanz* - ad esempio si parla, in questo stesso contesto, di *Wohlklang* e di *Missklang*. Si noti di passaggio che il tritono «non può essere ordinato né nella regione del *Wohlklang* né essere considerato come *Missklang*; esso sta anche in questo caso nuovamente a parte come intervallo particolarissimo» [38].

Come abbiamo già rapidamente osservato, la Serie 2 ha una origine ed una costruzione interamente diversa dal punto di vista fisico, facendo riferimento ai suoni di combinazione. Il risultato è tuttavia innegabilmente simile - per quanto riguarda la pura forma della successione - alla Serie 1, se si sceglie un'unica nota come nota di riferimento.

Serie 2

Serie 1

Come si vede l'unica differenza riguarda gli intervalli di terza e di sesta che ricevono una diversa collocazione nella successione. Tuttavia Hindemith giustamente ribadisce la netta differenza, che è da ricercare sia nel modo della costruzione delle due serie, sia nel loro significato che non è affatto leggibile dalla pura e semplice presentazione grafica delle due serie.

Nel primo caso, viene indicata la relazione di «affinità» rispetto ad un'unica nota assunta come nota «generatrice». Nel secondo caso invece abbiamo uno studio degli intervalli come tali - e la distribuzione dell'ordine avviene sulla base di considerazioni riguardanti la posizione che assume il suono fondamentale (*Grundton*) dell'intervallo stesso, secondo una nozione di suono fondamentale che è una creazione originale di Hindemith e che ha una importanza decisiva per comprendere la sua idea di «tonalità». L'impiego di una unica nota di riferimento non è qui rilevante, perché è rilevante soltanto il tipo di intervallo. Per riprendere la metafora del sistema planetario: in precedenza si considerava l'organizzazione dei pianeti rispetto al sole, ora si considerano i rapporti dei pianeti tra loro.

Resta infine da notare che se considerassimo la Serie 1 sotto il profilo del problema della consonanza e della dissonanza verremmo a rimetterci proprio l'elemento della «filiatura» che rappresenta il punto su cui è giocata tutta la sua costruzione. Ma questa conclusione ci riporta alla domanda iniziale. Ci siamo chiesti infatti se questa nozione di *affinità tonale* avesse un qualche «corrispondente intuitivo»: e le nostre precedenti considerazioni ci lasciano senza aiuto, non sappiamo né come né dove possiamo cercarlo e trovarlo. Vi è forse qualcosa di simile ad un volto delle note nel quale possiamo scorgere la somiglianza con il padre o qualcosa di simile ad un'aria di famiglia? Se non possiamo contare per stabilire queste somiglianze sulla relazione di consonanza e di dissonanza e se dobbiamo strettamente mantenere l'idea della «filiatura», sembra proprio che questo concetto di affinità debba restare un *concetto vuoto*, ovvero affidato unicamente alla procedura di deduzione dagli armonici nei termini in cui è stata descritta. La nozione di *relazione tonale*, concepita così, minaccia in tal caso di appartenere più al regno del pensiero che a quello delle strutture musicali concrete. Credo che Hindemith avverta questo problema ed anzi se ne assuma la responsabilità quando è indotto ad una singolare riflessione che associa le idee che stanno alla base della Serie 1 alla *musica mundana*, all'armonia delle sfere che non può essere udita da orecchie umane e la cui traduzione in percezioni concrete potrebbe apparire come una degradazione ed una profanazione:

«Un unico suono come radice della scala corrispondente, la serie dei dodici suoni cromaticamente ordinata nata dalle tensioni che sorgono attraverso la contrapposizione di unità vibranti in rapporti di grandezza dei numeri semplici da 1 a 6 - non suona tutto ciò come una sommessa eco della *musica mundana* degli antichi, di quelle armonie delle sfere che troneggiava sopra gli altri due tipi di musica terrestri - la *musica humana* e quella «*quae in quibusdam constituta est instrumentis*»? Quelle armonie sono così perfette che gli organi di senso insufficienti degli uomini non le percepivano, ed anzi esse non avevano bisogno di una realizzazione attraverso i suoni, poiché i rapporti numerici come fondamento e senso di ogni movimento e di ogni suono sono, per lo spirito pensante, qualcosa di più che l'elemento esteriore della musica, il suono, attraverso il quale esse sarebbero profanate e riportate dentro la sfera umana del percepibile. Una differenza essenziale tra *musica humana* e *instrumentalis* non sussiste oggi più per noi grazie alla conoscenza del loro fondamento fisico comune, ed anche tra *musica mundana* e *humana* oggi possiamo prestare attenzione più a ciò che hanno in comune che a ciò che le distingue. Noi non faremmo come facevano gli antichi, che proiettavano i rapporti terrestri nello spazio cosmico, ma sentiamo estendersi fino nelle più minute particelle costruttive musicali forze che sono le stesse di quelle che mantengono in

movimento il cielo fino alle nebulose più lontane» [39].

Si tratta di una citazione assai caratteristica dell'atteggiamento e dell'atmosfera che circonda l'impresa di Hindemith: essa non ci illumina solo su ciò che sta sullo sfondo, ma indica anche che, in ultima analisi, la Serie 1, mantiene un carattere di oggetto mentale piuttosto che di una realtà musicale concreta.

Tutto ciò fa riflettere sulla nozione di tonalità qui in gioco. Saremmo tentati di dire che la decisione di non passare attraverso la nozione di consonanza per la costituzione del concetto è una decisione presa, in realtà, a ragion veduta. Infatti, scegliendo quella via non si potrebbe arrivare a stabilire una nozione di tonalità tanto forte come quella a cui Hindemith pretende di dare fondazione. Le nozioni di consonanza e di dissonanza non contengono affatto quella di tonalità, anche se si potrebbe sostenere che la nozione di tonalità possa essere posta attraverso di esse. Facendo uso di determinate regole, il gioco delle consonanze e dissonanze, insieme certo ad altri elementi, «pone in essere» un centro tonale, «fa esistere» tonica, dominante, sottodominante e tutto il resto. Ma se questo è vero, allora la nozione di tonalità non può essere sottratta al livello linguistico, mentre è proprio questo che si pretende di fare nella forma che il problema assume in Hindemith. Stando alla sua posizione si deve poter parlare di relazioni tonali in un senso tale da poter essere riferito al «materiale di lavoro», che rappresenta un livello indipendente rispetto grammatiche musicali particolari e precisamente il livello con cui ogni grammatica non può che avere a che fare.

L'idea della «filiazione» ha esattamente questo senso e questa portata, e il suo scopo è quello di sottrarre la nozione di tonalità dal livello fenomenologico - perché a partire di qui non si potrebbe fare altro che rendere più evidente la sua appartenenza al piano dell'elaborazione linguistica del materiale - tentando di riportarla ad un livello prelinguistico che qui non può che significare altro che il livello di considerazioni fisicalistiche.

Ma allora le osservazioni che abbiamo compiuto per la Serie 1 e per l'idea di affinità tonale che viene teorizzata sulla sua base si riflettono ovviamente sulla nozione di tonalità.

Leggiamo dopo queste considerazioni il passo seguente:

«La forza dell'affinità che promana da un tono fondamentale comune e che costringe insieme gli intervalli di tutte le grandezze e specie, che regola il corso dei suoni senza che essa debba venire necessariamente udita, non è essenzialmente eguale né alla forza armonica né a quella melodica, che agisce nelle connessioni tra le note, e nemmeno essa è da intendere come una somma di tutte le tensioni che sono richiamate da queste forze - benché spesso essa sia scambiata in particolare con la forza armonica e di fatto esso può essere scambiata facilmente con essa. Sopra tutte le altre forze domina la forza del tono fondamentale comune, in tutti i decorsi sonori si avverte l'azione di un fermento segreto, nascosto: quello del *legame tonale*. Esso è ovunque presente a tal punto che non ci riuscirà mai di reprimerlo. Noi potremo

trovare delle successioni di note nelle quali esso appare respinto, potremo nascondere, applicarlo in modo falso o bistrattarlo, ma non potremo dissolverlo. Se riusciamo a renderlo inavvertibile in un luogo, esso eserciterà tanto più fortemente il suo dominio in un altro. Per quanto possiamo volare in alto con palloni o aerei e dire a noi stessi di volare via dalla terra, tuttavia la forza dell'attrazione terrestre ci costringe sempre di nuovo al suolo. La forza del legame tonale non è altro che la forza di gravità nella sua forma più raffinata» [40].

Quello che ci colpisce di più in questa frase non è tanto l'analogia conclusiva con la forza di gravità, in cui il naturalismo di Hindemith fa sentire tutto il suo peso, quanto l'inciso secondo il quale la forza della affinità (parentela) che promana da un tono fondamentale non ha bisogno di essere realmente udita. L'errore di considerare il tono fondamentale una origine piuttosto che un risultato è qui compiuto in modo realmente esemplare. E nello stesso tempo si accetta di pagare lo scotto di una possibile tonalità *nascosta*. Essa naturalmente può essere manifesta e comparire in primo piano:

«Tutti i suoni di questa serie, in qualunque modo possano susseguirsi gli uni agli altri, vengono sempre riferiti dall'orecchio al suono dominante principale do, nella misura in cui gli si dà l'occasione di far sentire la sua forza vincolante. Noi non udiamo più soltanto intervalli e accordi, ma abbiamo la sensazione di una sorta di forza magnetica che stabilisce un orientamento secondo un punto medio comune» [41].

La precisazione che l'attrazione della «tonica» si fa udire «nella misura in cui si dà l'occasione di far sentire la sua forza vincolante» non è in grado di spostare di molto l'asse principale di questo discorso, perché si dice qui soltanto non già che il modo in cui è costruito un pezzo pone in essere questa relazione, ma piuttosto se ne fa una questione di latenza che viene attualizzata: questa relazione vi è comunque, può accadere poi che nel brano - secondo le sue regole linguistiche - possano esservi circostanze più o meno favorevoli alla sua manifestazione.

Ma l'idea di una tonalità nascosta, che scorre come una sotterranea melodia [42] finisce con l'affermarsi anche nell'elaborazione più compiuta dell'idea di tonalità che non poggia solo sulla Serie 1, ma anche sulla nozione di *Grundton* introdotta in rapporto alla Serie 2.

È interessante notare a questo proposito che facendo riferimento a Rameau, Hindemith è disposto a salvare unicamente l'idea di basso fondamentale come idea di una linea musicale *che non è effettivamente risuonante* ma «che esiste solo nella rappresentazione del compositore e del fruitore». Precisamente egli scrive:

«Ma Rameau andò anche oltre. La sua teoria della tonalità nascondeva germi che nelle loro conseguenze erano destinati a crescere arditamente e direttamente sino alle nostre più recenti vedute. Secondo lui, le progressioni tonali vengono regolate attraverso il cosiddetto basso fondamentale. Questa è una linea del basso che esiste solo nella rappresentazione del compositore e del fruitore, non si tratta di una voce

inferiore effettivamente risuonante. Con ciò viene dato al decorso musicale una base spirituale, in luogo di una base esclusivamente tecnica.... Stranamente tuttavia proprio questa idea così gravida di futuro venne dimenticata dai contemporanei di Rameau alla suo debutto. Ci si attenne agli aspetti più vistosi delle sue innovazioni e si trascurò quella che era realmente una geniale creazione. Solo ai nostri tempi essa rivive nuovamente come una delle idee guida della teoria della musica» [43].

Di questa idea del «basso fondamentale» che diventa qui l'idea di una struttura del pezzo che potrebbe non arrivare ad una effettiva manifestazione uditiva, Hindemith rivendica di essere erede nella propria proposta di rinnovamento della teoria musicale. In effetti, la «tonalità» di un brano secondo Hindemith va ricostruita *portando alla luce* un percorso di fondamentali (nel nuovo senso da lui proposto), attraverso una *ricostruzione analitica* che è tanto più è una produzione «spirituale» - per usare questa sua terminologia - quanto più ci muoviamo all'interno di unità linguistiche *non riportabili direttamente al linguaggio tonale nell'accezione ristretta e storicamente determinata del termine*.

Se rammentiamo l'intero percorso che abbiamo compiuto e la discussione che abbiamo via via sviluppato ci sembra di risentire anche in rapporto a questo problema quella oscillazione tra oggetti mentali e realtà musicale concreta che serpeggia un poco ovunque; quel contrasto che induce Hindemith da un lato a raggiungere, con la fisica, l'armonia delle sfere, dall'altro ad ammonire: «Per il musicista, che nella sua opera (*Handwerk*) nonostante l'inafferrabilità corporea del materiale, è un sano realista, i numeri e gli intervalli hanno valore soltanto quando li sente risuonare. Egli prende in considerazione il calcolo con proporzioni e curve solo se vede di poterne trarre vantaggi per il suo esercizio musicale pratico» [44].

8. Tonalità e scala cromatica

Il risultato dell'applicazione della procedura di spostamento di grado alla composizione armonica del suono è stato duplice: non solo siamo pervenuti ad una scala dei gradi di affinità, ma attraverso la sistemazione delle loro frequenze in ordine progressivo, abbiamo estratto dall'unico suono fondamentale una scala di dodici note che è (nelle intenzioni di Hindemith) l'unica a poter rivendicare a buon diritto il nome di scala «naturale». Noi abbiamo trovato - rivendica Hindemith - «il metodo più semplice e più conseguente» che ci consente di trarre dalla successione degli armonici «la scala cromatica di dodici suoni» [45].

Questo punto di approdo non esclude la consapevolezza della molteplicità delle strutture scalari esistenti nella pratica musicale. L'esposizione di Hindemith si apre proprio mettendo in evidenza questa molteplicità:

«Un musicista intelligente, esperto nel suo mestiere, provvisto di conoscenze teoriche sufficienti, a cui chiedessimo quale ambito dei suoni percepibili, quali successioni ordinate di suoni egli ritenga costituire la più naturale, la più semplice e utilizzabile materia grezza su cui si esercita il lavoro tecnico di un

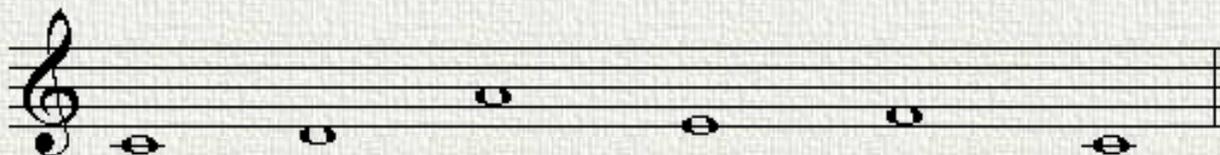
compositore, indicherebbe senza dubbio, dopo breve riflessione, una scala, dal momento che senza scala non è pensabile alcuna musica secondo regole. In proposito egli penserà alle scale maggiori e minori, che sono l'inesauribile serbatoio per tutti i complessi sonori nei quali si possono ordinare tutte le melodie che gli sono note. Egli dimentica tuttavia che i nostri predecessori si servivano di altre scale e che anche oggi, presso popoli di altre culture, sono in uso serie di suoni che mostrano per molti riguardi ben poche somiglianze con le nostre» [46].

La pluralità linguistica è dunque data per acquisita. Ma viene anche da subito richiamata l'attenzione sul fatto che vi sono intervalli - come l'ottava e la quinta - che appaiono «inamovibili» (*unverrückbar*) all'orecchio in ogni cultura e questo fa pensare che la partizione determinata dall'ottava all'interno dell'intera fascia dei suoni musicalmente utilizzabili e la partizione dell'ottava attraverso la quinta, faccia parte del materiale sonoro grezzo (*Tonrohstoff*) [47]. Per Hindemith questo materiale non rimanda semplicemente al livello fenomenologico - al materiale sonoro concretamente percepito e non ancora musicalmente elaborato - ma al suo possibile sottostrato fisico. Certo, nel caso dei primi armonici questo sottostrato è anche, in certo senso, a portata di mano della percezione. A partire da questo spunto, ci si accinge allora ad un tentativo di trovare negli armonici una giustificazione per una partizione ben più ampia. La scala ottenuta, essendo l'unica deducibile secondo il metodo proposto è anche l'unica ad essere radicata negli armonici e dunque a poter essere anche caratterizzata come «naturale». Di fronte ad essa, tutte le altre scale sono da caratterizzare come «artificiali» - senza che questo peraltro pregiudichi la validità del loro impiego nell'espressione musicale o implichi una valutazione negativa su di esso. La scala naturale avrebbe il privilegio della «purezza» degli intervalli - ma nello stesso tempo questa purezza non è obbligatoriamente richiesta per ogni scopo espressivo. Le scale arabe, ad esempio, che si discostano liberamente dagli intervalli «naturali» sono «un materiale eccellente (*vorzüglich*) per la musica monofonica, puramente melodica» [48]. E vale in generale che nel caso di sviluppi melodici la deviazione dai rapporti naturali hanno spesso una forte connotazione espressiva. Entrando nel regno della polifonia e dell'armonia diventa invece importante la «purezza» dell'intervallo, anche se occorre temperare con le esigenze armoniche, quelle melodiche che continuano a rivendicare i diritti ad una maggiore libertà:

«Non ogni scala che è stata escogitata in primo luogo per il lavoro melodico si piega facilmente alle esigenze dell'ordinamento armonico. Se una scala deve ubbidire ad entrambi gli scopi, allora gli intervalli debbono mostrare misure tali da porgere all'orecchio i suoni nella massima purezza (cioè, nella forma normale che la natura ci propone come modello nella regione inferiore della serie naturale dei suoni); d'altro lato la disposizione degli intervalli non deve essere così rigida da non ammettere tutte le piccole deviazioni dalla purezza naturale, deviazioni che per noi rappresentano gli stimoli principali dell'espressione melodica» [49].

Vengono così rammentate le «note intenzionalmente crescenti o calanti» come «esempio estremo di suono impuro utilizzato da sempre come mezzo artistico», «la forma più lieve di deviazione dell'altezza, il vibrato», oltre un gran numero di

«piccoli effetti melodici» come gradi intermedi [50]. L'inevitabile esattezza delle misure intervallari «dedotte» dalla serie degli armonici non deve dunque rispecchiarsi inesorabilmente nei fatti musicali. Al contrario è possibile che, per una ragione o per l'altra non vi sia mai una vera aderenza ad esse. Nel volume *Komponist in seiner Welt* Hindemith non esita a richiamare l'attenzione sul fatto che persino la scala naturale ha un gravissimo inconveniente, che è quello di non garantire nel caso del ritorno di una nota nominalmente identica l'identità dell'altezza. L'esempio seguente che egli propone illustra ciò che egli intende dire:



Se si attribuisce a do il valore 0 e si calcolano gli intervalli assunti nei loro valori «naturali» è facile rendersi conto che il do che chiude il motivo «cresce» di 22 cents [51]. Questo scarto potrebbe poi cumularsi in un eventuale sviluppo successivo, conducendo a risultati di intonazione intollerabili anche in un brano monofonico [52]. Rilievi di questo genere ed altri nella stessa direzione conducono Hindemith ad ammettere senz'altro che

«Con ciò non dobbiamo concludere che le misure delle nostre quinte, quarte, terze siano false - il dato di fatto della loro cantabilità è già una dimostrazione forte della loro giustezza - ma noi facciamo la singolare esperienza che nell'armonia e nella tonalità l'impiego di intervalli puri conduce immancabilmente a impurità» [53].

A rendere accettabili queste «impurità» inevitabili intervengono le tolleranze dell'orecchio, che sono, secondo Hindemith, particolarmente ampie. Ma queste considerazioni sono evidentemente aperte alle soluzioni più varie dal punto di vista musicale concreto: compreso il temperamento, che pur rappresentando un rischio, tuttavia viene caratterizzato come «una delle più geniali invenzioni dello spirito umano» [54].

Queste precisazioni sono opportune per evitare fraintendimenti, ma il punto più interessante sta nello stabilire il senso effettivo del fatto che il punto di arrivo sia rappresentato dalla scala cromatica. Come abbiamo osservato all'inizio, in passato era soprattutto il linguaggio tonale che veniva ad essere fine e tema di una giustificazione fisicalistica. Ma allora una «deduzione» - se non vuol limitarsi a richiamare l'attenzione sulla presenza della triade maggiore nei primi armonici - potrebbe tuttavia contentarsi del progetto di raggiungere le sette note della scala diatonica. La pretesa, qui perseguita con tanto accanimento, è invece stata quella di snocciolare tutti i dodici suoni - ed occorre rendersi chiaramente conto che

questa circostanza non lascia le cose come sono proprio in rapporto al concetto stesso di «tonalità».

Al lettore che ha seguito pazientemente l'intero sviluppo e di cui si ode ora la sotterranea protesta: «Perché tutto questo? La scala cromatica non è per noi nulla di nuovo: non sarebbe forse stato più semplice considerarla come un dato di fatto fondamentale universalmente noto e risparmiarci calcoli che sono in ogni caso sgradevoli per un musicista?» [55], si replica appunto facendo notare che la deduzione delle dodici note, e non delle tre note della triade maggiore o delle sette della scala maggiore, ha il significato di attribuire alle alterazioni cromatiche, in precedenza considerate soprattutto come fioriture ed ornamenti relativamente marginali, lo statuto di note vere e proprie, allo stesso titolo di ogni altra, avendo anch'esse origine, secondo una unica regola, dallo stesso «genitore». Si tratta dunque di contestare la loro natura di alterazioni, ovvero di mere modificazioni espressive, per accoglierle sotto il dominio e le regole della «tonica».

«Tutte le teorie precedenti prendono le mosse dalla scala eptatonica diatonica maggiore e minore come materiale da costruzione (*Baustein*) delle creazioni musicali, esprimendo con ciò un'opinione molto diffusa. Per mia esperienza l'annuncio di una diversa convinzione urta contro una dura resistenza da parte di musicisti ed amatori. Solo il compositore sa che le scale diatoniche da tempo hanno ceduto il dominio alla scala cromatica (...). Questa modificazione è ormai compiuta nel lavoro pratico, mentre manca ovunque ancora la comprensione di tutto ciò. La scala cromatica è certamente conosciuta, ma finora soltanto come ornamentazione o indebolimento della scala eptatonica. Ma chi si avvede della ricchezza del materiale sonoro offerta dalla scala cromatica e di quante goffe e poco chiare spiegazioni vengano a cadere con la sua assunzione come serie fondamentale per la teoria della musica, a lui dovrebbe accadere come ad uno che da sempre possedeva nella sua casa un estintore come un attrezzo inutilizzato e trascurato; solo nel caso di un incendio, quando le scale bruciano e non resta ormai altra possibilità che buttarsi dalla finestra, il valore dell'attrezzo sottovalutato viene riconosciuto e perciò apprezzato per il futuro. Noi abbiamo avuto esperienza nella musica di un simile incendio e siamo pieni di soddisfazione per aver riconosciuto come una salvezza la scala cromatica» [56].

Le modificazioni che intervengono a questo punto non sono facili da valutare in tutta la loro portata soltanto sulla base delle cose che abbiamo detto fin qui: è possibile tuttavia almeno segnalare gli aspetti principali. Se viene meno l'articolazione diatonica, la distinzione tra modo maggiore e minore non ha più carattere di architrave strutturale - ed una pratica compositiva che prenda le mosse di qui può contare su un impiego incondizionato delle dodici note che, *sotto questo riguardo*, hanno pari dignità.

Ci troviamo così di fronte ad una sorta di «dodecafonia tonale» che fa da esatto contraltare alla «dodecafonia atonale» di Schönberg [57]. Peraltro vi sono tra l'una e l'altra alcune rivendicazioni comuni non irrilevanti: in particolare l'idea della «scala cromatica» come una sorta di *frame* sovraordinato o subordinato alle suddivisioni diatoniche e quindi provvisto di un carattere di maggiore generalità, la rivendicazione dei dodici suoni come punto di arrivo di uno sviluppo, il richiamo al cromatismo del *Tristano* come importantissimo antecedente [58], a cui si aggiunge, da parte di Hindemith un rimando

significativo a Gesualdo da Venosa [59] . Sia Hindemith sia Schönberg non hanno alcun interesse per la musica etnica e per la musica extraeuropea in genere, ed entrambi non sono interessati ad una ripresa della problematica legata alla musica modale [60] .

Un elemento comune deve essere indicato anche nel fatto stesso di considerare il *cromatismo puramente sotto il profilo dell'azione disgregante che esso esercita sull'ordine diatonico* e nello stesso tempo di prevedere una determinazione rigida di ogni grado, e quindi anche delle note cromaticamente alterate. Nella prospettiva di entrambi cessa in realtà di aver senso la nozione stessa di alterazione cromatica, che è legata ad una struttura diatonica relativamente stabile rispetto alla quale i cromatismi debbono essere caratterizzati da una *mobilità di principio*. Naturalmente fa parte della tradizione colta europea la fissazione delle alterazioni cromatiche che si sono andate a sovrapporre alle alterazioni per trasposizione, che hanno una natura ed una funzione completamente diversa. Le posizioni di Hindemith e di Schönberg si situano sulla scia di questa tradizione; e per questo non viene avvertito nessun problema nel «dedurre» i luoghi delle alterazioni cromatiche come *luoghi fissi* come nel caso di Hindemith oppure, come nel caso di Schönberg, nel reperirli come tali dalla scala temperata. In coerenza con ciò, Schönberg prescrive che la serie «non deve essere in nessun grado identica alla scala cromatica» [61], e di conseguenza essa può avere al massimo uno o due semitoni in successione; a sua volta Hindemith ammonisce che assumere «la scala cromatica come fondamento (*Grundlage*) non significa che l'armonia e la melodia debbano abbandonarsi ad un eterno su e giù di lamentosi scivolamenti semitonalmente» [62], prendendo una posizione molto decisa contro l'impiego dei piccoli intervalli. Nel corso stesso della deduzione della Serie 1, quando ci si imbatte in una misura molto prossima ad un valore già ottenuto, ci si rifiuta di accettarla con l'argomento che un intervallo molto piccolo tende a presentarsi come ausiliario (*Ableger*) di un altro (osservazione in realtà assai acuta). Ma, obietta Hindemith, se riteniamo ammissibile attribuire un ausiliario ad una nota singola, allora aprireremmo la strada ad una moltiplicazione a piacere di simili note ausiliarie, arrivando ad una suddivisione dell'ottava che sarebbe impraticabile [63] . Dubbi e perplessità vengono corrispondentemente mosse all'esperienze coeve di quartitalismo [64] .

Ci si può chiedere tuttavia se muovendoci in questa direzione non scivoleremmo da un piano di discorso rivolto a questioni di ordine generale ad enunciazioni iniziali di un progetto espressivo che ha la sua naturale realizzazione nell'opera stessa di Hindemith. È indubbio che quando ci si richiama all'incendio che è intervenuto nella casa della musica ed alla possibilità di porre riparo ad esso attraverso la scelta dei dodici suoni si fa riferimento a nuove possibilità compositive - ed in rapporto ad esse non possiamo certo dire: qui le questioni di «stile» non entrano in linea di conto. Questo del resto, come si è già accennato in precedenza, è stato anche l'aspetto secondo cui è stata prevalentemente considerata la «parte speculativa» della *Unterweisung* di Hindemith. Più precisamente: questo è stato anche l'alibi per sentirsi autorizzati a voltar pagina, non solo sulla parte speculativa ma anche sugli elementi teorici ovunque affioranti nella parte didattica. Se si riducono le premesse teoriche a enunciazioni programmatiche rispetto ad uno stile compositivo, allora non vi è bisogno di riflettere più di tanto intorno ad esse, le si accettano come postulati, utili eventualmente a rendere conto dello stile compositivo hindemithiano. Ora, non vi è dubbio che le considerazioni teoriche siano intrecciate con idee che riguardano possibili tecniche compositive.

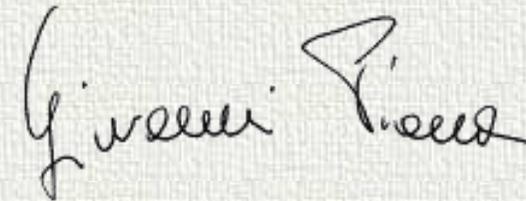
Ma in questo intreccio si deve saper anche cogliere un progetto che punta in direzione di un rinnovamento delle problematiche di principio di una teoria della musica e dell'apprestamento di nuovi strumenti analitici e di un ripensamento dei concetti musicali di base.

Questo vale in particolare proprio per la nozione di «tonalità». Giudizi estremamente superficiali sono stati talora enunciati sulla base della semplice citazione di belle frasi di forte tensione polemica come quella che parla della triade maggiore che deve apparire «sia per le persone colte che per quelle semplici come uno dei grandiosi fenomeni della natura; semplice e potente come la pioggia, la neve, il vento» [65]. Il fatto è che *proprio la triade maggiore non assolve da nessuna parte nel sistema teorico di Hindemith la funzione che essa assolve nella teoria classica della tonalità* [66]: questa teoria viene semplicemente sconvolta dalla nozione di *Grundton* così come viene elaborata nel corso della discussione intorno alla Serie 2. L'intenzione esplicita è qui quella di una identificazione del *significato degli intervalli* considerati come tali all'infuori di un nesso linguistico-funzionale precostituito. Si perviene così al progetto di una tipologia - o come anche si dice ad una «fenomenologia di tutti gli accordi» [67]- che può servire come riferimento per una caratterizzazione che si estende ad ogni combinazione intervallare possibile. Indipendentemente da un giudizio sulla sua realizzazione, si tratta di un progetto che è motivato dalle esigenze della musica novecentesca e dall'enorme ampliamento della tavolozza degli accordi possibili che non sono più dominabili attraverso nozioni mediate dalla teoria classica della tonalità. Alla sua base vi è l'idea dell'esistenza di un *Grundton* riferito al semplice intervallo. «Non ho mai trovato in alcun manuale - dice Hindemith - l'affermazione secondo cui gli intervalli hanno un suono fondamentale» [68]- e questo è certo, perché questa affermazione contraddice tutta la concettualità che in un modo o nell'altro è legata a fil doppio al linguaggio tonale. Anzitutto viene soppressa la *concezione dell'accordo come sovrapposizione di terze*; viene rimessa in discussione la *nozione di rivolto* e quindi la distinzione tra accordo in posizione fondamentale e in posizione rivoltata; cambia infine il modo di concepire la nota fondamentale dell'accordo. La stessa terminologia dovrebbe essere profondamente modificata, così come ogni classificazione degli accordi e le spiegazioni relative ai loro rapporti.

Non si tratta dunque dunque di una pura e semplice ripresa del *linguaggio tonale* e della sua teoria. Piuttosto si potrebbe parlare di un *rilancio della nozione di tonalità che si trova all'altezza dei tempi*: esso viene compiuto a partire dall'interno della crisi del linguaggio tonale, e il suo primo gesto consiste proprio in una rimessa in questione della nozione di tonalità consolidata dalla tradizione. Come abbiamo già notato, dal punto di vista della teoria musicale siamo in presenza di un tentativo di smantellare l'impianto teorico fornito da Rameau al linguaggio tonale [69] per proporre un sistema teorico capace ancora di rendere conto di esso, ma anche di forme di espressione musicale che lo precedono storicamente o che lo seguono [70] .

La *vecchia teoria armonica* viene spesso indicata nel testo di Hindemith con il termine generico di *Harmonielehre* [71] . Non è certo un caso che questo sia anche il titolo del trattato di Schönberg. Va in effetti segnalato un sorta di curioso e ignorato paradosso della teoria musicale del novecento: Schönberg che appare dal punto di vista musicale più radicale di

Hindemith scrive l'ultimo grande trattato di armonia *tonale*; dal punto di vista della riflessione teorica, egli *guarda alla tradizione prevalentemente con gli occhi della tradizione*, anche se questo stesso trattato intende apprestare le motivazioni evolutive che portano al superamento di essa. È invece il «conservatore» Hindemith che si volge alla tradizione con una fortissima istanza di rinnovamento dell'apparato dei concetti interpretativi e con una denuncia esplicita dell'inadeguatezza degli strumenti tradizionali di fronte ai nuovi sviluppi della musica novecentesca.



Note

[1] Si veda sull'argomento Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano, n. 27, giugno 2000 dedicato a Gérard Grisey, a cura di Andrea Melis. Inoltre: L. Fichet, *Les Théories scientifiques de la musique*, Vrin, Parigi, 1995, *Musiques spectrales*, pp. 313 sgg.

[2] P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, B. Schött's Söhne, Mainz 1937. Abbreviazione utilizzata nelle citazioni: U, I o II vol. È stata considerata anche l'edizione americana realizzata sulla edizione del 1940 (*Craft of musical composition*, New York, 1942-45).

[3] Un accenno a questa circostanza vi è anche in Hindemith quando dice che «la serie degli armonici *im Rohzustande* - allo stato grezzo - non è utilizzabile a causa delle distanze che diventano sempre più piccole dei singoli elementi» (U, I, p. 42).

[4] unheilvoll - U, I, 61.

[5] U, I, p. 41.

[6] Nel sistema temperato il si bemolle è pari a 1000 cents.

[7] U, I, p. 41.

[8] «Nessuna teoria della musica che si possa prendere sul serio ha fino ad oggi oltrepassato la serie da 1 a 16 e noi vedremo nel corso delle nostre ricerche che è sufficiente una sezione ancora più piccola della serie degli ipertoni per presentare tutti i rapporti tra i suoni che servono al lavoro musicale» (U, I, pp. 41-42)

[9] U, I, p. 51.

[10] Ediz. americana: *A Composer's World*, Cambridge Mass., 1952. Ediz. tedesca, Zurigo 1959 (Abbr. qui utilizzata: *Komponist*)

[11] *Komponist*, p. 91.

[12] *ivi*, p. 92.

[13] Per ottenere un la a 440 Hz occorrerebbe prendere un do a 65,40 Hz. La scelta è spiegata da Hindemith dicendo che la misura di 64 Hz è la «la misura normale per le ricerche fisiche» benché musicalmente si usi un do un po' più acuto (U., I, p. 34).

[14] U., I, p. 51.

[15] «tonales Planetensystem», U, I, p. 52.

[16] Il quinto armonico viene considerato rispettivamente come terzo (320:3) e come quarto (320:4). - E. Costère, *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, PUF, Parigi 1962, nota a questo proposito: «Ensuite intervient le La comme son fondamental de la succession ayant le Mi comme 3e son; et l'on est déjà en droit de se demander par quel mystère le Mi n'intervient qu'après, bien que le La n'entre en ligne de compte qu'en fonction de lui» (p. 33). Se Costère si sente in diritto di fare una domanda simile ciò significa che non ha compreso il metodo di spostamento di grado utilizzato da Hindemith. Ciò del resto è dimostrato da altri aspetti alquanto grossolani della sua critica: come quando indica come un arbitrio l'aver inserito il mi b «che è estraneo ai primi intervalli naturali della fondamentale do» oppure rileva una contraddizione nella posizione assegnata al si b che può essere spiegata «solo come una approssimazione del settimo suono di cui egli pretenderebbe di non tener conto» (p. 33) - per non dire del fatto che si fa confusione tra Serie 1 e Serie 2, presentando quest'ultima come se essa presentasse «l'ordre de parenté avec Do» (p. 32) ed ignorando bellamente che essa non è fondata negli armonici! Si tratta di errori inammissibili in una critica di carattere stroncatorio.

[17] U. I, p. 54.

[18] U, I, p. 56.

[19] Non è necessario considerare il secondo armonico perché da esso, per la ragione già esposta, non possiamo attenderci nulla di nuovo.

[20] U, I, p. 57

[21] «für unseren Zweck nicht geeignet», U, I, p. 58. Vengono respinti in particolare i valori 92,16 e 122,88. Accade addirittura che nell'edizione del 1937 si accetti come buono il valore 115,2 per il si bemolle e si rifiuti invece come «inadatto allo scopo» il valore 113,78 e che nell'edizione del 1940 questa valutazione venga esattamente invertita. Questa correzione ha certamente il vantaggio di rendere più omogenea la scala risultante, ma nulla forse più di questa correzione mostra come Hindemith intenda pilotare il calcolo verso un risultato voluto.

[22] U, I, p. 59.

[23] Dal terzo armonico di mi bem_76,8 considerato come quinto. Secondo L. Fichet, *Les Théories scientifiques de la musique*, Vrin, Parigi, 1995, p. 108 il rifiuto di questo valore, già nella seconda fase, è condizionato dall'intenzione di dare al tritono una posizione del tutto a parte: «Hindemith est très influencé par la façon dont est considéré le triton dans la musique traditionnelle. Il cite même encore cette fameuse expression "Diabolus in musica" qui le désigne dans tant de théories. Il n'est donc pas question pour lui de le laisser sur le même plan que d'autres intervalles beaucoup plus innocents comme les tons ou les septièmes. C'est sans doute pour cela qu'il rejette un Sol b issu directement des fils de Do_64. Il préférerait que le triton ne soit pas un ordinaire "petit fils" mais plutôt un arrière petit fils, un "Urenkel" du Do_64 pour pouvoir établir une très nette différence hiérarchique entre le Fa#/Sol b et les autres notes qui viennent d'arriver dans sa gamme». Si tratta di un'ipotesi interessante che mostra ancora, se fosse necessario, un filo conduttore preordinato in queste scelte. Il testo di Fichet tuttavia suggerisce che anche qui vi sarebbe un aspetto tradizionalista di Hindemith, mentre la concezione che Hindemith ha del tritono va ben oltre la frase fatta del *Diabolus in musica*: esso occupa una posizione chiave nel sistema che non ha alcun riscontro con la tradizione. Del tutto arbitraria ci sembra la critica di Fichet di una pretesa ed impossibile divisione dell'ottava in intervalli semitonalmente pari a 16/15 che è estranea all'impostazione di Hindemith.

[24] U, p. 61.

[25] U, p. 61

[26] Non mi sembra perciò di poter condividere l'opinione espressa da C. Deliège, «Nature <-> culture: choix de parcours... De la théorie de Hindemith aux fondements présumés de l'harmonie atonale», in «Ostinato rigore - Revue internationale d'études musicales», 6-7, 95/96, pp. 69-100, secondo il quale «l'illogisme de cette présentation provenait évidemment du recours au système de la résonance acoustique pour obtenir une échelle chromatique aussi proche que possible du tempérament égal» (p. 77).

[27] Dice giustamente Fichet, op. cit., p. 103: «Mais cette façon de voir les choses est totalement artificielle, elle ne correspond à aucun phénomène acoustique réel malgré l'emploi de la notion d'harmoniques. C'est un pur jeu sur les nombres...»

[28] J. Chailley parla di *délire spéculatif* e di *véritable monstre* in *Éléments de Philologie musicale*, Paris 1985, pp. 64-65). La critica è presente anche in *Expliquer l'harmonie*, Paris, 1967, pp. 62 -63. Si tratta di una valutazione che si potrebbe arrivare persino a condividere, se non fosse realmente delirante l'esposizione che Chailley compie della posizione di Hindemith. Di essa non mette conto di parlare.

[29] U, I, pp. 72-73.

[30] U, I, p. 73.

[31] U, I, p. 52. Un'altra immagine impiegata da Hindemith è quella del nucleo dell'atomo e del suo corteo di elettroni. p. 72

[32] U, I, 72.

[33] Anche la posizione della sesta che precede qui la terza non è estranea alla teoria musicale del passato. Ad esempio, la seconda tavola proposta da Mersenne dei gradi di consonanza presenta la sesta prima della terza; ed in Eulero sesta e terza maggiore vengono disposte ad un unico livello dei gradi di consonanza. Cfr. P. Bailhache, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Paris 2001, p. 81 e p. 121.

[34] U, I, p. 73.

[35] U, I, p. 100.

[36] U, I, p. 100 («La successione dei valori disposta nella serie 2 solleva la questione del significato consonante o dissonante degli intervalli»).

[37] U, I, p. 101.

[38] U, I, p. 101.

[39] U, I, p. 71.

[40] U, II, 112-113.

[41] U, II, p. 114.

[42] Komponist, p. 106: « la tonalità va compresa come una melodia proiettata in grande».

[43] Komponist, p. 125.

[44] U, I, p. 83.

[45] U, I, p. 62.

[46] U, I, p. 31.

[47] U, I, p. 32.

[48] U, I, p. 45.

[49] p. 42.

[50] p. 42.

[51] $0 + 204 + 702 - 498 + 112 - 498 = 22$.

[52] Komponist, p. 109.

[53] ivi.

[54] U, I, p. 45.

[55] U, I, pp. 62-63.

[56] U, I, p. 63.

[57] Si tratta di designazioni forse discutibili, ma comunque efficaci per indicare sia l'opposizione che la relazione. Di *dodécaphonisme tonale* parla J. Viret, *Hindemith et la musique ancienne*, in «Ostinato rigore - Revue internationale d'études musicales», 6-7, 95/96, pp. 147-162: «Dans ces conditions le "tonalisme" de Hindemith ne saurait apparaître autrement que comme une réaction face à l' "atonalisme" schönbergien (p. 155)... L'appellation de "dodécaphonisme tonal" que l'on pourra employer pour résumer la démarche de Hindemith met bien en évidence cette double motivation. D'un côté c'est un *dodécaphonisme* comme celui de Schönberg: Hindemith estime qu'au XXe siècle la gamme régnante n'est plus l'échelle diatonique à sept degrés ma bien celle des douze demi-tons chromatiques. Néanmoins il récuse, d'un autre côté, l'amalgame effectué par Schönberg entre le dodécaphone et le concept atonal» (p. 158).

[58] «Nel *Tristano* di Wagner il dominio del maggiore-minore è messo da parte. In luogo della scala diatonica subentra inequivocabilmente la scala cromatica come fondamento di tutte le linee e i complessi sonori. Ma la rivoluzione venne troppo presto. La decisione e la consequenzialità con la quale questo passo audace venne fatto rimase allora senza seguito. Per decenni il *Tristano* rimase l'unica opera su base cromatica, nemmeno il suo creatore ha intrapreso una seconda volta una così potente avanzata nel nuovo territorio. Solo a cavallo del secolo comincia a realizzarsi il nuovo e più ampio mondo sonoro mostrato nel *Tristano*... Se noi oggi, riconsiderando la situazione, assumiamo definitivamente la scala cromatica come materiale di costruzione (*Baumaterial*), così facendo proseguiamo ciò che è stato cominciato ottanta anni fa » (U, I, p. 63 e 66).

[59] U, I, p. 65.

[60] Osserva ancora molto bene J. Viret, cit., pp. 154-155: «Il est curieux toutefois de constater que le lien très fort que Hindemith a voulu conserver et entretenir avec les musiques d'un passé largement conçu, et englobant notamment toute la musique médiévale depuis le grégorien, n'est jamais allé jusqu'à ce retour au modal et donc au diatonisme qui a eu lieu presque partout ailleurs à la même époque... Hindemith entend pour sa part opérer un compromis à première vue surprenant entre le langage passé (modalité, tonalité, monodie, polyphonie, harmonie) et le chromatisme dodécaphonique, compromis qu'il est le seul, il faut bien le dire, à avoir tenté et réussi grâce à son propre génie créateur. Or si Hindemith et Schönberg, par delà l'antagonisme de leurs démarches respectives, se rejoignent dans leur position commune face à l'actualité revendiquée de l'échelle chromatique - alors que partout ailleurs les échelles modales sont à l'ordre du jour -, cela tient peut-être au fait que la tradition modale était morte depuis longtemps en terre germaniques tandis qu'en d'autres pays elle vivait souterrainement grâce au folklore ou au chant sacré, et pouvait donc y être revivifiée le moment venu». p. 159: «Son horizon musical, s'il s'étendait aux chants populaires allemands, n'allait point jusqu'à englober les musiques ethniques ou d'autres folklores musicaux»; benché, si aggiunga poco dopo, ricordi pentatonici e modali restino presenti in Hindemith per via dell' «astuzia» consistente nel porre come principi primi «ad un tempo la scala cromatica in semitoni e le consonanze primordiali di quinta e di quarta» (p. 160).

[61] A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, trad. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Milano 1975, pp. 110.

[62] U, I, p. 63.

[63] U, I, p. 56.

[64] U, I, § 13, p. 66 sgg.

[65] U, I, p. 39.

[66] J. Viret, cit., p. 160: «Les deux 'séries' (*Reihen*) structurales, l'une mélodiques et l'autre harmonique, accumulent les douze sons chromatiques, mais ici come là c'est la quinte qui est en tête et le demi-ton et le triton en queue de leur ordonnance hiérarchique respective. Ainsi l'instabilité tonale des demi-tons chromatiques se voit résorbée dans le réseau stabilisateur des relations omniprésentes de quintes et de quartes, dont les combinaisons harmoniques jouent chez Hindemith un rôle structurateur plus important que le superpositions de tierces sur lesquelles se fonde l'harmonie classique».

[67] U, I, p. 121.

[68] U, p. 86.

[69] Il passo precedentemente citato (cfr. n. 44) sulla valutazione di Rameau da parte di Hindemith continua così: «Perciò si trascurarono generosamente le manifeste debolezze delle teorie ramiste, e da questa negligenza si sviluppò una teoria della composizione stranamente distorta. Essa si mantenne lungo l'intero diciannovesimo secolo ed è ancora oggi, con poche modificazioni, la base per l'insegnamento della composizione e delle discipline associate ad essa (Armonia, contrappunto, fuga e così via), rappresentando così, per via dei tempi mutati, una fonte di costante inquietudine per tutti gli insegnanti di teoria» (Komponist, p. 125).

[70] In effetti Hindemith non ha esitato a mostrare esemplificativamente l'applicabilità del metodo analitico suggerito dalla propria impostazione a brani appartenenti ad autori ed a epoche molte differenti (Guillaume de Machault, Bach, Stravinsky e Schönberg). Questa circostanza è interessante anzitutto perché mostra gli intenti di generalità del metodo, intenti che non sono affatto disprezzabili, come talora vengono presentati. Essa rappresenta anzi uno dei motivi di interesse del progetto hindemithiano, che riceve dalla fondazione fisicalistica ad un tempo uno stimolo ed una falsa giustificazione. Come le nostre orecchie possono ascoltare un brano di Machault ed apprezzarlo (sia pure questo apprezzamento soggiacente alle relatività storiche), così non è affatto privo di senso ritenere che si possano apprestare strumenti utili per la comprensione di linguaggi musicali di epoche anche molto distanti tra loro. Naturalmente si tratta di valutare in che misura la tematica hindemithiana *nel suo insieme e nei suoi assi portanti*, e quindi nel suo essere così ostinatamente imperniata sul concetto di tonalità sia pure in una nuova riformulazione, possa risultare efficace - e di questo è perfettamente lecito dubitare. A questa questione in ogni caso nessuna critica di dettaglio intorno alla pertinenza di questo o quell'esempio può dare una risposta soddisfacente. Ciò vale in particolare per la critica che E. Costère, *op. cit.*, p. 30-31 rivolge all'analisi di Hindemith dell'esempio schönberghiano (op. 33a batt. 19-29).

[71] cfr. U, I, p. 122.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



You can download this text all at once

Hegel e la musica

Gabriele Scaramuzza [1]



L'atteggiamento che Freud denuncia all'inizio del suo saggio su *Il Mosè di Michelangelo* [2] sembra singolarmente in sintonia con l'atteggiamento di Hegel nei confronti dell'arte; e questo malgrado l'ovvia disparità di intenti e di contesti in gioco nei due autori. Entrambi non «intenditori» ma «profani», entrambi ciononostante profondamente affascinati dal mondo artistico, si mostrano tuttavia entrambi diffidenti di ogni godimento estetico che stia pago di sé e non sappia adeguatamente motivarsi. Riguarda anche Hegel il «contenutismo» di Freud (che in fondo è disagio di fronte a «forme» che non sanno compiutamente dirsi), la sua incapacità di abbandono silenzioso, la sua ritrosia a «lasciarsi prendere» senza sapere; la sua ricerca infine di conferme nei momenti rappresentativi e significativi che soprattutto la letteratura e le arti visive offrono. Riguarda entrambi soprattutto che un «cronico imbarazzo» - come si esprime Bloch - si manifesti in particolare nei confronti della musica, «arte senza oggetto e vuota», che «si accorda male con un'estetica così dedita al contenuto» quale quella hegeliana [3].

Per Freud non meno che per Hegel in primo piano emerge un'esigenza di riflessione. Preminente per Hegel, e per i tempi in cui vive - che per lui (non dimentichiamolo) sono i tempi della estrema dissoluzione dell'arte romantica - è un bisogno di filosofia, e di riflessione filosofica sull'arte. Un bisogno quindi di estetica, più che di arte: non a caso l'epoca della cosiddetta «morte dell'arte» è, com'è noto, anche l'epoca della nascita dell'estetica. E non è un caso che in questo contesto assuma un rilievo sintomatico il tema della musica - e che il tema della morte dell'arte costituisca uno sfondo imprescindibile del lavoro di Silvia Vizzardelli.

Nei confronti della musica si fa esemplarmente evidente quel tanto di insoddisfazione verso l'arte che serpeggia nel pensiero di Hegel: perché la musica in certo senso è la più squisitamente arte di tutte le arti, quella nei cui confronti con maggior evidenza si pone il problema dell'arte *tout-court*. Proprio la musica - in quanto musica assoluta beninteso - sembra incarnare nel contesto dell'estetica hegeliana ciò che è peculiare dell'arte in quanto tale [4]. Si può dire che essa è l'arte a proposito della quale il problema estetico si pone nella sua assoluta purezza.

Se è vero che per la prima volta, nell'estetica, «Hegel è costretto a confrontarsi con un piano sensibile» che «rivendica la propria dignità», che «rifiuta di essere assimilato senza residui dal contenuto spirituale; eppure è in rapporto intimo con esso» [5]. Se dunque nella sua generalità il problema dell'arte è il problema di un mondo sensibile che, restando tale (senza venire trasceso verso altre dimensioni spirituali), esprime da sé, nei modi che gli sono peculiari, un significato [6] e si fa una specifica modalità di esistenza della verità [7] - allora solo la musica (come pura musica, naturalmente) è arte e soltanto arte. Seconda arte romantica dopo la pittura, essa «partecipa in quanto tale a quel cammino di interiorizzazione dei contenuti, cui è propria l'emancipazione del sensibile», e in quanto tale sembra essere «paradossalmente l'unica forma d'arte che realizza, con pienezza, la risoluzione dello spirito nella sua apparenza» [8].

Proprio per questo nei suoi confronti si manifesta in modo paradigmatico l'atteggiamento tutto sommato ambivalente di Hegel verso l'arte tutta - un atteggiamento di interesse e di amore ma, insieme, non privo di latenti riserve. Nel modo di essere di Hegel verso la musica si esaspera infatti la sua globale considerazione, viziata di logocentrismo, dell'arte *tout-court* nell'insieme della vita dello spirito. La sua ferma scelta per la filosofia come direzione totalitaria della sua vita lo rende sospettoso più che mai verso la musica, verso quest'arte intraducibile in parole; la sua non piena effabilità lo lascia incerto, spaesato. A un tentativo di rivalutazione del sensibile Hegel mescola il tradizionale sospetto verso la vita sensibile tipico di non pochi filosofi (da Platone a Husserl): una sorta di diffidenza verso il godimento estetico, verso vissuti che restino

«nell'indeterminato e nel vago» (e che nel regno della musica sembrano esser di casa).

Ma v'è di più: la musica è per Hegel anche l'arte «autenticamente» romantica, «la più romantica delle arti» [9]. Più precisamente, è arte caratteristica di un romanticismo in via di dissoluzione; si può anzi in generale dire che essa sia l'arte più coinvolta nel processo della «morte dell'arte» - e questo vuoi nei suoi aspetti (di arte vocale) che Hegel valuta positivamente, vuoi in quelli (di musica strumentale), più arrischiati ai suoi occhi. Se la pittura (dopo quella che Hegel chiama «l'epoca d'oro del tardo medioevo») ha superato gli anni del suo massimo fiorire, e la poesia è già arte in via di palese superamento di sé in direzione della filosofia, alla musica sembra per contro ora affidata l'unica possibilità di sopravvivenza in proprio dell'arte.

Ma proprio per questo essa risente più direttamente delle condizioni precarie di esistenza dell'arte nell'epoca del suo tramonto. Ne risente, e in certo modo insieme le interiorizza e dà loro un volto. E' come se nella musica si esprimesse il destino epocale dell'arte - un destino che, appunto, nell'ottica hegeliana è un destino di «morte». Questa morte, beninteso, non è scomparsa bensì mutata modalità di sopravvivenza, esistenza depauperata: sprofondata in una soggettività ineffettuale, l'arte ha perso la pienezza di senso esistenziale, il riconoscimento culturale e sociale, di cui godeva nel mitico passato della classicità. E di questo la musica appunto si fa testimonianza vivente.

Proprio per il suo essere così squisitamente ed esclusivamente arte, la musica più di ogni altra arte esibisce in sé le stigmate del declino dell'arte (dell'arte beninteso nel suo valore tipico e nel suo autonomo profilo); quasi che l'arte mediante essa ritrovasse sì la propria essenza, ma proprio «nel momento in cui sembra iniziare a perdersi» [10]. Con la musica in modo paradigmatico si rivela l'inadeguatezza dell'arte tutta nell'economia della vita dello spirito. Essa incarna in modo singolare la problematica modalità di sopravvivenza dell'arte in epoca moderna.

Così la musica ha in certo modo interiorizzato il senso della sminuita rilevanza di ciò in cui l'arte gioca se stessa nella modernità; vive splendidamente la morte dell'arte, al limite della propria stessa possibilità di sopravvivenza come evento estetico: in quello «*spegnersi dolcemente*» (pur nell'emanciparsi) del materiale sensibile, in quella «esitazione del senso» appunto, che la connota [11].

Come questo ha potuto avvenire, come la musica può risentire di tutto questo, e incarnarlo? Quel che abbiamo chiamato interiorizzazione, da parte della musica, del destino dell'arte trova espressione a vari livelli:

Innanzitutto in quell'avvertirsi come inadeguata, di per sé, alla pienezza della vita dello spirito, che la musica reca in sé; nella consapevolezza di non poter bastare a se stessa e nella spinta interiore a cercare sostegno fuori di sé: ciò che Silvia Vizzardelli di volta in volta definisce «nostalgia dell'approdo determinato», ricerca di «salvezza dal vano struggimento», «di nuove possibilità di redenzione», di «profondità semantica»; tensione ad «esorcizzare il rischio di un defluire trasognato di suoni e sentimenti», ancorandosi «al significato e al senso offerto dalle parole» [12].

Questo ha come conseguenza l'atteggiamento di Hegel, segnato da sospetti, verso la musica strumentale [13] (proprio in tempi in cui questa ormai si era affermata e stava raggiungendo vertici altissimi): troppo musica e soltanto musica, troppo esclusivamente arte per poter esser valorizzata appieno - questo il suo difetto. Hegel misconosce l'autonoma significanza della musica assoluta, diffida dell'intrinseca drammaticità che la percorre [14] e vi scorge soprattutto i rischi di perdersi nel tecnicismo o nell'estetismo di un godimento mistico-ineffabile.

Ma la musica è arte paradigmatica nei tempi della morte dell'arte non solo perché il suo destino contempla la sua dissoluzione in altro da sé (nella poesia, in cui dapprima cerca sostegno, e cui poi cede il posto, nella tensione dello spirito verso la filosofia), ma anche perché in questo prefigura (in positivo e al negativo) situazioni e rischi tipici dello sviluppo successivo delle arti. Opportunamente osserva D'Angelo che «*proprio mentre Hegel annuncia la 'morte dell'arte' egli individua e descrive con straordinaria chiarezza e lucidità alcuni tratti decisivi dell'arte moderna e dell'atteggiamento moderno nei confronti dell'arte*» [15].

Il processo di morte dell'arte è anche un processo di autonomizzazione dell'arte [16], di progressiva presa di coscienza (che si consegna appunto nell'estetica) della peculiarità delle proprie possibilità significativa e del

proprio mondo (vuoi a livello strutturale, vuoi creativo, vuoi fruitivo) da parte dell'arte [17]. E tra i motivi che rendono sospetta agli occhi di Hegel la musica strumentale si annoverano i rischi (che egli aveva già individuato a proposito della pittura olandese, ma che qui si accentuano) di perdersi in una sorta di estetismo nel fruire o per altro verso di tecnicismo nel creare - che sono poi entrambe forme di un soggettivismo improduttivo e chiuso in sé, modi diversi di mancare l'alta destinazione dell'arte.



Hegel presagisce e stigmatizza l'esplosione di una soggettività espressiva incontrollabile, lo svincolarsi del godimento dell'arte da più profondi valori spirituali, il prendere piede di forme di sentimentalismo nella fruizione dell'arte (quello che Moritz Geiger riproverà come diletterismo nell'esperienza dell'arte, e che vedrà come il maggior rischio incombente sulla cultura tardoromantica). Sul versante opposto del conoscitore Hegel contesta un tipo di fruizione che emargina da sé ogni godimento estetico, l'affermarsi di un fruitore soltanto tecnicamente avvertito (correlativamente alla proposta di un'arte, qual è la musica strumentale secondo lui, che gioca se stessa prevalentemente a livello di un'abilità costruttiva a sé fine [18]). Contestualmente stigmatizza quelli che considera i tecnicismi fini a sé dei compositori, gli specialismi degli intenditori, l'esibizione virtuosistica degli interpreti (per quanto ammiri i cantanti italiani) [19] - che non sono che modi di mancare la sostanza della musica [20] (una sostanza pur sempre spiritualmente assai elevata, ancorché di grado inferiore rispetto alla filosofia).

In queste sue reazioni Hegel può esser (e talvolta certamente è) reativo nel gusto, ma è preveggenze al tempo stesso, e sembra anticipare tendenze che prenderanno piede in seguito. Egli sembra ad es. contestare ante litteram, potremmo dire forzando un poco i termini, quel culto del tutto esteriore di una correttezza che non si sostanzia di spiritualità (il rischio cioè di un «brutto» per eccesso di formalismo) che Wagner metterà in caricatura nella figura di Beckmesser. Si può inoltre sostenere che la diffidenza hegeliana verso la musica assoluta (come peraltro verso ogni forma di arte pura) avrà un seguito nel Wagner che teorizza «il sacrificio di ogni pur grande pregio poetico e musicale a favore del dramma» [21]. Ma di una diffidenza simile si troverà traccia anche nel Verdi che dichiara: «Purtroppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica» e, altra volta invita il musicista a *s'effacer* [22]. Certo, il contesto è diverso e ben diverse sono le finalità in gioco (volte al privilegiamento del dramma, e non certo della filosofia, in Wagner e Verdi); ma analoghe in fondo sono le tendenze a funzionalizzare la musica ad altro, e le riserve verso la musica assoluta (e dunque verso ogni purezza estetica e verso ogni godimento a sé fine [23]).

D'altronde è proprio all'opera che Hegel consegna i destini di una musica che, legatasi alla parola, da essa ottiene una conferma dei mondi di significati che trasmette. La musica affida, nel contesto del suo pensiero, la propria possibilità di sopravvivenza all'incontro con la parola, mette a repentaglio ogni propria consistenza autonoma nel bisogno di trovare sostegno in un testo: sacro dapprima in via privilegiata; ma poi anche profano, nell'epoca in cui tutti gli dei con la loro corte di santi e miracoli abbandonano il teatro dell'arte - ai tempi di Hegel dunque, ai tempi della fine dell'arte romantica e del futuro che in questa fine si prefigura.

E' noto che Hegel privilegia la musica vocale, predilige la melodiosa voce umana [24]. Privilegia il melodramma, dunque, il quale pure peraltro nasce e si afferma nell'epoca della morte dell'arte [25]. In certo senso intravede in esso (o, meglio, in certe sue espressioni) l'unica via di legittima affermazione della musica ai suoi tempi. In ciò Hegel sembra presentire il grande ruolo che il teatro in musica svolgerà nell'800.

Si tratta tuttavia di vedere a che tipo di melodramma egli pensi: certo Gluck, certo Rossini, certo Mozart. Ma non a caso non nomina il *Don Giovanni* nell'*Estetica* [26], condanna Weber [27], tace sul *Fidelio*. Ma tace anche (e questo lo si sottolinea per solito di meno, ma è altrettanto significativo) della *Lodoiska* e della *Medea* di Cherubini, della *Vestale* di Spontini; più in là della *Muta di Portici* e del *Fra'Diavolo* di Auber, e anche del *Guglielmo Tell* di Rossini - opere tutte rappresentate per la prima volta allorché egli era ancora vivo.

In prospettiva certamente Hegel rifiuta quanto in talune di queste opere si prefigura degli sviluppi futuri dell'opera ottocentesca: le vie che saranno calcate da Meyerbeer e da Verdi, a maggior ragione da Wagner [28]. Preventivamente Hegel condanna le direzioni che saranno egemoni nel dramma musicale ottocentesco,

tra melodramma italiano, dramma musicale e *grand'opéra*. In particolare diffida di quella che sarà una via maestra del teatro musicale ottocentesco, quella inaugurata da Weber: la via del caratteristico, del realismo (e sullo sfondo del brutto [29]) - in cui avrebbe probabilmente visto solo un trionfo dell'orrore in musica. Proviamo per un attimo a immaginare che Hegel sia vissuto qualche anno in più (e non sarebbe così impensabile) e avesse assistito a una rappresentazione di *Norma* e di *Lucia di Lammermoor*, o di *Robert, le diable* e degli *Ugonotti*, e magari persino di *L'olandese volante*, di *Ernani*, o addirittura di *Tannhäuser*. Un sogno impossibile e conturbante, quasi un incubo - e tuttavia paradossalmente rivelatore dei limiti non solo del suo gusto, ma della sua intera teorizzazione musicale!



[1] Queste pagine traggono spunto dalla lettura del libro di Silvia Vizzardelli, *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel* (Roma, Bulzoni Editore 2000; d'ora innanzi citato con la sigla SV) - un lavoro accattivante, e tuttavia rigorosamente analitico; uno di quei libri che fa piacere leggere, malgrado la materia ardua (e non esisteva nulla di altrettanto impegnativo in Italia sul tema).

La sigla E sta per la trad. it. dell'*Estetica* di Hegel, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi 1967.

[2] Cfr. *Saggi sulla letteratura, l'arte e il linguaggio*, vol. I, trad. it. di S. Daniele, Torino 1969, p. 185.

[3] E. Bloch, *Soggetto-Oggetto*, trad. it. e cura di R. Bodei, Bologna 1975, pp. 298 e 299.

[4] «Se noi in generale possiamo già considerare l'attività nel regno del bello come una liberazione dell'anima, come uno sciogliersi da ogni costrizione e limitatezza, perché l'arte addolcisce con teoretico formare anche i destini tragici più violenti e li fa divenire oggetto di godimento, la musica spinge al culmine più alto questa libertà» (E 999).

[5] SV 13.

[6] Silvia Vizzardelli dice di una «espressività non referenziale» che attribuisce «all'intima normatività della forma la facoltà di far nascere presso di sé significati 'inclusivi'» (SV 27).

[7] Esemplificando, tra le tante note affermazioni hegeliane: «L'arte presenta alla coscienza la verità sotto forma sensibile» (E 118); «nell'arte abbiamo a che fare non con un congegno meramente piacevole o utile», bensì «con un dispiegarsi della verità» (E 1381).

[8] E con ciò stesso, sempre paradossalmente, la musica sembra la sola arte «cui, a rigore, possa essere riconosciuto il carattere della classicità» (SV 88).

[9] Heimsoeth, *Hegels Philosophie der Musik*, in «Hegel-Studien», 2 (1963), p. 180.

[10] SV 230; e cfr. 194: «Quanto più la musica è vera musica, (...) tanto più Hegel la vede incamminata lungo il sentiero del disimpegno, di un perverso alleggerimento della solidità etico-spirituale. (...) Quando cioè la sensibilità estetica rivela, nella musica, il suo vero volto, è già iniziato il processo di 'decadenza'. Come se l'arte in senso pieno cominciasse a 'morire' proprio nel pieno della sua affermazione».

[11] V. rispettivamente Bloch, *Soggetto-Oggetto*, cit. p. 292; e SV 122.

[12] SV 104, 161, 187; e cfr. 198 («il sentimento ha bisogno della cosa stessa», che non coincide con «la luminosità morente del suono, bensì con densità del significato»).

[13] Hegel, *Lezioni di estetica*, trad. e introd. di P. D'Angelo, Bari 2000, p. 261: un mondo di puri rapporti tra suoni «non soddisfa lo spirito». La «determinazione originaria» della musica è il discorso. E tuttavia «può anche divenire autonoma», come accade «in epoca moderna, in cui essa erige gli edifici architettonici dell'armonia, che soddisfano soltanto i conoscitori. In nessun'altra arte succede in eguale misura che soltanto uno studio intellettuale possa assicurare il soddisfacimento». Quanto più la musica «diventa autonoma, tanto più essa viene ad appartenere solo all'intelletto, ed è una mera artificiosità, che esiste solo per il conoscitore ed è infedele allo scopo dell'arte». E cfr. G. Biller, *Zur Frage der funktionalen Aktualität Hegelscher Musikästhetik*, «Giornale di Metafisica», 1-2/XXXI, 1976, p. 63. Sopravvive in Hegel un retaggio del passato: della nota svalutazione della musica, e in particolare della musica strumentale, tipica per lo più dell'estetica settecentesca.

[14] E che pur intuisce ad es. nelle sinfonie di Mozart (E 1031: «una concertazione drammatica, una specie di dialogo»); Cfr. K. Schütthauf, *Melos und drama. Hegels Begriff der Oper*, «Hegel-Studien», Beiheft 27 (1986), p. 194.

[15] D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Bari 1989, p. 227.

[16] SV 192, 217. E il rendere autonomi i suoni, sappiamo, non è per Hegel «propriamente conforme all'arte» (E 1011).

[17] Osserva giustamente Fulvio Papi che la «morte dell'arte» in Hegel significa «che l'arte non è più la rappresentazione sensibile di un'altra sostanza spirituale, il mondo greco o quello del cristianesimo, ma deve misurarsi ora con la propria possibilità di verità, e in questa prova, ovviamente può anche fallire e diventare, come Hegel stesso aveva veduto, il luogo del futile, dell'arbitrario, del gioco» (*Per un'estetica propositiva*, «Agorà», IV, 2000, p. 486).

[18] Come Hegel già denunciava a proposito della pittura olandese, in cui «i mezzi della rappresentazione divengono fine per se stessi, cosicché l'abilità soggettiva e l'applicazione del mezzo artistico si elevano a tema oggettivo dell'opera d'arte» (E 670).

[19] «Anzi, specialmente nella musica incontriamo questa semplice analisi intellettuale per la quale nell'opera d'arte non c'è altro che la abilità di un virtuosismo» (E 1011). Nella musica autonoma Hegel intravede il rischio di una «esasperazione della perizia tecnica, cui spetta il compito di risarcire la povertà interiore con la delimitazione specialistica delle competenze» (SV 231).

[20] Perciò Hegel annota che i musicisti professionisti «sono spesso le persone spiritualmente più insignificanti» (E 1039).

[21] Sono parole di Cosima, ma che ben sintetizzano il pensiero del marito (C. Wagner, *La mia vita a Bayreuth 1883/1930*, trad. it. Milano 1982, p. 178).

[22] A Boito nel 1881 scrive: «Io credo che in teatro, come nei maestri è lodevole talvolta il talento di non far musica, e di saper *s'effacer*, così nei poeti è meglio qualche volta più del bel verso, la parola evidente e scenica» (*Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma 1978, p. 31).

[23] Un frutto pervertito di una simile tendenza (a voler essere cattivi) può esser forse rintracciato nella soddisfazione con cui qualcuno negli anni del nazismo osservava che «forse mai come adesso l'*Anello* di Wagner è stato sentito così poco come godimento e tanto come compito e servizio» (cit. da Hans Mayer, *Richard Wagner a Bayreuth 1876-1976*, trad. it. Torino 1981, p. 104).

[24] Cfr. E 1030: «la voce umana contiene la totalità ideale dei suoni», «può esser percepita come il suono stesso dell'anima»; e ancora: «nel canto l'anima sgorga dalla propria carne».

[25] Il legame tra il tema della «fine dell'arte» e opera nelle riflessioni hegeliane è rilevato anche da A. Gethmann-Siefert, *Das «moderne» Gesamtkunstwerk: die Oper*, «Hegel-Studien», Beiheft 34 (1992), p. 165.

[26] Cfr. Schütthauf, *op. cit.*, pp. 185, 190. Sui rapporti tra Hegel e la musica del suo tempo in generale cfr. C. Dahlhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, «Hegel-Studien», Beiheft 22 (1983), pp. 333-50.

[27] Cfr. E 181-182; Schütthauf, *op. cit.*, pp. 188, 190.

[28] Sui rapporti tra Wagner e Hegel cfr J. Söring, *Hegel un die Roman-Theorie Richard Wagners*, «Hegel-Studien»«Beiheft 27 (1986), pp. 195-212; Schütthauf, *op. cit.*, p. 193.

[29] Su questi temi v. Dahlhaus, *Il realismo musicale*, trad. it. Bologna 1987, pp. 43-61 (su Hegel e Weber le pp. 48-51). V'è qui una certa consonanza col rifiuto di Rosenkranz, nell'*Estetica del Brutto*, della nascente opera nazionale tedesca e italiana: di Marschner, di Spohr ad es., ma anche di Donizetti.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

Marsilio Ficino

Lettera a Domenico Beniveni sui principi della musica

traduzione e note a cura di Andrea Melis

Sui principi della musica

Marsilio Ficino a Domenico Beniveni [1], filosofo illustre e musicista insigne s.d.

Platone [2] ritiene che la musica non sia altro che consonanza dell'animo, naturale allorché le sue virtù siano consone alle virtù dell'animo, acquisita allorché le sue movenze siano consone ai movimenti dell'animo stesso. Egli ritiene inoltre che la sua immagine riflessa sia costituita dalla musica che modula le voci ed i suoni per recare diletto alle nostre orecchie. Ed ancora pensa che la Musa Urania, presieda al primo genere di musica, Polimnia al secondo[3]. Mercurio Trismegisto [4] afferma che entrambe ci furono date in dono da Dio, affinché con la prima potessimo emulare Iddio stesso nei nostri pensieri e negli stati d'animo e perché grazie alla seconda potessimo celebrare assiduamente il nome di Dio, negli inni e coi suoni. Pitagora soleva definire musicista insigne colui che ha familiarità con entrambe, e ciò è comprovato dalle parole e dalle stesse opere di Pitagora medesimo e dei suoi seguaci. Salve, dunque, Domenico, musicista insigne, e ciò che da tempo ci domandi intorno ad alcuni dei principi della musica - sebbene tu già ne sia edotto - accoglilo infine, poiché tuttavia così desideri, attraverso la breve esposizione contenuta nella nostra lettera.

Le proporzioni



Come ben sai, la proporzione doppia [2:1] è, per i musicisti, quella principale. Essa determina il diapason, ovvero sia la consonanza perfetta di



ottava, che i poeti designano col nome di Calliope[5]. In secondo luogo vi è la proporzione sesquialtera [3:2] che determina l'armonia quasi perfetta di diapente, ovverosia del quinto suono, al cui numero il poeta lirico attribuisce il nettare di Venere. In terzo luogo la proporzione sesquiquarta [5:4] da cui scaturisce la dolce armonia del terzo suono, attribuita a Cupido ed Adone[6]. In quarto luogo la proporzione sesquiterza [4:3] da cui deriva l'armonia del quarto suono, quasi mediana fra la consonanza e la dissonanza e che fonde alcunché di Marte e di Venere. Principalmente la terza, la quinta e l'ottava, le più gradevoli fra tutte (le armonie), ci rammentano le tre Grazie. Le proporzioni ripetute a piacimento al di sopra della proporzione doppia possono essere ricondotte, per similitudine, a quelle già elencate. Aggiungo infine la proporzione sesquiottava [9:8] che genera l'intervallo di tono, e quella più piccola che caratterizza il semitono.

E così, procedendo per gradi secondo questo ordine (i suoni) si susseguono dal più basso, che Orfeo chiama hypate fino a quello più alto[7], che egli denomina nete, transitando attraverso i gradi intermedi che lo stesso Orfeo definisce dorici. In primo luogo vi è il suono più grave che per la lentezza del movimento cui partecipa sembra quasi esser fermo. Il secondo si distacca dal primo e pertanto è del tutto dissonante [rispetto ad esso]. Ma il terzo suono, quasi ritemprato nello spirito, sembra levarsi in alto, e recupera la qualità consonante. Il quarto si distacca dal terzo ed è lievemente dissonante, seppure non quanto il secondo, sia perché temperato dall'amabilissimo appropinquarsi del quinto suono, che gli succede, sia perché mitigato dalla dolcezza del terzo, che lo precede. Successivamente al tramonto del quarto suono, risorge il quinto, e sorge in misura ancor più perfetta del terzo, ed è con questo suono che il movimento ascendente del sorgere raggiunge il proprio culmine. E del resto, infatti, i Pitagorici ritenevano che successivamente ad esso, i suoni facessero nuovamente ritorno verso il loro principio, piuttosto che levarsi ancora. Così il sesto pare riavvicinarsi al terzo, da cui è composto per raddoppio [della terza], ed è massimamente affine alla dolcezza del terzo. Quindi il settimo suono fa infelicemente ritorno - e addirittura ricade scivolando - sul secondo, del quale segue il

carattere dissonante. Infine l'ottavo suono è felicemente ricongiunto al primo, e con questa reintegrazione, unitamente alla ripetizione del primo suono, esso conchiude l'intervallo di ottava e completa anche il coro delle nove Muse [8] elegantemente disposto secondo i quattro gradi della stasi, del distacco, del sorgere e del ritorno[9]. Ed affermano [i Pitagorici] il coro essere tondo, ma non tanto sferico, quanto, invece, ovoidale. In esso l'ottavo suono, quasi congiungendo il vertice più assottigliato alla parte più larga che corrisponde al primo, trae un solo suono da se stesso e dal primo. E così come l'occhio scorge nella rotondità ovoidale una sola figura, seppure più larga per un'estremità e più sottile nell'altra, allo stesso modo l'orecchio percepisce un solo suono risultante da un suono grave e dalla sua ottava, come una piramide che si elevi dolcemente e gradatamente, da un basamento più ampio fino ad un vertice più acuto. E per questa medesima ragione riteniamo per un verso che la natura abbia assegnato forme analoghe allo strumento dell'ascolto ed a quello della parola, e che l'arte, dal suo canto, si sforzi di creare qualcosa di affine con gli strumenti musicali. E non vi è dubbio che questi ultimi siano tanto più armoniosi quanto più siano caratterizzati da forme ovoidali o piramidali[10].

Le cause comuni della consonanza

Ciò detto, dobbiamo ora ricercare la ragione per cui tutti i musicisti adoperano primariamente quei rapporti proporzionali di cui si è detto in precedenza. E di queste proporzioni si servono anche in altre occasioni, per determinare le dimensioni delle canne, della grandezza e del peso degli strumenti, la tensione e la lunghezza delle corde, ed infine nella forza dell'azione, nella velocità del movimento e nei loro opposti. I Pitagorici ed i Platonici considerano l'Uno come il più perfetto e desiderabile fra tutti. In secondo luogo pongono la stabilità nell'Uno, in terzo luogo la restituzione dell'Uno ed in quarto luogo



il ritorno agevole all'Uno. Al contrario, reputano la molteplicità disconnessa essere la cosa più imperfetta ed indesiderabile. In secondo luogo pongono il movimento verso la molteplicità, molteplicità, si intende, che difficilmente fa ritorno all'Uno. Poste le fondamenta, dobbiamo ora costruire ciò che denominerei l'edificio della musica. Se su una lira poni due corde uguali e di pari tensione dirai che sono in rapporto primo [1:1] e potrai udire un unisono. Ma qualora una delle corde sia tesa più dell'altra, allora si determinerà un distacco dall'unità. Se perciò aggiungi una decima parte, tale distacco dall'uno avviene per quella parte che solo con difficoltà può restituire l'uno. Ed infatti occorre l'addizione di nove parti per ottenere una restituzione totale. Conseguentemente, in quel suono, le orecchie sono offese violentemente, per l'eccessiva distanza rispetto all'uno. E se aggiungi una nona parte anziché una decima, di nuovo essa dista in modo notevole, poiché mancano otto parti alla ricomposizione. E si otterrà una relazione per lo più affine se aggiungerai un'ottava parte piuttosto di una settima o una sesta anziché una quinta, giacché quel genere di frazione si avvicina con difficoltà all'intero. Invece, se proverai a tendere una corda più dell'altra per una quarta parte, ecco che le orecchie ne saranno deliziate e il raggiungimento dell'uno appare ora più agevole giacché mancano tre sole parti perché quella porzione di un quarto reintegri l'intero. E tre parti si avvicinano facilmente all'unità. Infatti il ternario è considerato da molti numero indivisibile, che comprende in sé, e più perfetto di ogni altro, ed in ciò esso è massimamente affine all'unità. Quindi la proporzione sesquiquarta [4:5] produce la melodia del terzo suono. Di nuovo, se procedi oltre per tendere fino alla terza parte, ti delizierà l'armonia di quarta. Infatti una terza parte ricrea facilmente l'unità per l'addizione di due parti. Due parti si distaccano facilmente dall'uno ed altrettanto agevolmente vi fanno ritorno, poiché il due è il primo distacco dall'uno. E questa consonanza principale della terza parte ti avvincerà ancor più palesemente dal momento che la dualità è ricondotta all'uno per il solo principio del ternario. Donde, se porrai in tensione una corda più dell'altra di una metà, certamente la proporzione sesquialtera [2:3] determina una consonanza di diapente e ingenera ancor più diletto, poiché da quel punto si fa ritorno immediato e diretto all'unità. Infatti, aggiunta una sola parte, si ricostituisce l'intero, essendo questo la somma di due metà. È facile aggiungere unità ad unità e mediante entrambe si

converge nell'unità. Ma se dopo aver teso una corda incrementerai subito la tensione dell'altra allo stesso modo, sicuramente non ti ritroverai più nello stesso processo di distacco dall'uno dei casi precedenti, ma ricostituirai d'un tratto quell'intero che in qualche modo era stato dissolto. Ecco allora che la proporzione doppia empie le orecchie di indicibile piacere attraverso l'armonia di diapason, la più perfetta. Bisogna ricordarsi che l'udito è sempre appagato dall'unità, mentre è offeso dalla dualità, come se si trattasse di una divisione. Quanto più esso intende due suoni come due (separati) tanto più è offeso. Laddove meno percepisce per separazione, minore è l'offesa. E quando la separazione è minima, minima è l'offesa. Dunque la facoltà di udire desidera l'unità, perché essa stessa è unità e scaturisce dall'uno, ma desidera l'unità composta dalla perfetta convergenza del molteplice, fondata su quella proporzione che determina l'unità naturalmente ed a partire dalla pluralità. In conclusione, poiché l'udito consta esso stesso di una molteplicità di parti naturali che convergono totalmente in una sola forma, ne segue che esso accoglie volentieri una molteplicità di suoni che si accordino perfettamente in un sol suono e in armonia. E ciò avviene laddove un suono assorba in sé oppure congiunga a sé l'altro, cosa che essi possono realizzare per la sola virtù di quelle proporzioni di cui si è detto sopra.

Le cause fisiche della consonanza

Quasi tutti i filosofi ritengono che il piacere scaturisca dalla corrispondenza fra l'oggetto ed il senso. Ricordo solo di sfuggita che i Platonici, nella loro descrizione delle facoltà sensoriali assegnano la vista al fuoco, l'udito all'aria, l'olfatto a una commistione vaporosa d'aria ed acqua, ed il tatto alla terra. E giudicano che il piacere più alto sopravvenga qualora le proporzioni di un oggetto sensibile corrispondano e siano consonanti, per qualità e grado, a quelle di cui consta la complessione della sensazione e dello spirito. Abbiamo già detto ampiamente cosa sia il piacere nel libro ad esso dedicato. Quindi, per non discostarci dall'argomento prefissato, i Platonici assegnano alla complessione dell'udito un grado di terra, un grado ed un terzo d'acqua, un grado e mezzo di fuoco ed infine due d'aria[11]. Donde ritengono si

fondi principalmente la forza della proporzione sesquiterza, sesquialtera, e doppia.

Le cause astronomiche della consonanza



Vi sono coloro che riconducono tali cose ad una prospettiva più alta - secondo la concezione pitagorica che asserisce l'esistenza di un'armonia celeste - e che deducono i principi armonici a partire sia da una virtù celeste, sia da una corrispondenza celeste. E se devo solo accennare al fatto che

ritengono che le latitudini e le profondità delle sfere celesti così come gli intervalli, la lentezza e la velocità dei movimenti stessi siano tutte determinate da quelle proporzioni di cui abbiamo detto in precedenza, non posso certo trascurare di dire che se proverai a muoverti in sequenza a partire dalla testa dei dodici segni celesti, ti accorgerai che il secondo segno si distacca in un certo qual modo rispetto al primo. E così come per i suoni percepiamo che il secondo è dissonante rispetto al primo, non altrimenti qui il secondo (segno) è in certa misura dissonante rispetto al primo[12]. Successivamente, il terzo segno, quasi a costituire un modello per il terzo suono, guarda alla prima costellazione secondo quell'aspetto benefico che gli astronomi chiamano sestile[13]. Il quarto segno, seppure dissonante, affermano essere solo blandamente dissonante, così come per i musici è nella natura del quarto suono[14]. Quindi il quinto segno guarda benevolmente alla prima costellazione, secondo un aspetto assai benefico, ponendosi così a modello del quinto suono musicale. Gli astronomi danno il nome di trigono a questo aspetto che giudicano molto propizio. E che cosa dire della sesta costellazione per la quale si designa la consonanza tenue e, per così dire, incerta, del sesto suono? Sebbene gli astrologi giudichino negativamente questa debolezza del tema natale, tuttavia i teologi primi la reputano positiva, giacché essendo l'uomo in realtà nient'altro che lo stesso animo, mentre il corpo è carcere dell'animo e dell'uomo, la debolezza del carcere sarà poi utile per colui che vi sia recluso[15]. Fa seguito, la settima costellazione, che dicono angolare[16], e che con la

sua opposizione discorde rispetto alla prima, e col suo evidente carattere infausto, assai vigorosa, sembra prefigurare il settimo suono, dal tono rude ed impetuoso, palesemente discorde rispetto al primo suono. Segue l'ottava costellazione che seppure deputata alla morte, secondo il parere degli astrologi, e perciò stesso giudicata infausta dal volgo, tuttavia, secondo la dottrina dei teologi primi, è estremamente propizia all'animo celeste, poiché dissolvendo per esso il carcere terrestre, per un verso lo libera dalla dissonanza degli elementi e per un altro lo reintegra nella consonanza celeste. E perciò, non senza giusta ragione, rappresenta la consonanza assoluta dell'ottavo suono che fa ritorno al principio[17]. E se dopo di ciò qualcuno si interrogherà sul nono segno, sappia che esso dista dal primo quanto il quinto, e che guarda al primo secondo l'aspetto benevolo del trigono[18], ad esprimere la saggezza e la dea Pallade per gli astronomi, la nettarea Venere del quinto suono per i musici. E che dire della decima costellazione? Per gli astrologi rappresenta l'ambizione[19], fondamento della discordia umana, mentre per i musici rappresenta la dissonanza intermedia e quasi umana del quarto suono. Quindi l'undicesimo segno[20], dell'amicizia umana, comprova l'amicizia melodica del terzo suono. Infine la dodicesima (costellazione), assegnata ai nemici nascosti ed alla prigionia, esprime il distacco dissonante della seconda voce rispetto alla prima.

[1] La lettera, senza data (ma datata dal Kriseller attorno al 1484) è indirizzata a Domenico Beniveni, membro dell'Accademia platonica fiorentina.

[2] Sympos. 187a e sgg.

[3] Ibid. 187 e.

[4] Asclepius 9. Ved. anche saggio introduttivo. Per l'ascesa dell'anima attraverso le sfere planetarie e per l'esperienza di audizione mistica che l'accompagna, ved. anche Corpus Hermeticum, I, 24 e sgg.

[5] La musa "dalla bella voce", come recita il nome, che presiedeva alla poesia epica ed all'eloquenza.

[6] È interessante osservare come Ficino attribuisca all'eros ed alla bellezza sensuali l'intervallo di terza, a testimonianza di un evidente mutamento nella sensibilità musicale dell'epoca rispetto alla valenza espressiva degli intervalli.

[7] Ficino percorre la scala secondo una direzione ascendente anziché discendente, come avrebbe voluto la teoria greca. È dubbio se col modo dorio egli intenda il dorio antico - corrispondente al deuterus gregoriano, il frigio medievale, ovvero sia un modo di Mi - oppure un modo di Re, un protus corrispondente appunto al dorio medievale. Tuttavia è ragionevole propendere per la seconda ipotesi.

[8] Nel ricondurre le nove muse agli otto gradi che "chiudono" la scala diatonica Ficino allude probabilmente al De Nuptiis di Marziano Capella (I, 27 e sgg.) che nel descrivere l'armonia delle sfere prodotta dalle muse assegna Urania al cielo delle stelle fisse ed al suono più acuto, Polimnia alla sfera di Saturno, Euterpe a quella di Giove, Erato a Marte, Melpomene al Sole, Tersicore a Venere, Calliope a Mercurio, Clio alla Luna, mentre Talia - la musa della commedia - lasciata sulla Terra è virtualmente muta, priva di suono. Questa rappresentazione ritorna tra l'altro nella Musica practica di Ramos de Pareja (1482) che dal 1472 soggiornò a Firenze per una decina d'anni, ed in una celebre raffigurazione tratta dalla Pratica Musicae (1496) di Gafurius. In questo caso, accanto ad Apollo sono rappresentate anche le tre Grazie.

[9] La descrizione che Ficino fa della struttura scalare ha un carattere essenzialmente dinamico-processuale e di chiusura ciclica, nel senso che la scala è costantemente avvertita - e descritta - secondo un'ottica relazionale rispetto alla finalis/suono generatore, e come processo di attraversamento dei cardini consonantici, processo che si chiude nel suono "virtualmente Uno" della consonanza d'ottava. La reiterazione del medesimo processo su più ottave, unitamente all'immagine sonora della struttura ovoidale che Ficino espone poco oltre, disegna una struttura descrittiva dal carattere spiraliforme, assottigliantesi verso l'apice superiore.

[10] Queste osservazioni di Ficino intorno alla forma "ovoidale" dell'ottava sintetizzano istanze, ed

argomenti di natura simbolica, mitologica, fisiologica, percettiva e rappresentativa. La prima suggestione, di natura mitologica, è sicuramente un richiamo all' "uovo cosmico" di orfica memoria. La nascita del cosmo da un uovo è mitema assai ricorrente in svariate tradizioni. Da un uovo argenteo depresso dalla Notte, secondo un insegnamento orfico, sarebbe sorto il mondo. Segnaliamo di sfuggita anche la ricorrenza simbolica dell'uovo, come struttura "originaria" per eccellenza, all'interno della letteratura e dell'iconografia alchemica coeva rispetto a Ficino. La forma ovoidale rappresenta un modello cosmogonico, un principio generativo che si differenzia dal caos per portarvi ordine, ma anche unità e relazione.

Ma i risvolti di questo argomento ficiniano rivelano ulteriori livelli di sedimentazione semantica. Accanto alla raffinata rappresentazione di una struttura percettiva come l'ottava - per cui è lecito e appropriato parlare di "assottigliamento dello spazio sonoro" verso la regione superiore - ed oltre all'acuta osservazione dei fenomeni di "fusione" e unificazione percettiva che l'ottava suscita, occorre riconoscere che per Ficino, sul piano simbolico, la forma "ovoidale" dell'ottava è icona pregnante del principio di specularità ontologica, per cui un medesimo archetipo si riflette sui diversi piani della manifestazione, secondo diversi gradi di "grossolanità", dal principio incorporeo fino alla sua concertazione materiale. La differenza dello "spessore" allude proprio a questo aspetto della manifestazione che si differenzia per gradi di rarefazione e densità. In questa chiave, su un livello concreto di manifestazione "imitativa" di un archetipo, si spiegano finanche le osservazioni concernenti la forma degli strumenti musicali o degli apparati fonatori ed uditivi dell'organismo umano.

Nel suo complesso l'argomento ficiniano appare un caso piuttosto felice e pregnante di risonanze analogiche e simboliche che si sviluppano e riverberano su molteplici piani.

[11] Ficino ripropone le proporzioni numeriche [6:8:9:12] e musicali del tetracordo pitagorico (o di Filolao) per spiegare l'equilibrio "elementare" che sarebbe a fondamento della coerenza della facoltà uditiva. Questo tetracordo contiene le consonanze primarie identificate dalla tradizione pitagorica:

l'intervallo di ottava (diapason, proporzione doppia, 1:2), di quinta (prop. sesquialtera, 2:3), di quarta (prop. sesquiterza, 3:4) e di seconda maggiore (prop. sesquiottava 8:9).

[12] Ficino si accinge a descrivere le analogie fra i rapporti interni alla scala e egli "aspetti" astrologici. L'aspetto che contraddistingue due segni zodiacali contigui può essere di semi-sestile o di semiquadrato. Ficino si riferisce probabilmente a questo secondo aspetto, astrologicamente parlando debolmente negativo. Questa tematica degli aspetti è ripresa dagli Armonici di Tolomeo (libro III, 9), e tuttavia Ficino la sviluppa, in molte parti, secondo un'ottica piuttosto personale e divergente rispetto alla sistematizzazione che ne aveva dato Tolomeo.

[13] L'analogia è fra l'intervallo di terza e l'aspetto di sestile, moderatamente benefico.

[14] Per far valere integralmente il proprio paradigma, Ficino opera una certa forzatura. Secondo la concezione pitagorica il quarto suono è consonante. Al contrario, astrologicamente parlando, l'aspetto di quadratura è decisamente negativo.

[15] L'aspetto di riferimento dovrebbe essere il sesquiquadrato (135°), o più probabilmente il quinconce (150°). Va detto tuttavia che l'astrologia antica - specialmente nel caso di Tolomeo - procedeva poggiando sui fondamenti geometrici, nominando e vagliando essenzialmente gli aspetti principali: congiunzione, opposizione, quadrato, trigono e sestile.

[16] Si intende l'opposizione (180°), aspetto negativo.

[17] Qui la lettura di Ficino slitta dagli "aspetti" alle "case" dello zodiaco. L'ottava casa di un tema natale designa la "morte" con tutte le valenze che essa può evocare. Ficino assimila la morte all'intervallo di ottava in quanto cancellazione della dualità, culmine del processo di unificazione. "Ritorno al principio", come osserva Ficino, ma anche reintegrazione nel Principio, termine dell'esilio ed ascesa dell'anima a un grado ontologico più alto, simboleggiato appunto dall'ottava.

[18] Da questo punto in poi, una volta raggiunta l'ottava, Ficino sviluppa l'analogia scala-case zodiacali muovendo dall'intervallo di quinta e risolvendo di nuovo verso il primo grado.

[19] È la decima casa, Regnum, Honores, e si riferisce alla dignità terrena dell'individuo.

[20] L'undicesima casa è quella denominata Amici o Benefacta.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)

Andrea Melis

Armonie cosmiche e consonanze magiche

*Qualche riflessione sulla concezione della musica
nel pensiero filosofico di Marsilio Ficino*



1. La musica occupa un posto di tutto rilievo all'interno della speculazione filosofica di Marsilio Ficino [1]. Essa si presenta sotto molteplici aspetti, per lo più in aderenza piuttosto stretta rispetto alla concezione platonico-pitagorica ed alle sue filiazioni maggiormente esemplari in ambito pagano e cristiano.

In linea di massima è possibile identificare una speculazione musicale dal duplice contrassegno. La prima ha un carattere «verticale», metafora di un ordine cosmologico ascendente, costruito su livelli gerarchici specularmente riflessi e metafisicamente fondato. Ritroviamo qui il concetto di musica macrocosmica, di armonia celeste, prevalentemente associato alla rilettura della tradizione platonica risalente al *Timeo* platonico, ed in congiunzione agli interessi cosmologici di Ficino. È la dimensione in cui la *harmonia mundana* si cristallizza nelle relazioni fra piani ontologici, fra sfere planetarie all'interno delle quali la progressione ritmica del tempo si proietta nello spazio delle traiettorie disegnate entro la volta celeste, e lo spazio delle relazioni cosmiche si rivela come armonia mistica intemporale, perfetta e immutabile.

A questa prospettiva non sono estranei - fra le altre fonti - gli scritti attribuiti ad Hermes Trismegistus, la cui traduzione, su richiesta dello stesso Cosimo

de' Medici, Ficino dovette addirittura anteporre a quella delle opere di Platone, a testimonianza del prestigio e dell'autorità che erano tributate all'Hermes egizio.

(...) la pura filosofia, quella che dipende dalla devozione verso Dio, dovrà interessarsi alle altre scienze solo per ammirare come il ritorno degli astri alla loro posizione di partenza, le loro soste prefissate e il corso delle loro rivoluzioni siano soggetti a leggi numeriche, e per ammirare, adorare e esaltare l'arte e l'intelletto di Dio, conoscendo le dimensioni della terra, le sue qualità e quantità, la profondità del mare, la forza del fuoco e gli effetti di tutte queste cose. Conoscere la musica non è altro che sapere l'ordine di tutte le cose e quale sia il disegno divino, che ha assegnato a ciascuna il proprio posto, poiché quest'ordine, in cui tutte le singole cose sono state unite in un medesimo tutto da un'intelligenza artefice, produrrà, con una musica divina, una sorta di armonia vera e soave. [2]

Ma l'armonia universale non può, per sua stessa essenza, essere irriflessa. Essa si riverbera su tutti i piani dell'Essere investendoli della propria legge, del proprio ordine, e Ficino non manca di rammentarlo.

Tu in verità concederai che una forza mirabile è presente in uno spirito eccitato che canta, se avrai concesso ai Pitagorici e ai Platonici che il cielo è uno spirito che dispone tutte le cose con i suoi movimenti e i suoi toni [3].

Vi è perciò una dimensione ontologica «orizzontale» - molto pronunciata nel pensiero di Ficino - all'interno della quale il discorso musicale e sonoro più in generale si intesse per rivelarsi nell'ordine stesso delle cose, nelle loro relazioni estensive - orizzontali appunto -, fra i nodi di quella trama magica che avvolge l'intera realtà, stabilendo una fittissima rete di vincoli causali, sfuggenti e invisibili solo per l'occhio profano.

Il filosofo vero contempla intensamente questa trama, e più che considerarla uno strumento di dominio sugli enti, scorge in essa una straordinaria narrazione teofanica. La speculazione filosofica si interseca con la dimensione magico-teurgica laddove la disciplina filosofica non può prescindere da un'esperienza anagogica di asceti dell'ascolto del Creato, la cui variegata molteplicità non è frammentazione di un ente inerte, ma manifestazione vivente, totalità di relazioni e corrispondenze. Ficino tradusse il *De Sacrificio et Magia* di Proclo - pubblicato nel 1488 - il cui esordio illumina con estrema chiarezza i fondamenti qualitativi della «simpatia universale» e le sue valenze conoscitive.

Come quelli che amano, partendo da ciò che di bello appartiene al mondo sensibile e compiendo un'ascesa progressiva, arrivano a

incontrarsi con l'unico Principio stesso di tutti gli esseri belli e intelligibili, così anche coloro che praticano l'arte ieratica, capendo, in base alla simpatia che esiste in tutte le cose visibili, che tutto è in tutto, fondarono la scienza ieratica, ammirati al vedere che i termini ultimi sono presenti nei primi e negli ultimi i primi, che in cielo le cose terrestri esistono contenute nelle cause da cui traggono origine e secondo la modalità celeste, mentre sulla terra le cose celesti esistono in modo terrestre.

Non è forse questo il motivo per cui il girasole si muove in sintonia con il sole e il *seleniotrópion* in sintonia con la luna, compiendo la propria rivoluzione, nei limiti delle proprie possibilità, insieme con le lampade del mondo? Infatti tutte le cose, al livello che è loro proprio, pregano e inneggiano ai termini primi delle serie universali, o secondo la modalità intellettuale o razionale o naturale o sensibile. Anche il girasole infatti si muove in quanto è flessibile e, se uno fosse in grado di percepire con l'udito l'attrito che si crea con l'atmosfera nel suo volgersi in senso circolare, si renderebbe conto che esso con questo suono offre al Re una sorta di inno, quale può essere cantato da una pianta [4].

Fra le fonti essenziali per comprendere Ficino, le *Enneadi* di Plotino hanno senz'altro un posto di primissimo piano. Il terzo libro del *De Vita*, il *De Vita Coelitus Comparanda* è integralmente concepito come un commento a Plotino e si apre con un'esposizione della teoria dell'anima del mondo intesa come deposito di tutte le virtù seminali, mediatrice fra il corpo e l'intelletto divino e principio vitale. In quanto mediatrice, la dimensione animico-vitale è essenziale per ascendere fino ai gradi celesti poggiando sui gradini di una scala di risonanze analogiche. Anche in questo caso, alcuni passi delle *Enneadi* risultano estremamente pregnanti e significativi.

Ma come spiegare le forze magiche? Mediante la simpatia: fra le cose affini regna naturalmente un accordo e fra le dissimili un contrasto. (...) L'amore è il primo mago e stregone. (...) Se immaginassimo un tale mago fuori dell'universo, egli non potrebbe esercitare più la sua arte magica coi suoi incantesimi e i suoi scongiuri; ma poiché egli non lavora in un luogo, diciamo così, diverso dal mondo, egli ha il potere di attrarre poiché sa in che modo una cosa, dentro il vivente, sia portata verso l'altra. (...)

Il sole, o un altro astro, non avverte la preghiera e la preghiera viene esaudita perché una parte dell'universo è in simpatia con un'altra, come in una corda tesa, nella quale la vibrazione dal basso si trasmette in alto; spesso, anzi, mentre una corda vibra, l'altra ne ha, per così dire, la percezione, a causa della consonanza e anche perché è accordata alla stessa armonia. E se da una lira la vibrazione si trasmette persino in un'altra - a tanto giunge la simpatia! - anche nell'universo regna un'unica armonia,

sebbene essa derivi dai contrari: essa nasce anche dai simili come dai contrari, poiché tutte le cose sono affini [5].

2. Se le opere di Platone, della tradizione pitagorica, di Giamblico, Plotino, Proclo e Sinesio fra gli altri, sono indispensabili per identificare l'orizzonte filosofico di Ficino, il *De Radiis* di al-Kindi è imprescindibile per comprendere in che modo questo orizzonte teorico si saldi alla pratica ed agli interessi operativi di Ficino, tanto più sul versante musicale. Al-Kindi [6], alla cui opera Ficino attinse a piene mani, fornisce numerosi esempi del grado di interpenetrazione e condizionamento speculare che la realtà, a tutti i livelli, rivela all'occhio attento del filosofo della natura. Il capitolo IX del *De Radiis*, dedicato ai sacrifici animali, esemplifica e riassume perfettamente molti dei capisaldi essenziali di questa trama, che proprio perché rigorosamente obbediente a leggi e vincoli ben delineati, adombra i contorni di una scienza magica vera e propria che si estrinseca nella cosiddetta magia naturale [7], scienza fisica - seppur sottile - a tutti gli effetti.

(...) l'uccisione dell'animale con l'intenzionalità di chi lo uccide e con gli altri riti solenni richiesti, effettua con più efficacia degli altri sacrifici ciò che è nell'intento, il che sembra avere una ragione naturale.

Infatti ogni animale ha un centro, un'unità reggitiva ed una complessione proporzionata nelle sue parti, grazie alla quale è costituito simile allo stesso mondo elementare nel suo insieme, che ha un centro, un'unità reggitiva ed una complessione proporzionata nelle sue parti che sortisce dall'armonia celeste, la quale produce in tal modo il mondo degli elementi e similmente ogni animale e tutta la sua condizione. Ne segue che, finché vive, l'animale plasma le parti del mondo elementare con i propri raggi ed agisce a suo modo su di esse come su una materia. Ora, quando muore naturalmente, con la sua morte non muta il mondo se non in relazione a ciò che la natura universale mostra nel proprio corso. Quando invece muore per azione dell'uomo, contro il corso della natura, la materia del mondo incorre in una mutazione contro natura, per cui, così alterata, in una sua parte è resa atta alla ricezione di un moto ed una forma che secondo il corso naturale non avrebbe dovuto ricevere. Per cui l'immaginazione umana, l'intenzione ed il desiderio, concorrendo con l'opera di messa a morte dell'animale, sortiscono l'effetto di un tema natale, quando fa mostra della solennità richiesta.

Infatti, l'immaginazione umana e l'intenzione a proposito della materia da muovere e plasmare con un'operazione più esteriore, hanno potere perché sorgono nell'uomo che è ed è detto microcosmo in ragione del suo centro, la sua unità complessa e la totalità delle realtà accolte nell'immaginazione, grazie alla quale è simile al mondo nel suo insieme in virtù ed effetto. E quando è

offerto un sacrificio dell'uomo, quel potere è raddoppiato per la suddetta causa. [8]

Così come esiste un'anatomia macrocosmica che studia le forze che regolano la vita pulsante del mondo, i cui cicli sono qualitativamente affini a quelli umani [9], esiste parimenti un'astronomia microcosmica che scruta le virtù seminali e causali che si esprimono in primo luogo attraverso la vita psichica degli uomini. «L'immaginazione è un astro nell'uomo» [10], così avrebbe poi insegnato Paracelso, e così suggerisce prima di lui al-Kindi quando parla dell'atto sacrificale inteso come creazione di un «tema natale». In buona sostanza entrambi alludono alla creazione di una forza causale, «astrale» appunto, una potenza seminale che tuttavia può essere attivata solo in virtù della fede e della «forza intenzionale» che l'operatore è in grado di mettere in gioco, agendo nel contempo, in modo mirato, sulle qualità della natura, sulle sue *signaturæ* [11].

D'altra parte, per conseguire l'effetto si esige sempre l'intenzione di colui che li recita e l'immaginazione della forma che egli desidera sopraggiunga alla materia in modo attuale attraverso l'emissione del suono. Dopo di che bisogna sapere che, sebbene tutti i suoni esistenti in atto significhino la totalità del reale, alcuni designano più espressamente alcune cose piuttosto di altre, il che in alcuni casi è conosciuto in modo evidente [12].

L'uccisione rituale e il sacrificio in genere - e perciò anche una certa musica «sacrificale» in quanto rito del *sacrum-facere* - aprono un varco nell'ordine del reale. Nel primo caso, si tratta di atti che interagiscono con le leggi della natura ma che in qualche misura, come evidenzia al-Kindi, agiscono contro di essa, «contro natura», nel senso che creano delle zone di resistenza, di interferenza ed arresto del flusso naturale ordinario. L'animale che muore «naturalmente» si inserisce nella concatenazione ordinaria degli eventi. L'animale ucciso intenzionalmente spezza temporaneamente e provvisoriamente un equilibrio. Nel caso del musico, invece, l'azione rituale s'inserisce nella trama della natura e ne amplifica selettivamente le virtù e le qualità intrinseche. Comunque, l'atto sacrificale - inteso appunto in senso lato - «apre un varco» entro cui si incunea la volontà e l'intenzione del sacrificatore, che impregna il flusso degli eventi con la potenza dei principi seminali artificiali, delle cause indotte e prodotte «ad arte».

Ficino non manca di riecheggiare le osservazioni di al-Kindi a proposito dell'immaginazione e del ruolo determinante giocato dall'intenzionalità dell'operatore [13], ma è proprio sul versante musicale e sonoro che l'influenza della filosofia naturale di al-Kindi su Ficino si rivela particolarmente incisiva.

Poiché dunque gli uomini credono che le parole diano luogo ad un

effetto di movimento, diciamo a questo proposito che i suoni prodotti in atto emettono raggi come ogni altra realtà attuale e per loro tramite agiscono nel mondo degli elementi alla stregua delle altre realtà individuali. (...) e a loro volta i suoni traggono il proprio effetto dall'armonia celeste, come avviene anche per le piante e le altre realtà, e similmente tali effetti hanno, in diverse circostanze, qualità proprie, del tutto diverse le une dalle altre. Vi sono infatti suoni che favoriscono l'azione di Saturno o di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio o ancora della Luna [14].

Analogamente, secondo al-Kindi, vi sono suoni che promuovono e favoriscono l'estrinsecazione delle potenze connesse alle figure celesti dello zodiaco, altri ancora avrebbero efficacia sui quattro elementi e sulle diverse specie vegetali e animali, secondo una teoria di «magia simpatica» la cui sostanza - come si è già detto - è di natura eminentemente armonica ed agisce per «irraggiamento» ed affinità qualitativa.

Ma i suoni differiscono nei loro effetti in molti altri modi ancora e tuttavia ad ognuno i suoi poteri sono conferiti dall'armonia celeste, che dispensa la realtà del mondo costituito di elementi conformemente alla propria diversificazione [15].

Ma le osservazioni di al-Kindi si spingono oltre, fino alla formulazione di una teoria del linguaggio celeste e delle sue virtù occulte, fondata su una scienza delle qualità sonore. Per al-Kindi, i suoni denotano la realtà in un duplice senso.

L'assegnazione di un determinato suono all'espressione di una certa cosa deriva dunque in primo luogo dall'armonia celeste, poi, attraverso essa, dalla complessione degli uomini. D'altra parte un suono reso significativo e condotto a denotare, per l'assegnazione e la consuetudine degli uomini, riceve da ciò una proprietà che non aveva prima di divenire significativo [16].

Esiste dunque una designazione celeste delle cose e delle qualità e ne esiste un'altra che è frutto delle convenzioni umane, e la cui gradazione di vicinanza all'archetipo sonoro-denominativa è variabile. La conoscenza della «virtus significationis» di un nome risulta tanto più efficace e suscettibile di agire sul reale quanto più la designazione convenzionale si avvicina al nome celeste che designa la qualità occulta ed essenziale dell'ente.

Così dunque ogni suono, che ha un significato per attribuzione degli uomini, ne ha anche uno per assegnazione dell'armonia celeste, sebbene piuttosto frequentemente nei due casi significhi un'altra cosa o in un altro modo. Ma quando in un suono coincidono il significato conferito dall'armonia celeste e dagli uomini, raddoppia la sua capacità significante. Se infatti il nome

«homo» avesse dall'armonia celeste il significato di uomo, come l'ha per l'attribuzione dei latini, una volta proferito, con i suoi raggi opererebbe sulla materia con duplice virtù, vale a dire naturale ed accidentale, e così si mostrerebbe più potentemente nell'effetto, e lo stesso vale per tutti gli altri nomi [17].

Si spiega così il potere magico, la ragion d'essere d'ordine celeste di quelle formule incantatorie, apparentemente prive di senso linguistico. Si tratta degli «asema onòmata» dei papiri magici greci, o degli «onòmata barbara» che gli Oracoli Caldaici (fr. 150 «non cambiare mai i nomi barbari») vietavano severamente di mutare. Ficino, nel XXI capitolo del *De Vita Coelitus Comparanda* non manca di ricordare questa raccomandazione [18], citando a tal proposito un altro passo di Giamblico [19].

La teorizzazione di al-Kindi si articola ulteriormente fino al piano dei nessi grammaticali, ma per quel che concerne il nostro approfondimento, è sufficiente averne delineato l'impostazione di fondo, che poi Ficino fece propria.

3. In Ficino, questo gioco cosmico di equilibri armonici investe appieno anche la compagine psicofisica dell'uomo, talvolta rappresentata e descritta attraverso immagini musicali. La salute dell'uomo - intesa nel senso più ampio e comprensivo - è soprattutto un adeguamento, un'imitazione e un'assimilazione armonica.

Come infatti le cose assai equilibrate nelle qualità e al tempo stesso aromatiche rendono equilibrati sia gli umori fra loro, sia lo spirito naturale con se stesso, così gli odori di tal fatta operano sullo spirito vitale, e così ancora i canti amorosi sullo spirito animale. Mentre dunque regolate le corde e i suoni della lira, e i toni della voce, in modo simile pensate di regolare internamente il vostro spirito [20].

Molto frequenti le osservazioni concernenti l'aspetto microcosmico-medico della musica, laddove l'arte medica non esaurisce il proprio compito nella cura del corpo, ma esprime il meglio della sua scienza nella *medicina mentis*. I tre libri *Sulla Vita* di Ficino, possono essere letti come un vero e proprio «vademecum armonico» volto al conseguimento - da parte dell'uomo - dell'equilibrio «musicale» sul piano corporeo, spirituale ed animico.

Mercurio, Pitagora, Platone prescrivono di tranquillizzare e sollevare l'animo confuso o rattristato con il suono della cetra e con il canto, soavi e armoniosi. David poi, poeta sacro, liberò Saul dalla follia con il salterio e con i salmi. Anch'io, se ora è lecito paragonare l'infimo al sommo, provo spesso a casa quanto la dolcezza della lira e del canto possano contro l'amarezza dall'atrabile [21].

D.P. Walker ha rilevato [22] come per Ficino la musica giocasse un ruolo insostituibile per rettificare gli equilibri della compagine umana. Essa agisce sullo *spiritus* individuale, su quella parte più sottile del sangue cui dobbiamo l'attività immaginativa, motoria e sensoriale dell'anima umana. Se l'alimentazione e la condotta della vita incidono sulla parte più grossolana del sangue umano, la musica va a sollecitarne invece proprio la parte più volatile, sottile e spirituale, più prossima alle potenze dell'anima. A sua volta, la virtù penetrativa e mediatrice dell'anima - se condotta al massimo grado di purezza - propizia un buon funzionamento del complesso sensoriale, la cui attività si riverbera immediatamente sulla lucidità del ragionamento e sull'acume delle intuizioni. Allo *spiritus* individuale corrisponde macrocosmicamente lo *spiritus mundi*, vettore per eccellenza degli influssi vitali, mediatore fra tutti gli elementi, «un corpo sottilissimo, quasi un non-corpo e quasi già anima, e similmente quasi non-anima e quasi già corpo» [23]. Spetta a esso garantire il rapporto di continuità conoscitiva fra l'uomo ed il cosmo, fino al punto che uno *spiritus* individuale altamente raffinato e purificato è in grado di condurre l'esperienza oltre le barriere fra io individuale e cosmo, portando alla conoscenza diretta, per compenetrazione, delle qualità delle cose.

(...) il mondo vive e respira, e a noi è possibile assorbire il suo spirito, conforme per sua stessa natura a quello, soprattutto se è reso anche più affine con arti umane, cioè se riesce ad essere celeste. E riesce invero ad essere celeste, se si purifica dalle sozzure e da tutte quelle cose che gli sono attaccate e sono dissimili dal cielo [24].

L'uomo, grazie a un processo di unione empatica e vitale, diviene egli stesso partecipe della qualità che conosce all'esterno. Si tratta di un vero e proprio fenomeno di «risonanza», come già si è potuto evincere dai passi citati da al-Kindi. Il grado di sottigliezza dello *spiritus* individuale fa sì che l'ente esterno cui l'uomo va incontro nel mondo esterno induca uno stato di «risonanza simpatica» in ciò che vi è di analogo all'interno della sua compagine microcosmica, grazie al fatto che quest'ultima riflette e sintetizza l'intero universo. Così, l'uomo conosce le qualità delle piante delle pietre e degli elementi per virtù unitiva e di consonanza armonica. In certa misura egli è e diviene la pianta, il minerale o la creatura animata che osserva e di cui ridesta la presenza analogica all'interno di se stesso.

Invero solamente i sacerdoti di Minerva, solamente coloro che vanno in cerca del proprio bene e delle verità sono così negligenti, o infamia, e così disgraziati, che sembra che trascurino del tutto quello strumento con cui possono in un certo modo misurare e abbracciare tutto l'universo. Strumento di tal fatta è proprio lo spirito, che dai medici è definito un vapore del sangue, puro,

sottile, caldo e chiaro. [25]

Abbiamo così identificato nella forza dell'intenzione volitiva dell'operatore e nel potere connettivo dello *spiritus* - individuale e superindividuale - i due capisaldi dell'azione incantatoria e sottile in genere. Su questo versante - maggiormente caratterizzato in direzione della magia naturale - Ficino è debitore soprattutto alla rilettura dell'orfismo, all'approfondimento della teurgia neoplatonica di Giamblico (di cui realizzò una notissima traduzione del *De Mysteriis* [26]) e delle dottrine Caldaiche, e infine alla trattatistica sulla magia. A tale proposito basti citare nuovamente il *De Radiis* di al-Kindi, che riserva alla magia sonora ed ai suoi effetti un posto di primissimo piano. In realtà, anche nel caso di Ficino, sarebbe corretto parlare più in generale di una «magia sonora» all'interno della quale la musica occupa un suo posto preciso, accanto alle formule incantatorie, alla magia dei nomi ed alle altre tecniche di azione sottile poggianti sul fattore sonoro e su una forte carica emotivo- immaginativa.

Il canto poi, concepito con questa virtù, opportunità, intenzione, non è quasi niente altro che un altro spirito concepito testé in te accanto al tuo spirito e fatto solare, attivo, in forza del potere solare, ora su di te, ora su chi ti è prossimo. Se infatti il vapore e lo spirito emessi per mezzo dei raggi degli occhi o in altro modo possono talvolta incantare, contaminare e influenzare in altri modi chi è vicino, con questo modo più efficace lo spirito che fluisce abbondante dall'immaginazione e insieme dal cuore, è più ardente ed ha più vigore nel movimento; tanto che non è affatto strano che in questo modo si possano talvolta allontanare o arrecare alcune malattie dell'animo e anche del corpo, soprattutto perché un siffatto spirito musicale tocca da vicino ed agisce sullo spirito che è medio tra il corpo e l'anima e trasmette senza intermediari ad entrambi il suo influsso [27].

Questo passo, oltre a riproporre alcune delle tematiche già identificate in precedenza, è essenziale per comprendere determinate peculiarità della speculazione musicale di Ficino. Colpisce il rilievo che egli attribuisce al «rituale» musicale, la cui potenza parrebbe addirittura superiore a quella delle immagini. Un orientamento, si sarebbe tentati di soggiungere, persino in controtendenza rispetto alla pleonastica ricchezza iconologica della sua epoca. In realtà il senso di questa priorità - relativa, è bene sottolinearlo - è legato alla collocazione stessa della musica all'interno della gerarchia delle qualità attrattive, a loro volta ricollegabili ai pianeti.

Poiché in verità, come sette sono i pianeti, così sette sono anche i gradi attraverso cui si esercita l'attrazione delle cose superiori su quelle inferiori; le voci e i suoni occupano il grado di mezzo e sono dedicati ad Apollo «ovverosia al Sole». Il grado più basso lo occupano le materie più dure, le pietre e i metalli, e sembra che si riferiscano alla Luna. Il secondo gradino

nell'ascesa lo occupano i composti di erbe, di frutti degli alberi, di gomme, di membra di animali; e rispondono a Mercurio, se in cielo seguiamo l'ordine dei Caldei. Nel terzo grado troviamo le polveri più sottili e i loro vapori scelti dai materiali che abbiamo detto sopra e semplicemente gli odori delle erbe e dei fiori e degli unguenti che appartengono a Venere. Il quarto grado è occupato dalle parole, dai canti, dai suoni, tutte cose che giustamente sono dedicate ad Apollo, più degli altri protettore della musica. Il quinto grado è il luogo dei forti concetti dell'immaginazione, delle forme, dei moti, degli affetti che sono in rapporto con la potenza di Marte. Nel sesto gradino si trovano i discorsi della umana ragione e le deliberazioni ponderate che appartengono a Giove. Il settimo grado è costituito dalle intelligenze più segrete e semplici, ormai quasi separate dal moto, congiunte alle cose divine, destinate a Saturno, che giustamente gli Ebrei chiamano *Sabbath*, cioè il nome della «quiete». [28]

La ragione di questa «priorità relativa» del senso uditivo è ulteriormente chiarita da un passo del *Commento al Convito di Platone* [29], in cui Ficino traccia una precisa gerarchia epistemologica, ricollegando i sensi alle qualità che contraddistinguono ciascun elemento. Ficino propone due triadi, la prima animica, la seconda corporea. Della prima triade fanno parte la ragione, la vista e l'udito, della seconda, l'olfatto, il gusto ed il tatto. Alla ragione corrisponde la Divinità, alla vista il fuoco, all'udito l'aria, all'olfatto i vapori (aria+acqua), l'acqua corrisponde al gusto e la terra al tatto. La collocazione mediana dell'udito, e per conseguenza della musica, risulta né troppo distante dal corpo né dall'anima, ovverosia in grado di influire su entrambi, più incisivamente di quanto potrebbe la vista, troppo lontana dalla sfera corporea e maggiormente adatta a «muovere l'animo» verso le cose alte [30]. Alla musica - come allo spirito vitale, mediatore tra anima e corpo - spetta un posto mediano. Non diversamente dallo spirito, dunque, la musica, in virtù del suo carattere aereo, è in grado di raggiungere anima e corpo, di armonizzarli e di far sentire su entrambi il proprio influsso, come prova l'esempio - prediletto da Ficino - di David che grazie al suono della cetra guarisce la follia di Saul, allontanando lo spirito malvagio che lo assedia. [31] Un esempio che lo stesso Ficino non avrà mancato di accostare idealmente allo «sciamanesimo terapeutico» praticato dai pitagorici e testimoniato anche nella *Vita di Pitagora* di Giamblico.

Quel che però preme a Ficino è sgombrare assolutamente il campo da ogni deriva verso la magia «nera» o stregonesca. La magia sonora cui egli guarda è naturale per definizione, in quanto agisce in ossequio alle leggi della natura, né più né meno di quanto possa accadere per una qualsiasi meccanismo o congegno che sfrutti la forza fisica degli elementi [32]. Il musicista non adora le stelle né crede che esse siano indotte a elargire doni agendo sulla loro volontà, ma per semplice «influsso naturale» [33]. Ficino identifica tre regole che occorre osservare per «accordare il canto alle stelle». La prima è la

conoscenza delle qualità e delle virtù di pianeti, delle costellazioni e degli aspetti zodiacali. La seconda concerne l'identificazione delle medesime qualità nei luoghi, nelle singole persone, in modo da stabilire i canti idonei per ogni ambito, circostanza ed essere. La terza è la conoscenza dei tempi e della progressione quotidiana delle configurazioni celesti, così da riconoscere sempre quale sia il vincolo di concordanza che lega ad esse gli atti e le inclinazioni degli uomini e dei popoli. Il musico vero, dunque, è insieme astrologo, filosofo della natura e «psicologo». E nella misura in cui conosca le virtù segrete e occulte delle parole e dei suoni - le loro concordanze con i ritmi cosmici, *l'ethos* che contraddistingue la qualità astrale di ciascun canto e le possibilità concrete di attivare tali virtù - egli sarà anche mago e terapeuta.

Ricorda che il canto è il più potente imitatore di tutte le cose. Esso infatti imita le intenzioni e le affezioni dell'animo, e le parole, riproduce anche gesti, movimenti, atti e costumi degli uomini; imita e compie tutte le cose con tanta forza, che induce immediatamente sia colui che canta, sia coloro che ascoltano ad imitare o compiere le medesime cose. Ancora, per la medesima virtù, quando imita le cose celesti, da un lato invero in modo meraviglioso conduce il nostro spirito verso l'influsso celeste, da l'altro poi l'influsso verso il nostro spirito. Già invero la materia stessa del canto è più pura e assai più simile al cielo della materia di una medicina. È infatti aria, calda o tiepida in verità, che ancora spira e in un certo modo vive, composta nelle sue parti e membra come un animale, e non solo ha in sé il movimento e manifesta l'affetto, ma porta in sé anche un significato, quasi di una mente, tanto che si può in un certo senso definire un animale aereo. Il canto dunque, pieno di spirito e senso, se per caso, o secondo i suoi significati, o secondo le sue articolazioni e la forma che risulta da queste articolazioni, o anche secondo l'affetto dell'immaginazione, corrisponde a questa o a quella stella, ne trae una virtù non minore che qualsiasi altra composizione e la trasferisce nel cantante, e da questo in chi l'ascolta da vicino, fino a quando il canto conserva il suo vigore e lo spirito di chi canta, soprattutto se il cantore è, di natura, febeo, e possiede intensamente lo spirito vitale del cuore e, oltre a questo, quello animale. [34]

Il rispetto delle «regole», se non poggia sulla virtù solare-apollinea del musico, non è di per sé sufficiente. È un punto su cui Ficino insiste molto, quasi a voler fissare i tratti determinanti di un'attitudine psichica e spirituale. In questi tratti apollinei [35] scorgiamo, oltre alla reminiscenza della natura apollineo-iperborea attribuita a Pitagora, una precisa caratterizzazione «luminosa» del musico, della sua capacità «solare» di dominare, discernere ed ordinare le forze semi-oscuere sollecitate dalla magia sonora. Il musico di Ficino è un individuo intellettualmente differenziato. Solo il dominio «febeo» delle potenze psichiche cui la musica attinge pone in grado di convogliare e

orientare le qualità planetarie, che obbediranno e risponderanno «come una risonanza o una vibrazione provengono da una cetra, o da una parete opposta un'eco» [36].

4. Questa disamina riassuntiva sarebbe incompleta qualora non si ritrovasse il punto di ricomposizione fra la dimensione metafisica e quella magica del suono delineate in principio. In Ficino, questa ricomposizione ha un carattere eminentemente esperienziale. La sua controparte teoretica è saldamente ancorata alle quattro specie di *furor* - secondo l'espressione latina di Ficino - o *manía* - secondo la designazione platonica del *Fedro*. Ficino dedicò uno scritto a tale tematica - il *De Divino Furore* - che riprese anche nel *Commento al Convito*. Ficino, fedele alla prospettiva platonizzante, tratteggia i gradi ed i contrassegni di una via mistico-unitiva che sottrae l'uomo alla «moltitudine indeterminata di parti ed accidenti» che ne contraddistinguono la vita corporea, per ricondurlo a un'esperienza di unione nel Principio.

Quattro adunque sono le specie del divino furore: il primo è il furore poetico: il secondo misteriale cioè sacerdotale: il terzo la divinazione, il quarto è lo affetto dello Amore. La Poesia da le Muse, il Misterio da Bacco, la divinazione da Apolline, lo Amore dipende da Venere. Certamente lo Animo non può a essa unità tornare, se egli non diventa uno. E pure egli è fatto multiplice, perché egli è caduto nel corpo, in operazioni varie distratto, e inclinato alla infinita moltitudine delle cose corporee, il perché le sue parti superiori quasi dormono, le inferiori soprastano le altre [37].

Il *furor* poetico, assegnato alla Muse, segna il punto di passaggio e di volta sul cammino dalla molteplicità all'unità. È il primo grado di unificazione dei contenuti.

E insomma tutto lo animo di discordia e dissonanza è pregno. Adunque principalmente ci bisogna il poetico furore il quale per tuoni musicali desti le parti che dormono: per la soavità armonica addolcisca quelle che sono turbate: e finalmente per la consonanza di diverse cose scacci la dissonante discordia, e le varie parti della anima temperi [38].

Che questa dimensione si distacchi nettamente dalla musica «volgare» è ribadito poco oltre da Ficino, che considera quest'ultima una contraffazione dell'autentico furore poetico, volta soltanto a lusingare i sensi [39].

Ficino dichiara apertamente i suoi punti di riferimento in proposito: il *Fedro* e lo *Ione* di Platone, un breve dialogo interamente dedicato allo stato di possessione divina che contraddistingue l'*entusiasmos* poetico. Ficino studiò e commentò approfonditamente entrambe le opere.

Prima di addentrarsi in una più precisa definizione della fenomenologia che concerne la possessione divina, occorre riandare ancora una volta a una fonte essenziale per Ficino. Il capitolo IX del Terzo libro del *De Mysteriis* [40] è dedicato al rapporto fra musica ed *enthusiasmos*. Dapprima Giamblico individua un piano di azione fisica - o al limite «sottile» - della musica e dei suoi effetti, un ambito analogo a quello poi tratteggiato dalla «magia musicale» di Ficino, che - come abbiamo osservato - si colloca su un livello «naturale». Tuttavia - rileva di seguito Giamblico - tutto ciò è estraneo all'autentico *enthusiasmos*, alla manifestazione del divino. Esistono invece melodie consacrate a ciascuna divinità ed è proprio l'ascolto di tali canti che può risvegliare l'esperienza dell'anamnesi.

Ma non bisogna neppure dire questo, che l'anima consta da principio di armonia e ritmo, perché in questo caso l'entusiasmo sarebbe proprio della sola anima. Meglio perciò riportare un'affermazione del genere alla teoria che l'anima, prima di darsi al corpo, sentì l'armonia divina; sicché, anche dopo che è arrivata nel corpo, tutte le melodie che sente e che conservano più di tutte la traccia della divina armonia essa accoglie con affetto, da essa trae il ricordo dell'armonia divina, da questa è rapita, con essa si unisce, di essa partecipa quanto più le è possibile partecipare [41].

La ricomposizione dell'armonia animica, sul modello celeste, è uno stadio propedeutico all'unione vera e propria. Interessante osservare che i precedenti platonici richiamati da Ficino alludono a questo stato come a una possessione [42] vera e propria, una follia divina [43] che nella sua forma esteriore poco si distingue dalla follia ordinaria, proprio per il venir meno dei contenuti meramente «umani» dell'intelletto [44]. Ricomposta la condizione armonica, di assenza delle perturbazioni psicofisiche, l'individuo si dispone in quello stato di «ricettacolo vuoto», pronto ad accogliere l'invasamento divino [45], così che è lecito dire che è il dio a parlare attraverso di lui [46].

Per definire i gradi e le caratteristiche di questo percorso estatico, Ficino fa ricorso all'immagine dell'auriga e del cocchio alato, riprese dal *Fedro*, stabilendo un parallelismo fra i furori ed i gradi di «risveglio» delle funzioni animiche che il carro simboleggia.

Il primo furore «poetico» distingue il buon cavallo, cioè la ragione e opinione, dal cavallo cattivo, cioè dalla fantasia confusa, e da lo appetito de' sensi. Il secondo «*furor* sacerdotale» sottomette il cavallo cattivo al buono: e il buono sottomette allo Auriga: cioè alla mente: il terzo «*furor* divinatorio» drizza l'Auriga al capo suo, cioè a la unità, la quale è la cima della Mente; l'ultimo «*furor* amoroso» volge il capo dello Auriga inverso il capo dello universo, ove l'Auriga è beato. E quivi a la mangiatoia, cioè a la divina

bellezza ferma i cavalli, cioè accomoda tutte le parti dell'anima a sé soggette: e pone loro innanzi ambrosia da mangiare e da bere il nettare, cioè porge loro la visione della Bellezza divina, e mediante la visione il gaudio. Queste sono le opere dei quattro furori: de' quali generalmente Platone nel *Fedro* disputa: e propriamente del poetico furore nel dialogo chiamato *Ione*: e del furore amatorio nel *Convito* [47].

Andrea Melis



[1] Secondo Paul Oskar Kristeller - «Music and Learning in the early Renaissance», in *Studies in Reinassance Thought and Letters*, Roma 1969, pp. 451-70 - i testi in cui Ficino sviluppa più approfonditamente le sue riflessioni musicali sono il *Commento al Simposio* (1468), la lettera *De Rationibus Musicae* (qui tradotta e datata dal Kriseller attorno al 1484), ed il *Compendium in Timaeum* (1492 ca.). A questi vanno aggiunte le molte osservazioni contenute nel *De Vita Libri Tres* (1489) ed un opuscolo giovanile, il *De Sono* (1454), dedicato essenzialmente alla fisica acustica. Quest'ultimo trattatello, non riportato nell'*Opera Omnia* di Ficino - Basilea 1576, rist. Bottega d'Erasmus, Torino 1959 - è tuttavia reperibile in P.O. Kristeller *Studies in Reinassance Thought and Letters*, op. cit. pagg. 79-95.

[2] Ermete Trismegisto, *Asclepius*, 13. In *Corpo Ermetico e Asclepio*, a c. di Carlo Tondelli, Mimesis, Milano 1988, pag. 182.

[3] M. Ficino, *Sulla Vita*, III, cap. 21. Trad. it a c. di Alessandra Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano 1995, pag. 272-3

[4] Proclo, *I Manuali*, Rusconi, Milano 1985, pag. 239-40.

[5] Plotino, *Enneadi*, VI 4, 40-41. Trad it. A cura di Giuseppe Faggin, Rusconi, Milano 1992, pag. 687-9.

[6] Ya'qub Ibn Ishaq al-Kindi, filosofo, scienziato e teorico delle arti magiche, vissuto nel IX secolo. Il suo *De Radiis* fu uno dei manuali di magia maggiormente diffusi in Occidente. Per un inquadramento generale della figura di al-Kindi, ved. Henry Corbin, *Storia della Filosofia Islamica*, Adelphi, Milano 1973 e 1989, pag. 164-7.

[7] Sul Ficino e la magia naturale ved. Frances Yates, *Giordano Bruno e la*

Tradizione Ermetica, Laterza, Milano 1995. cap. IV «La magia naturale di Ficino».

[8] Al-Kindi, *De Radiis - Teorica delle Arti Magiche*, cap. IX. Ed. italiana a c. di Ezio Abrile e Stefano Fumagalli, Mimesis, Milano 1994, pag. 105-7. Sul medesimo passo di al-Kindi, ved. anche le interessanti riflessioni di Ioan P. Couliano, *Eros e Magia nel Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano, 1984, pag. 182 e sgg.

[9] Il *Corpus Hermeticum* - op. cit. cap. IV - afferma che il mondo è un vero e proprio corpo della divinità. All'uomo spetta il compito di contemplarlo ed ammirarlo. Qualora egli sappia contemplarlo attraverso «gli occhi del cuore», la conoscenza delle opere del Creatore gli dischiuderà la via per la visione delle cose supreme.

[10] Gerhard Dorn, *Dictionarium Theofrasti Paracelsi*, Francoforte 1584, s.v. *Imaginatio*.

[11] La «segnatura» di un qualsiasi ente altro non è che l'espressione di una qualità specifica, che manifesta se stessa a livelli diversi della gerarchia ontologica. La medesima qualità solare, ad esempio, si manifesta tanto nel Sole, quanto nei regni della Natura. Così nel regno minerale al Sole corrisponde l'oro, nel regno vegetale gli corrisponde l'eliotropio, in quello animale, il leone. Sul piano della fisiologia umana al Sole corrisponde il cuore, che sul piano epistemologico rappresenta l'intuizione intellettuale. Nel suo libro *Sulla Vita*, Ficino insiste a più riprese sul carattere Apollineo-solare della conoscenza. La musica stessa è atta soprattutto a risvegliare ed eccitare le qualità «solari» latenti.

[12] Al-Kindi, *De Radiis - Teorica delle Arti Magiche*, op. cit. cap. VI «Sulla potenza delle parole», pag. 67.

[13] *Sulla vita*, op. cit. III, 20.

[14] *De Radiis*, pag. 63- 65.

[15] *Ibid.* pag. 67.

[16] *Ibid.* pag. 69.

[17] *Ibid.* pag. 71.

[18] Scritti approssimativamente durante il II secolo dopo Cristo, gli Oracoli Caldaici erano noti a Ficino grazie a Gemisto Pletone che li raccolse al principio del XV secolo, attribuendoli alla scuola di Zoroastro.

[19] Nel *De Mysteriis* (VII, 4-5) Giamblico attribuisce a tali nomi un valore di simboli sonori rivelati. Essi avvicinano l'uomo all'essenza, alla potenza ed all'ordine divino.

[20] M. Ficino, *Sulla Vita*, II, cap. 15. op. cit. pag. 167.

[21] Ibid. pag. 118. È risaputo che Ficino usasse comporre e cantare inni di ispirazione orfica. Ved. D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, The Warburg Institute, London 1958, pag. 19 e sgg.

[22] Daniel Pickering Walker, «La teoria dello spirito musicale in Ficino», in *La Musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, a c. di Paolo Gozza, il Mulino, Bologna 1989, pagg. 89-95. Del medesimo autore ved. anche *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, op. cit. I primi due capitoli sono specificamente dedicati alla musica ed alla magia nel pensiero di Ficino. Sul dibattito che le tesi del Walker hanno suscitato, specialmente a proposito della preminenza che egli attribuisce al testo poetico rispetto alla musica, ved. Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993, cap. 4, «Ficino's Magical Songs».

[23] M. Ficino, *Sulla Vita*, III, cap. 3, op. cit. pag. 198.

[24] Ibid. II, cap. 4, pag. 199.

[25] Ibid. I, cap. 2, op. cit. pag. 100.

[26] Fu proprio Ficino ad attribuire al testo di Giambico il titolo di *De Mysteriis Aegyptorum*. Il titolo originale era invece «Del maestro di Abammone, risposta alla lettera inviata da Porfirio ad Anebo e soluzioni delle questioni poste in essa».

[27] *Sulla Vita*, op. cit. pag. 272.

[28] *Ibid.* pag. 269.

[29] Marsilio Ficino, *Sopra lo Amore, ovvero Convito di Platone*, V, 2. a c. di Giuseppe Rensi, ed ES, Milano 1992.

[30] D.P. Walker «Lo spirito musicale di Ficino», op. cit. pag.94, cita un brano del *Compendium in Timaeum* in cui Ficino precisa ulteriormente il suo punto di vista. «La consonanza musicale si fa nell'elemento che è il mezzo di tutti (ovverosia l'aria), e raggiunge gli orecchi attraverso il movimento, movimento circolare: sicché non è sorprendente che essa convenga all'anima, che è sia il medio delle cose che l'origine del movimento circolare. Aggiungi che il suono musicale più d'ogni altra cosa percepita dai sensi trasmette, come fosse animato, emozioni e pensieri dell'anima del cantore o del musicista alle anime di coloro che ascoltano; così esso comunica eminentemente con l'anima. Inoltre, per quanto riguarda la visione, sebbene le impressioni visive siano in un certo modo pure, tuttavia mancano dell'efficacia del movimento, e sono più spesso percepite per un'immagine senza realtà; pertanto sogliono muovere gli animi debolmente. Odorato, gusto e tatto sono

affatto materiali, e solleticano gli organi sensoriali piuttosto che penetrare le profondità dell'anima. Invece il suono musicale col moto dell'aria muove il corpo: attraverso l'aria purificata anima lo spirito aereo che è il legame del corpo e dell'anima: col sentimento agita i sensi e l'anima nello stesso tempo: col concetto influisce sulla mente: infine, con lo stesso movimento dell'aria sottile penetra con veemenza: per la sua misura fluisce pianamente: per la qualità conforme ci inonda di straordinario diletto: per la sua natura, spirituale e materiale, subito rapisce e rivendica a sé tutto l'uomo».

[31] *1 Samuele*, XVI, 14- 23.

[32] La differenza, rispetto alla scienza fisica, consiste nel fatto che il musico ficiniano, platonico-pitagorizzante, non può non essere consapevole dei fondamenti metafisici e delle gerarchie ontologiche che garantiscono la coerenza e l'efficacia del suo agire.

[33] *Sulla Vita*, op. cit. pag. 272.

[34] *Ibid.* pag. 271-2.

[35] Non si dimentichi che Ficino dedicò al Sole un intero trattato, il *De Sole* appunto. In esso, riprendendo le fonti cui fa più abitualmente riferimento - da Pitagora e Platone fino a Dionigi - propone una lettura allegorica ed anagogica del simbolismo solare. Così si esprime Ficino a proposito del Sole, che denomina anche «statua di Dio»: «Penso che per questo presso gli antichi teologi il Sole fosse chiamato Apollo, autore di ogni armonia e guida delle Muse: poiché guida le anime dalla confusione infusa dagli influssi, occulti più che manifesti, dei raggi, li regola armonicamente e li conduce infine all'intelligenza». Marsilio Ficino, *Scritti sull'astrologia*, a cura di Ornella Pompeo Faracovi, BUR, Milano 1999, pag. 208.

[36] *Sulla Vita*, op. cit. pag. 272.

[37] M. Ficino, *Sopra lo Amore*, op. cit. VII, 14, pag. 155.

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.* VII, 15, pag 157.

[40] *Op cit.* pag. 125 e sgg.

[41] *Ibid.* pag. 126.

[42] *Ione*, 536 A e sgg. Cito sempre dall'ed. Laterza delle Opere di Platone, a c. di G. Giannantoni. «E un poeta pende da una Musa, altro da altra - noi denominiamo ciò 'esser posseduto' (katéchetai) che in linea di massima significa la stessa cosa: 'essere tenuto' (échetai); e da questi primi anelli, dai poeti, pendono e ricevono il

divino afflato i successivi, chi dall'uno chi dall'altro, chi da Orfeo chi da Museo».

Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, op. cit. pag. 170 e sgg. svolge una serie di considerazioni approfondite sulla compresenza, nelle descrizioni ficiniane del *furor*, di fenomeni apparentemente eterogenei come la possessione (*occupatio*), l'invasamento (*infusio*), il rapimento (*raptus*) e la *vacatio animae*, che segnano tappe ed aspetti della separazione mistica dell'anima rispetto al corpo.

[43] *Fedro*, 265 A e sgg. «vi sono due generi di delirio, uno prodotto dall'umana debolezza, l'altro da un divino straniarsi dalle normali regole di condotta».

[44] *Ibid.* 244 A. «Ciò sarebbe detto bene se il delirio fosse invariabilmente un male; ora invece i più grandi doni ci provengono proprio da quello stato di delirio, datoci per dono divino». 244 D. «di tanto la testimonianza degli antichi considera superiore lo stato di delirio che viene da un dio che il senno ch'è proprio degli uomini».

[45] *Ione*, 533 E e sgg. «Così anche la Musa: solo la Musa forma gli ispirati; e attraverso questi si costituisce una catena di altri, invasi da divina ispirazione. Tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché ispirati e invasati dalla divinità, esprimono tutti quei loro bei canti, sì come i buoni poeti melici; e come gli agitati da coribantico furore, perso ogni freno razionale, danzano; così i melici, perso ogni freno razionale, compongono quelle loro belle poesie. Non appena colgono un'armonia e un ritmo, si agitano tutti di bacchico furore invasati dalla divinità; e come baccanti che attingono dai fiumi miele e latte, quando sono invasate dalla divinità, avendo oramai perso ogni senno, così l'anima dei poeti melici compie quello ch'essi stessi dicono. Dicono che da fonti di miele, scorrenti da certi giardini, dalle valli selvose delle Muse, portano a noi come api i loro canti, così, come api, a volo. E dicono il vero. Il poeta infatti è un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare se prima non sia stato ispirato dal dio, se prima non sia uscito di senno, e più non abbia in intelletto».

[46] 534 C e sgg. «Non, dunque, per arte cantano, ma per un qual certo potere divino, ché se per arte sapessero parlare bene di un solo argomento, ugualmente bene saprebbero parlare di tutti. Ecco perché il dio li priva dell'intelletto, e li usa come suoi tramiti, i poeti, i vati, i divinatori, sì che noi ascoltandoli, si sappia che non essi sono coloro che dicono cose di sì alto valore, privi di ogni intelletto, ma è lo stesso dio che le dice, che a noi parla attraverso loro».

[47] M. Ficino, *Sopra lo amore*, op. cit. 7, XIV, pag. 156.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)