

Giordano Montecchi

LEZIONI DI ESTETICA

Regesto degli appunti per il corso di
ESTETICA DELLA MUSICA

Conservatorio Arrigo Boito di Parma

Triennio di primo livello, vari AA. AA dal 2012 al 2016.

INDICE

Introduzione. Estetica, filosofia e musica	2
Una ricognizione del campo	14
Kant e l'estetica musicale	19
Pagine dalla Critica del Giudizio	33
Il crocevia Dahlhaus	48
Il tramonto della bellezza	58
Estetica della forma versus estetica del sentimento	64
Opera aperta e autorialità	73
La ricezione nella teoria e nella pratica	78
Hans Robert Jauss e l'esperienza estetica	85
Musica e politica: l'estetica e il contenuto sociale	91
Conclusione con Edgar Allan Poe e Marcel Proust	97

Introduzione. Estetica, filosofia e musica (2015-16)

Nella nostra vita quotidiana l'accostamento di due parole come "estetica" e "bellezza" è un dato scontato, un luogo comune. L'estetica – sia essa una qualità, un'attività o una disciplina accademica – per noi ha a che fare con la bellezza, si occupa della bellezza. Il termine estetica deriva dal greco αἴσθησις (*aísthesis*) (percezione, sensazione) e dall'aggettivo αἰσθητικός (*aisthetikos*) – che si contrappongono rispettivamente ai termini νόησις e νοητικός (*nóesis* e *noetikós*) indicanti il pensiero concettuale (in latino questi termini corrispondono a *sensatio–sensitivus* e a *intellectus–intellectivus*). Da queste origini eminentemente filosofiche, il termine *estetica* si è via via esteso al linguaggio comune, transitando in epoca recente nel linguaggio quotidiano, ed entrando addirittura nell'ambito della cosmesi, dando origine a termini e locuzioni quali *estetista* o *chirurgia estetica* (che ha ormai rimpiazzato nel linguaggio comune la dizione di *chirurgia plastica*).

Tutto ciò ha indubbiamente rafforzato l'idea che l'estetica sia la branca filosofica che si occupa della bellezza e quindi anche dell'arte. Tuttavia questa accezione filosofica dell'estetica in relazione all'arte e al bello è tipica dell'età moderna. Del tutto assente nell'antichità classica, essa si è delineata solo in epoca relativamente recente, nel corso del XVIII secolo, e più precisamente a partire dall'opera del filosofo razionalista Alexander Gottlieb Baumgarten che nel 1735 introduce il termine *Ästhetik* nel dibattito teorico e nel 1750 ne fa il titolo latino della sua opera più conosciuta: *Aesthetica*.

In precedenza, nel mondo classico, *estetica* non è un sostantivo, bensì solo un attributo assegnato alla conoscenza sensibile, cioè acquisita attraverso i sensi. Per secoli (incluso Baumgarten) la conoscenza estetica ha rappresentato il gradino inferiore della conoscenza, almeno nel quadro di una generale gerarchia del sapere filosofico i cui vertici corrispondono al pensiero speculativo e alla dimensione metafisica dell'esistente.

Nell'antichità classica (epoca che parrebbe essere la culla dell'originaria "comunione" fra arte e bellezza, mai più eguagliata nella sua perfezione) bellezza e arte erano invece due campi largamente estranei fra loro.

Presso i Greci l'arte si identificava nella *tékne* (la tecnica, il saper fare), oppure nella *mousiké* (le attività poste sotto l'egida delle *muse*). Lo specchio seguente elenca la tradizionale ripartizione dei generi artistici fra le nove muse e la rispettiva iconografia.

nome	significato:	protettrice di:	raffigurata con:
Calliope	che ha una bella voce	Poesia epica	tavoletta di cera e stilo
Clio	che rende celebri	Storia	rotolo di papiro, seduta
Erato	che accende il desiderio	Poesia amorosa	kythara
Euterpe	che rallegra	Poesia lirica (originariamente associata alla musica)	aulos
Melpomene	che canta	Tragedia	maschera, spada e clava di Eracle
Polimnia	che ha molti inni	Inni	velo, mantello e coronata di perle
Talia	che è festante	Commedia	maschera, bastone da pastore e coronata d'edera,
Tersicore	che si diletta nella danza	Danza	plettro e lira
Urania	che è celeste	Astronomia	mappamondo e compasso

Quanto alla "bellezza" essa era considerata una proprietà dell'essere, dell'universo e concerneva dunque la metafisica, o tutt'al più la natura, e non era tanto da cercarsi nelle creazioni intellettuali degli uomini, né tantomeno manuali, considerato che le attività manuali erano assolutamente squalificate. Per Platone come per Pitagora, la bellezza è nella proporzione e nella simmetria, cioè è una qualità di natura numerica. Per Platone la bellezza è una qualità delle idee di cui noi percepiamo il manifestarsi negli oggetti dell'esperienza. Ma la bellezza non è un

prodotto dell'uomo. Il poeta, l'artista non fanno che adeguarsi a canoni e proporzioni proprie della natura e che preesistono loro. Per Platone è l'idea innata della bellezza che guida l'uomo nel suo lavoro di imitazione, necessariamente imperfetto rispetto alla pura perfezione della bellezza contemplata nell'Iperuranio:

Allora la Bellezza brillava in tutta luce quando nella beata schiera ne godevamo la beatifica visione, noi al seguito di Zeus, altri di un altro dio, ed eravamo iniziati a quella iniziazione che si può ben dire la più beatifica di tutte; e la celebravamo integri ed inesperti dei mali che in seguito ci avrebbero attesi, in misterica contemplazione di integre e semplici, immobili e venerabili forme, immersi in una luce pura, noi stessi puri e privi di questa tomba che ci portiam in giro col nome di corpo.

(Platone, *Fedro*, cit. in Fabrizio Desideri-Chiara Cantelli, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Roma, Carocci, 2008, p. 36)

Per Platone la Bellezza è l'abbagliante manifestarsi del Bene e del Vero. Il bello, congenitamente unito al bene (καλός καί αγαθός = bello e buono), scaccia il male e la menzogna ed è quindi il tramite verso la conoscenza del bene e del vero. Nella vita sensibile la Bellezza è l'unica fra tutte le idee capace di risvegliare nell'anima la memoria delle passate visioni e il desiderio di ritornarvi.

Questo desiderio, che è per sua natura insaziabile, è l'*eros*, cioè l'amore che, nel modo più naturale, nasce dall'attrazione per un bel corpo. Nel *Fedro*, Platone raffigura l'*eros* come ciò che ridona le ali all'anima nel suo tendere verso il mondo ideale. Nel libro X della *Repubblica* Platone spregia le arti per la loro ingannevole presunzione di rappresentare il vero, nonostante egli riconosca la loro facoltà di essere veicoli utili per l'educazione al bene e al vero. Le arti tutte, sforzandosi di imitare la natura (che a sua volta è solo una parvenza, una brutta copia del mondo delle idee) si risolvono in una "copia di copia". Ancor più severo il suo giudizio sulla poesia, considerata sostanzialmente menzognera e spesso diseducativa. Omero, ad esempio, nei suoi poemi epici attribuisce agli dei atteggiamenti e debolezze umane il che, secondo Platone, è falso oltre che nocivo all'educazione. Particolarmente duro è il giudizio sulla "poesia drammatica", cioè il teatro, arte ingannevole che Platone vorrebbe fosse

proibita nella sua Repubblica ideale, perché fa appello alle facoltà più deboli dell'animo come la sensibilità e l'emotività, e produce una "disidentificazione" dell'individuo, spacciando per vere quelle che sono passioni fittizie.

L'educazione per Platone deve mirare a formare un cittadino fedele alla patria, coraggioso in guerra e alieno da ogni cedimento ai piaceri e ai vizi. Le arti e la *mousiké* possono dunque essere utili strumenti educativi, ma sono da condannare allorché divengono simulazione e inganno, cioè quando vorrebbero creare l'illusione di rappresentare il vero, occultando la loro natura di imitazione.

Platone nel *Sofista* distingue arti *ctetiche*, con finalità di "procacciare" (*ktáomai*) le cose e i prodotti della natura (ad es. la caccia) e arti *poietiche* il cui fine è produrre cose nuove, che prima non esistevano. Fra queste ultime ci sono arti che producono soprattutto cose utili all'uomo (artigianato, edilizia, ecc.), e arti *mimetiche* che producono raffigurazioni di oggetti. A loro volta le arti mimetiche possono essere *icastiche* cioè fedeli alle cose imitate, oppure *fantastiche*, che producono cioè apparenze illusorie, ingannevoli effetti naturalistici, quasi a occultare il fatto di essere imitazioni.

Platone, oltre che convinto fautore della finalità pedagogica delle arti, è il campione di quella che si può definire una concezione "oggettivistica" o anche "ontologica" della bellezza intesa come proprietà dell'idea o degli oggetti, rispetto a una concezione "soggettivistica" secondo la quale la bellezza è essenzialmente il frutto di un'esperienza, ovvero della relazione fra l'oggetto e il soggetto individuale.

Con Aristotele i termini della questione cambiano decisamente, specie per quanto riguarda la considerazione delle arti. Anche Aristotele coltiva una concezione ontologica della bellezza che tuttavia non rimanda al mondo platonico delle idee, ma viene concepita come immanente alla forma di una materia, sia esso oggetto o individuo. La bellezza è la manifestazione esteriore e percepibile del perfetto raggiungimento della finalità interna di una forma. Le sue proprietà sono ordine (*táxis*), proporzione (*symmetría*), grandezza (*megéthos*), definizione (*orisménon*). Pertanto, nella bellezza, secondo Aristotele, il piacere si coniuga alla conoscenza.

Il carattere mimetico, che Platone giudicava tendenzialmente menzognero, per Aristotele, rappresenta la condizione generale delle arti in quanto esse operano assecondando le finalità della natura. L'arte è una produzione guidata dalla ragione, cioè appartiene alla *tékne* che nell'*Etica nicomachea* Aristotele classifica come una delle *virtù dianoetiche*, ossia proprie della parte intellettuale dell'anima e quindi distinte dalle *virtù etiche*.

Secondo Aristotele le cinque virtù dianoetiche, oltre alla *tékne*, sono: *epistéme* (scienza), *sofía* (sapienza), *phronesis* (saggezza o prudenza), *nous* (intelligenza). Più numerose e sfaccettate sono le virtù etiche (generosità, magnanimità, moderazione, mansuetudine, amabilità, sincerità, pudore, ecc.). Fra tutte la più importante però è la giustizia che per Aristotele potrebbe definirsi la virtù per antonomasia.

In generale Aristotele respinge il giudizio negativo emesso da Platone nei confronti delle arti e della poesia. Per Aristotele le arti imitando la natura contribuiscono al bene dell'uomo e sono naturalmente educative, favorendo la *catarsi* (purificazione) dell'animo, cioè una liberazione dalle passioni e un rasserenamento che l'uomo può ottenere ad opera della poesia, del dramma e della musica. Secondo Aristotele l'arte non è seconda alla natura, e la poesia è addirittura più filosofica, cioè produce più conoscenza, della storia. Essa infatti, in quanto rappresentazione mimetica dell'agire dell'uomo, ci consente di conoscere più profondamente le leggi del mondo umano. La poesia ha un valore di universalità in quanto va al di là della realtà circoscritta, di ciò che è accaduto, ma ha per oggetto il "possibile" indagando il senso e le ragioni profonde di tutto ciò che potrebbe accadere. Due sono i modi della rappresentazione poetica: il modo narrativo (in terza persona) e il modo drammatico (in prima persona, quello che secondo Platone è più da condannare). L'epica è un genere misto dei due modi, mentre la tragedia e la commedia sono generi esclusivamente drammatici.

Della *Poetica* di Aristotele ci è pervenuta solo la parte dedicata alla tragedia. Per Aristotele la mimesi è l'origine della poesia e genera la verosimiglianza. Così nei dipinti o nelle sculture il piacere della mimesi è un piacere conoscitivo derivante dal fatto che esse ci fanno riconoscere le cose. Nella tragedia invece si produce il piacere dell'imitazione di ciò che altrimenti, se fosse reale, ci susciterebbe orrore o paura. Ad esempio,

un cadavere, che nella realtà ci farebbe inorridire, nella tragedia genera una forma di piacere, in quanto ci consente di superare quella debolezza emotiva, di sottrarci al dominio della passione e al tempo stesso ci consente di conoscerne e comprenderne aspetti che altrimenti rimarrebbero preclusi. La tragedia dunque attraverso questo piacere produce una conoscenza che purifica dalle passioni e libera dalla loro schiavitù.

Noi accettiamo la distinzione, fatta da alcuni filosofi, tra melodie aventi un contenuto morale, quelle stimolanti all'azione e quelle suscitatrici di entusiasmo; in esatta corrispondenza vengono classificate le armonie. A ciò si aggiunga che secondo noi la musica non va praticata per un unico tipo di beneficio che da essa può derivare, ma per usi molteplici, poiché può servire per l'educazione, per procurare la catarsi [...] e in terzo luogo per il riposo, il sollevamento dell'animo e la sospensione dalle fatiche. Da tutte queste considerazioni evidentemente risulta che bisogna far uso di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l'educazione quelle che hanno un maggiore contenuto morale, per l'ascolto di musiche eseguite da altri quelle che incitano all'azione o ispirano la commozione. E queste emozioni come pietà, paura ed entusiasmo, che in alcuni hanno una forte risonanza, si manifestano però in tutti, sebbene in alcuni di più e in altri di meno. E tuttavia vediamo che quando alcuni, che sono fortemente scossi da esse, odono canti sacri che impressionano l'anima, allora si trovano nelle condizioni di chi è stato risanato o purificato. La stessa cosa vale necessariamente anche per i sentimenti e gli affetti di cui abbiamo parlato, che possono prodursi in chiunque per provare una purificazione ed un piacevole alleggerimento. Analogamente, le musiche particolarmente adatte a produrre purificazione danno agli uomini una innocente gioia.

(Aristotele, *Politica*, 7, 1341b 32 - 1342a 16, trad. di Augusto Viano, cit. in Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, Edt, pp. 158-9).

Quanto alle arti, anticamente ha avuto lungo corso la distinzione fra "arti liberali" e "arti servili". Secondo Marziano Capella (v sec. d.C.) le Arti liberali sono sette, distinte nel *Trivium* (grammatica, retorica e logica) e nel *Quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e musica).

Le arti manuali (scultura, pittura ecc.) erano invece arti servili, non distinte in quanto tali dall'artigianato, ed erano generalmente fatte oggetto di nessuna considerazione o addirittura disprezzate.

Con il Cristianesimo, il mondo, la natura in quanto opera di Dio sono concepiti come aventi un'origine e un fine. Il mondo reca i segni della creazione e pertanto nella bellezza si scorge l'opera di Dio; la bellezza creata da Dio penetra e si mostra anche nelle opere create dall'uomo. Secondo la celebre definizione fornita da San Tommaso, la cui concezione della bellezza discende più da Platone che da Aristotele, tre sono le qualità necessarie della bellezza: perfezione, *consonantia* (cioè proporzione, come già insegnava Agostino) e *claritas*, letteralmente "chiarezza", da intendersi però come "luminosità", "splendore":

Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

(Tommaso D'Aquino, *Summa theologiae*, I,39,8)

Figura chiave di tutta la cultura medioevale, della poesia come del pensiero, è Dante Alighieri, la cui *Commedia* può essere considerata una summa dell'estetica medievale. Ispirata a Platone è la concezione della bellezza come luce (fulgore, luce eterna), mentre da Tommaso e dai pitagorici Dante deriva la sua idea di bellezza come *consonantia* e armonia delle sfere. A unire queste due idee, al centro ideale del suo poema e della sua concezione del mondo, è l'amore, Beatrice, personificazione dell'Eros platonico cristianizzato che eleva l'anima e la conduce a Dio. Il primo canto del *Paradiso* sintetizza magnificamente i punti chiave del concetto dantesco della bellezza, al cui cospetto il poeta è ammesso tramite Beatrice, la più perfetta incarnazione dell'eros platonico, cioè del desiderio, dell'attrazione irresistibile dell'uomo verso la suprema bellezza, cioè perfezione, bontà e verità. In una parola: Dio. Di seguito sono riportati alcuni versi del I canto del *Paradiso* dove più evidenti sono i riferimenti alla concezione platonica della bellezza come luce, al desiderio erotico che vi è connesso, nonché alla concezione dell'armonia delle sfere.

1. La gloria di colui che tutto move
2. per l'universo penetra, e risplende
3. in una parte più e meno altrove.

4. Nel ciel che più de la sua luce prende
5. fu' io, e vidi cose che ridire
6. né sa né può chi di là sù discende;

7. perché appressando sé al suo disire,
8. nostro intelletto si profonda tanto,
9. che dietro la memoria non può ire.

[...]

43. Fatto avea di là mane e di qua sera
44. tal foce, e quasi tutto era là bianco
45. quello emisperio, e l'altra parte nera,

46. quando Beatrice in sul sinistro fianco
47. vidi rivolta e riguardar nel sole:
48. aguglia sì non li s'affisse unquanco.

49. E sì come secondo raggio suole
50. uscir del primo e risalire in suso,
51. pur come pelegrin che tornar vuole,

52. così de l'atto suo, per li occhi infuso
53. ne l'immagine mia, il mio si fece,
54. e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso.

55. Molto è licito là, che qui non lece
56. a le nostre virtù, mercé del loco
57. fatto per proprio de l'umana spece.

58. Io nol sofferesi molto, né sì poco,
59. ch'io nol vedessi sfavillar dintorno,
60. com' ferro che bogliente esce del foco;

61. e di sùbito parve giorno a giorno
62. essere aggiunto, come quei che puote
63. avesse il ciel d'un altro sole addorno.

[...]

70. Trasumanar significar *per verba*
71. non si poria; però l'esempio basti
72. a cui esperienza grazia serba.
73. S'i' era sol di me quel che creasti
74. novellamente, amor che 'l ciel governi,
75. tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.
76. Quando la rota che tu sempiterni
77. desiderato, a sé mi fece atteso
78. con l'armonia che temperi e discerni,
79. parvemi tanto allor del cielo acceso
80. de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
81. lago non fece alcun tanto disteso.
82. La novità del suono e 'l grande lume
83. di lor cagion m'accesero un disio
84. mai non sentito di cotanto acume.
- [...]

Al di là di questi temi che rimandano alla cultura classica e al sincretismo fra concezione platonica e cristiana, l'importanza maggiore di Dante per la storia dell'estetica riguarda soprattutto un altro ordine di questioni. Più significativa e tuttora attuale è in Dante la capacità di spalancare una prospettiva diversa rispetto alle questioni di natura ontologica, cioè concernenti le qualità dell'essere, e quindi della cosa bella. Ciò che proietta Dante oltre la sua epoca e lo collega a questioni che diventeranno tipiche dell'estetica moderna, è la sua riflessione sul senso racchiuso nel linguaggio poetico. Una riflessione che sancisce il definitivo riscatto della poesia dalle accuse prima platoniche e poi cristiane di essere un'arte menzognera.

Dante afferma la necessità di interpretare un testo poetico, cioè di discernere il senso in esso racchiuso, un proposito che oggi ci appare persino scontato, ma che all'epoca non era tale. La presenza di possibili molteplici significati da portare alla luce era infatti una prerogativa della Sacra scrittura, non dei testi poetici, letterari o giuridici.

In età cristiana, la dottrina dell'interpretazione (detta anche *ermeneutica*) si sviluppa essenzialmente in relazione allo studio della Bibbia e solo in seguito essa verrà progressivamente applicata anche all'interpretazione di testi e opere creati dall'uomo. La prima decisiva svolta in questa

direzione avviene con Dante che ripetutamente si sofferma su questo tema a lui particolarmente caro e cruciale per il futuro sviluppo della teoria dell'interpretazione testuale, un tema che oggi ci appare strettamente connesso all'interpretazione dei linguaggi artistici e quindi anche all'individuazione di ciò che può dirsi bello e di ciò che invece non può dirsi tale.

Dante si occupa dell'interpretazione della Bibbia già nel Convivio nel quale egli fa riferimento alla dottrina dei quattro sensi della Bibbia. Questa teoria già elaborata dai padri della Chiesa era stata divulgata e volgarizzata in un celebre distico del xiii secolo, di incerta attribuzione:

Littera gesta docet, / quid credas allegoria,
La lettera insegna le gesta, / l'allegoria che cosa credere,
moralis quid agas, / quo tendas anagogia.
la morale che cosa fare, / l'anagogia ciò cui tendere.

(il distico è attualmente attribuito al teologo domenicano del xiii sec. Agostino di Dacia; in precedenza era attribuito al teologo francescano Nicolas de Lyre, 1270-1349)

Il Capitolo primo del Trattato secondo del Convivio si apre con la *Canzone prima* "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete", la cui quinta e ultima stanza recita:

Canzone, io credo che saranno radi
Color che tua ragione intendan bene,
Tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli addivene
Che tu dinanzi da persone vadi
Che non ti paian d'essa bene accorte,
Allor ti priego che ti riconforte,
Dicendo lor, diletta mia novella:
«Ponete mente almen com'io son bella!»

Dopo aver illustrato come siano da intendersi i quattro sensi delle Sacre Scritture, a conclusione del medesimo capitolo, Dante scrive:

E però se li altri sensi dal litterale sono meno intesi - che sono, sì come manifestamente pare -, irrazionabile sarebbe procedere ad essi dimostrare, se prima lo litterale non fosse dimostrato. Io adunque, per queste ragioni, tuttavia sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritate; e talvolta de li altri sensi toccherò incidentemente, come a luogo e a tempo si converrà.

(*Convivio*, II, i, 14–15).

Anni dopo, Dante riprende il tema nell'Epistola XIII indirizzata a Cangrande della Scala per dedicargli la cantica del *Paradiso* (tuttavia l'attribuzione a Dante di questo testo non è del tutto sicura). Per il poeta, così come la Bibbia può essere interpretata secondo quattro significati, anche la sua opera, la *Commedia*, racchiude più significati che tuttavia, a giudizio del poeta, si possono ridurre essenzialmente a due: il letterale e l'allegorico (poiché il senso morale e il senso anagogico possono anch'essi ricondursi al senso allegorico).

Ecco il passo della lettera in latino con traduzione a fronte:

[7]. Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus.

[...]

Et quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in

[7] Per chiarire quanto stiamo per dire, occorre sapere che non è uno solo il senso di quest'opera: anzi, essa può essere definita polisensa, ossia dotata di più significati. Infatti, il primo significato è quello ricavato da una lettura alla lettera; un altro è prodotto da una lettura che va al significato profondo. Il primo si definisce significato letterale, il secondo, di tipo allegorico, morale oppure anagogico.

[...]

E benchè questi significati mistici siano chiamati con denominazioni diverse, in generale tutti possono essere chiamati allegorici, perché sono traslati dal senso letterale o narrativo. Infatti allegoria viene

latinum dicitur 'alienum', sive
'diversum'.

ricavata dal greco *allos* che, in
latino, si pronuncia *alienum*, vale a
dire diverso.

Con Dante la dottrina dell'interpretazione esce dunque dall'ambito biblico e teologico e fa il suo ingresso nel mondo della poesia e della letteratura profana, inaugurando idealmente l'epoca della critica letteraria e artistica.

Procedendo per salti, altro momento chiave nello sviluppo della moderna concezione dell'arte è il Rinascimento, una fase storica in cui l'eccezionale splendore delle realizzazioni artistiche si accompagna alla conquista, da parte dell'artista e del letterato, di una nuova dignità e di una più precisa collocazione nel contesto sociale, insieme al riconoscimento del valore della propria attività e del proprio sapere. Finalmente gli *studia humanitatis* – le discipline umanistiche – si distaccano e si rendono autonomi dagli *studia divinitatis*, cioè le discipline teologiche, conquistandosi un proprio ambito specifico; uno statuto non più necessariamente obbediente ai principi e ai valori delle dottrine teologiche. Si tratta di un'autonomia che, in effetti, era già prefigurata nell'Epistola a Cangrande.

Naturalmente nel corso dei secoli la filosofia si è occupata costantemente delle questioni inerenti la bellezza e le arti, campi che da un'originaria reciproca estraneità, sono andati via via intersecandosi e mescolandosi. Tuttavia, come ricorda il grande storico dell'estetica Władysław Tatarkiewicz, nei discorsi sul bello e sull'arte le nozioni di "estetica" e di "estetico" non vengono mai usati almeno fino al xvii secolo. E come già si è ricordato bisognerà attendere Baumgarten perché il termine *Ästhetik* - in latino *aesthetica* - giunga a designare la filosofia del bello e dell'arte.

Una ricognizione del campo (2015-16)

Non è certo questa la sede per seguire l'itinerario storico del pensiero estetico, data la vastità e le innumerevoli ramificazioni di questo campo disciplinare. Più che in chiave storica, una rapida ricognizione può essere utile in chiave sistematica, facendo riferimento alla sintesi proposta da Nicola Abbagnano nella voce *Estetica* redatta per il *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet, 1971 (pp. 350-57). Si tratta certamente di un testo datato, ma tuttora utile per sintetizzare questo orizzonte così vasto. Abbagnano identifica l'estetica con la filosofia dell'arte, una scelta discutibile se con estetica si intende in generale la riflessione sull'idea di bellezza così come si è sviluppata in oltre due millenni di storia del pensiero. In realtà Abbagnano circoscrive la sua ricognizione alla moderna nozione di estetica delineatasi nel XVIII secolo a partire da Baumgarten. Pur così circoscritto l'ambito preso in esame da Abbagnano risulta nuovamente inadeguato in conseguenza dell'attuale marcata instabilità del campo artistico e quindi estetico che caratterizza fortemente l'epoca presente, a fronte – ad esempio – del rapido evolversi delle pratiche popolari, oppure alla luce della nozione di “estetività diffusa”, nonché dell'avvento di nuove discipline specialmente nell'ambito della linguistica e della comunicazione.

Tenuto conto di quanto premesso, la storia e le tematiche dell'estetica in quanto disciplina filosofica sono ricondotte da Abbagnano a tre prospettive fondamentali: l'arte in rapporto alla natura, l'arte in rapporto all'uomo e, infine, l'arte in rapporto alla propria ragion d'essere, cioè alla propria finalità.

Il primo problema concerne il rapporto fra l'arte e la natura nel quale possono individuarsi tre principali orientamenti:

- 1) l'arte intesa come imitazione: da Aristotele, a Plotino (il quale supera il rifiuto platonico sostenendo che l'opera d'arte non imita la cosa ma guarda all'idea per cui rappresenta qualcosa di più della semplice imitazione della natura); alla concezione dell'arte come *rispecchiamento* della realtà, propria di György Lukács e in generale delle estetiche di impostazione marxista.
- 2) l'arte intesa come creazione spirituale, propria del Romanticismo e dell'Idealismo, da Hegel (secondo il quale l'arte è una delle fasi del realizzarsi dello Spirito assoluto), a Benedetto Croce che esalta l'arte come

intuizione lirica, ridimensionandone invece le qualità espressive a una pura questione di tecnica dell'espressione. Afferma Benedetto Croce: «come posizione e risoluzione dei problemi fantastici o estetici, l'arte non riproduce alcunché di esistente, ma produce sempre alcunché di nuovo, forma una nuova situazione spirituale, e perciò non è imitazione ma creazione. Del pari creazione è il pensiero....». Croce definisce anche con estrema nettezza la qualità che un prodotto spirituale deve possedere per essere artistico: «o esso è intuizione lirica, o sarà qualsivoglia altra cosa, sia pure altamente rispettabile, ma non arte».

- 3) l'arte intesa come costruzione: è la concezione di Immanuel Kant secondo il quale l'arte si genera dall'incontro della libertà individuale con la necessità naturale. Il piacere dell'arte deriva dalla consapevolezza dell'individuo che, tramite il "giudizio riflettente", si scopre capace di subordinare a sé la necessità naturale mediante il "libero gioco" dell'immaginazione e dell'intelletto. Questa concezione dell'arte risulta predominante nell'epoca contemporanea, in particolare in quelle teorie che identificano la produzione artistica con la propria tecnica: «La cosiddetta arte astratta, osserva Abbagnano, che più delle altre insiste sull'identità di tecnica e produzione è, nel suo complesso, una manifestazione di questo modo di intendere l'arte». L'osservazione si può evidentemente estendere a gran parte delle concezioni estetiche della musica novecentesca, specialmente quelle che più direttamente si collegano allo strutturalismo.

Una seconda questione riguarda il rapporto fra l'arte e l'uomo. In questa prospettiva secondo Abbagnano si possono delineare tre correnti di pensiero a seconda che l'arte sia intesa come appartenente alla sfera della conoscenza, dell'attività pratica o della sensibilità:

- 1) l'arte come conoscenza è propria di una visione tipicamente idealista. Per Schelling l'arte è addirittura "l'organo generale della filosofia"; per Hegel l'arte si colloca un gradino sotto religione e filosofia nella realizzazione dello Spirito assoluto, mentre per Croce l'arte è una forma di teoresi, un conoscere che riannoda il particolare all'universale.
- 2) l'arte come attività pratica è la concezione che risale ad Aristotele e trova la sua più piena affermazione nel pensiero di Nietzsche, per il quale l'arte è la manifestazione della volontà di potenza; essa è generatrice di un sentimento di forza e di ebbrezza dionisiaca in cui si esalta il sentimento della vita.

- 3) l'arte come sensibilità, cioè come conoscenza sensibile, corrisponde alla concezione riduttiva di Platone, una *diminutio* che tuttavia nel '700 si inverte di segno, proprio con Baumgarten, per il quale l'arte e la bellezza corrispondono alla "perfezione della conoscenza sensibile" (*perfectio cognitionis sensitivae*).

La terza grande questione dell'estetica, sempre secondo Abbagnano, concerne l'interrogativo su quale sia il "compito" dell'arte, rispetto al quale due sono le risposte fondamentali.

- 1) compito dell'arte è l'educazione, secondo un pensiero che risale a Platone e ad Aristotele (più censorio il primo, più libertario il secondo che tramite il concetto di *catarsi* include nella valenza educativa e benefica dell'arte e della musica anche il piacere e il divertimento). Per Hegel l'arte è educazione alla verità attraverso la forma sensibile, dalla quale scaturisce in un perfezionamento morale. Fine dell'arte è, secondo Hegel, rivelare la verità nella forma della rappresentazione sensibile, ma attraverso questa rappresentazione e manifestazione essa compie il suo destino che è di superarsi, di giungere cioè alla morte dell'arte per consentire il passaggio alle forme superiori della verità (cioè dello Spirito) corrispondenti alla religione e alla filosofia. Una finalità educativa o di svelamento della verità da parte dell'arte è di norma al centro anche delle concezioni ispirate al marxismo, in linea con la loro discendenza hegeliana (il pensiero estetico di Adorno, per quanto "eretico" dal punto di vista marxiano, rientra a pieno titolo in questa concezione).
- 2) compito dell'arte è l'espressione, e per questo l'arte è depositaria di un valore autonomo. Kant definisce la bellezza della natura o dell'arte come "espressione delle idee estetiche" che si compie grazie al libero gioco di immaginazione e intelletto. Il concetto di arte come espressione è alla base della moderna concezione dell'autonomia estetica, per cui l'arte, nonché la bellezza e il piacere ad essa connessi, sono il fine dell'esperienza estetica anziché un mezzo per raggiungere qualcos'altro (educazione, conoscenza, verità, ecc.).

Già da questa mappatura riassuntiva, è evidente come le diverse sfaccettature e concezioni che l'estetica moderna riceve in eredità dal passato per poi svilupparle ulteriormente sono innumerevoli, contrapposte ma anche intrecciate. A cominciare da quel già accennato dualismo nella concezione della bellezza intesa dagli uni come realtà

oggettiva, ontologica, e da altri come soggettiva, quindi legata all'esperienza, alla relazione che si crea fra oggetto estetico e soggetto percipiente. Una concezione, quest'ultima, che, attraverso discipline e orientamenti quali l'ermeneutica di Gadamer, la teoria della ricezione della Scuola di Costanza (H.R. Jauss, W. Iser, ecc.), la teoria della "cooperazione testuale" (U. Eco), ha preso particolarmente piede nel xx secolo e rappresenta uno dei nodi caratterizzanti l'orientamento estetico cosiddetto "post-moderno".

Come già abbiamo anticipato, la ricognizione di Abbagnano, per quanto utile e condivisibile nel suo quadro d'insieme si presenta dunque per certi aspetti datata. All'apoca della pubblicazione del *Dizionario* di Abbagnano infatti, non si era ancora pienamente delineata l'importanza di una ulteriore prospettiva, rivelatasi forse la più importante e fertile nell'ultimo secolo di storia del pensiero, ossia il rapporto fra arte e linguaggio. Una relazione che ci riporta implicitamente alle questioni dell'interpretazione, del senso e dei significati (inclusa la sostanza estetica) individuabili in un testo o più in generale in un'opera, e dei modi in cui essi prendono forma ed efficacia.

A monte di tali questioni sta tuttavia una problematica ancora più ampia e forse inesauribile dal punto di vista filosofico. Si tratta del problema delle condizioni e dei limiti entro i quali la conoscenza e i giudizi si esplicano e hanno validità, ossia le tematiche forti del criticismo kantiano e dei vari "neo-criticismi" che ad esso sono seguiti. Nel nostro caso possiamo fare riferimento a queste problematiche nei termini di un "criticismo estetico", intendendo con esso l'indagine su quali siano i meccanismi e le condizioni per cui un oggetto d'esperienza può essere bello per qualcuno e brutto per qualcun altro; entro quali limiti un oggetto che ambisca ad essere "artistico" possa dirsi tale, distinguendosi da un oggetto comune, ovvero "non artistico".

A chi ha un po' di dimestichezza con la storia del pensiero filosofico, è noto che l'avvio dell'estetica moderna prende le mosse proprio dal criticismo kantiano applicato, per l'appunto, al giudizio di gusto e al giudizio estetico. In realtà Kant rifiuta di adottare il termine "estetica" nel suo moderno significato disciplinare proposto da Baumgarten, come *scientia cognitionis sensitivae* (e nel cui ambito la bellezza si definisce come *perfectio cognitionis sensitivae*). Ciononostante è proprio Kant a

porre le basi dell'estetica filosofica modernamente intesa, affrontando criticamente la questione dei fondamenti trascendentali, cioè dell'origine, della natura e della validità dei sentimenti e dei giudizi concernenti la bellezza, l'arte, il sublime, ecc.

Kant e l'estetica musicale (2015-16)

La riflessione kantiana sulla bellezza, sull'arte, e sui giudizi che la concernono, viene svolta principalmente nella sua terza "Critica", la *Kritik des Urteilskraft*, ossia la "Critica del giudizio" – o come oggi si preferisce tradurre "Critica della facoltà del giudizio".

Come molti commentatori sottolineano, è piuttosto singolare che sia stato proprio un filosofo come Kant a porre i fondamenti dell'estetica moderna nonostante egli fosse ben poco al corrente dei decisivi sviluppi allora in corso nel campo dell'arte, della poesia e, ancor di più, della musica.

In Kant si distingue il giudizio (*Urteil*) come operazione logica, valutativa, propria dell'intelletto (giudizio sintetico, giudizio analitico, ecc.) – e che costituisce l'oggetto di indagine della prima "critica", la *Kritik der reinen Vernunft*, la "ragion pura" – dall'*Urteilskraft*, cioè dal giudizio in quanto facoltà dell'animo umano. Per Kant il giudizio in quanto operazione intellettuale consiste nel "pensare il particolare come contenuto nel generale", ad esempio: "il tiglio è un'albero", ma anche "questo albero è un tiglio"; "l'acqua bolle a 90°", oppure "questa affermazione è falsa".

Il giudizio in quanto facoltà è invece quella facoltà dell'animo umano che genera il sentimento di piacere o dispiacere, cioè di ammirazione o di ripulsa, e che Kant concepisce come intermedio fra l'intelletto e la ragion pratica, tale da porre in relazione fra loro la sfera della necessità e della verità, cioè la natura (che è il dominio dell'intelletto e della "ragion pura") con la sfera della libertà, cioè la sfera dell'etica, dell'agire in base a un desiderio, vale a dire il terreno della *praktische Vernunft*, la "ragion pratica". Collegare queste due sfere della conoscenza e della morale, della necessità scientifica e del libero agire, era un'esigenza che Kant avvertiva come essenziale al completamento e alla tenuta del suo sistema filosofico.

In sintesi, secondo Kant tutte le facoltà dell'animo umano si riconducono a tre: 1) la facoltà del conoscere, 2) il sentimento di piacere/dispiacere, 3) la facoltà del desiderare. Il giudizio in quanto facoltà concerne ciò che nell'esperienza sensibile ci appare bello o brutto, sublime o di nessun valore, nonché i sentimenti che ne derivano e i connessi giudizi di gusto. Kant non usa il termine "estetica" come sostantivo nel senso di Baumgarten, avendone già in precedenza criticato l'opera. Nella *Critica*

della *ragion pura* Kant tratta però l' "estetica trascendentale", intesa come "dottrina della conoscenza sensibile", la quale com'è noto trae la sua validità dalle forme a priori della sensibilità, cioè spazio e tempo. Nella *Critica del giudizio* invece il termine "estetico" viene utilizzato come attributo nella locuzione di "giudizio estetico", assumendo quindi il significato sinonimo di giudizio di gusto che concerne il bello in natura e nell'arte. Insieme al giudizio teleologico – di cui diremo – il giudizio estetico, o giudizio di gusto che dir si voglia, costituisce dunque l'ambito in cui si esplica l'*Urteilkraft*, la facoltà del giudicare, tramite, come si è detto, fra la facoltà dell'intelletto (*ragion pura*) e la facoltà del libero agire (*ragion pratica*).

Giudizio estetico e sentimento della bellezza

Com'è noto, nel sistema kantiano, l'intelletto con le sue forme a priori (lo spazio e il tempo) e le categorie (ossia i "concetti puri") opera sui dati fenomenici dell'intuizione sensibile, giungendo a formulare "giudizi determinanti" i quali a partire dal generale (principi a priori, leggi, concetti) *determinano* necessariamente le caratteristiche del particolare, dell'oggetto di esperienza e le condizioni in base a cui esso oggetto viene ricondotto, "sussunto" nell'universale: es.: Socrate è un uomo.

Diversamente, la facoltà del giudizio formula un diverso tipo di giudizio che Kant definisce "giudizio riflettente". In esso il soggetto riflette a partire dal particolare, dall'oggetto dell'esperienza estetica, cioè dall'oggetto che ha di fronte in quanto esso gli procura un sentimento di piacere o dispiacere. Il giudizio che ne consegue è un giudizio di gusto ed esso si definisce "giudizio riflettente" per distinguerlo dal giudizio determinante, poiché esso non ha carattere di necessità logica, ma scaturisce da un sentimento, cioè da una spontanea riflessione su questo oggetto, alla ricerca dell'origine di questo sentimento.

Questa ricerca però non trova i suoi principi, le sue spiegazioni nell'esperienza e neppure riesce a definirle in termini concettuali adeguati. A partire da questo sentimento di piacere (o dispiacere) derivante dall'esperienza dell'oggetto, l'*Urteilkraft* formula dunque un giudizio estetico che nella sua forma "pura" è un giudizio non concettuale.

Se questo sentimento è determinato da un interesse, da una particolare relazione che si ha con l'oggetto (desiderio, avversione, utilità, credenze, piacere fisico, ecc.) non si ha un puro giudizio di gusto in quanto esso è intrecciato a dei concetti. In questi casi a volte si ricade in un giudizio di tipo conoscitivo, determinante, altre volte se questo interesse è determinato solo dai sensi (e quindi non da concetti particolari o motivazioni intellettuali) esso concerne il *piacevole*, un sentimento che va tenuto ben distinto dal sentimento del bello. Per Kant si definisce infatti piacevole ciò che è oggetto di un piacere puramente sensoriale e quindi è legato a un interesse, a un'inclinazione o attrazione per l'oggetto stesso (il discorso ovviamente vale anche per la coppia opposta brutto/spiacevole)

Altre volte invece il sentimento di piacere deriva da una pura contemplazione disinteressata, senza "concetti inquinanti": è il caso ad esempio della contemplazione di un paesaggio o anche (ma non sempre) di un'opera d'arte che suscitano istantaneamente la sensazione, l'emozione della bellezza. In questo caso si ha un puro giudizio di gusto di cui non sappiamo il perché, di cui ci sfugge il concetto, per cui, come succede, se cerchiamo di spiegare il perché quell'oggetto ci piace tanto non troviamo le parole.

In questa attività di contemplazione, la percezione della bellezza suscita un piacere che corrisponde al naturale bisogno delle facoltà conoscitive del soggetto di individuare nelle cose un ordine, la rispondenza a un principio. Questo piacere (e il giudizio estetico che ne consegue) è frutto dell'azione delle due facoltà dell'animo umano: l'intelletto (che cerca ma non trova i concetti) e l'immaginazione (cioè la facoltà di rappresentare cose o idee indipendentemente dalla loro presenza o esistenza).

In questa contemplazione è come se l'immaginazione andasse in soccorso dell'intelletto, generando libere (cioè fantasiose, immaginifiche) rappresentazioni dell'oggetto, in quello che Kant definisce un "libero gioco" di intelletto e immaginazione. Il piacere di questo gioco sta nel particolare arricchimento che viene alla conoscenza e alla vita del soggetto nel momento in cui l'intelletto, cioè la sfera della necessità, entra per così dire in relazione con quella sfera della libertà di pensare, di desiderare, di agire che è invece propria dell'etica (sfera altrimenti preclusa all'intelletto). È in questo terreno dove opera la facoltà del

giudizio, e dove intelletto e immaginazione giocano liberamente fra loro, che necessità e libertà, cioè ragion pura e ragion pratica trovano un loro possibile punto di incontro.

Questo libero gioco di immaginazione e intelletto è per sua natura soggettivo, ma esso è altresì proprio di tutti gli uomini, poiché si fonda su un principio universale, una forma a priori che consente, per così dire, di proiettare il sentimento e il giudizio di gusto sull'oggetto d'esperienza in una prospettiva anch'essa universale. Questo principio viene individuato da Kant nella "finalità" intrinseca dell'oggetto che più precisamente viene definita come "finalità formale soggettiva":

l'elemento soggettivo di una rappresentazione che non può essere elemento di conoscenza è il piacere o il dispiacere congiunto con la rappresentazione stessa [...]. Ora la finalità di un oggetto, in quanto è rappresentata nella percezione, non è una proprietà dell'oggetto stesso, [...bensì] l'elemento soggettivo di essa, ciò che non può mai divenire elemento di una conoscenza. Si dice perciò che l'oggetto è conforme al fine, solo perché la sua rappresentazione è legata immediatamente col sentimento di piacere; e questa rappresentazione è una rappresentazione estetica della finalità [...]. Quando il piacere è legato con la semplice apprensione¹ di una forma dell'oggetto dell'intuizione, senza riferimento di essa ad un concetto [...], il piacere non può esprimere altro che l'accordo dell'oggetto con le facoltà conoscitive che sono in gioco nel giudizio riflettente.

(I. Kant, *Critica del giudizio, Introduzione*, trad. it di Alfredo Gargiu, Bari, Laterza, 1972, pp. 30-31)

Questo principio di finalità, in quanto proprio dell'animo umano e quindi comune a tutti gli uomini, è il principio trascendentale a priori della facoltà del giudizio. Nel giudizio estetico il piacere corrisponde all'accordo fra oggetto e facoltà conoscitive come "finalità formale soggettiva", la quale non ha altro scopo se non se stessa. Giudicare bello un oggetto significa vivere il piacere di quel gioco di immaginazione e intelletto e di quella finalità «percepita senza la rappresentazione di uno scopo», cioè una

¹ l'apprensione è un tipo di conoscenza intuitiva propria dell'immaginazione che sintetizza in un'intuizione unitaria la molteplicità della conoscenza sensibile.

“consonanza”, un accordo che non può essere oggetto di conoscenza intellettuale.

Nella sezione della Critica denominata *Analitica del bello*, Kant applica al giudizio estetico lo schema delle categorie come definito nella *Critica della ragion pura* e individua così quattro “momenti” del giudizio di gusto corrispondenti appunto ai quattro gruppi delle categorie che sono: qualità, quantità, relazione e modalità.

1° momento: secondo la qualità si definisce bello «l’oggetto di un piacere senza interesse».

2° momento: secondo la quantità è bello «ciò che piace universalmente senza concetto».

3° momento: secondo la relazione, «la bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto questa vi è percepita senza la rappresentazione d’uno scopo».

4° momento: secondo la modalità, è bello «ciò che, senza concetto, è riconosciuto come oggetto di un piacere necessario».

In sintesi, il giudizio di gusto definisce dunque bello ciò che viene percepito come oggetto di un piacere sentito come soggettivo, del tutto disinteressato e svincolato da qualsiasi scopo o concetto ma, nel contempo, sentito anche come necessario e oggetto di una universale condivisione, in quanto fondato sul principio trascendentale di finalità.

L’antinomia del giudizio di gusto

Kant riconosce che il giudizio estetico formulato nei termini di soggettivo e universale insieme ricade in un’antinomia, cioè in un’apparente contraddizione. Da un lato il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza intellettuale, non è logico (cioè non è determinante), ma è estetico (riflettente), e quindi non può che essere soggettivo. Dall’altro lato esso rivendica il suo carattere necessario e universale. Questa universalità ha il suo fondamento nella natura trascendentale, cioè a priori, della finalità, che è soggettiva e universale al tempo stesso. Il giudizio di gusto porta con sé il bisogno di comunicarsi ad altri e anche il bisogno di essere condiviso da tutti. Una circostanza, quest’ultima, che,

come tutti sappiamo già a partire dall'esperienza quotidiana, non si verifica. L'antinomia in realtà non viene superata. Il giudizio di gusto ha in sé un principio di universalità che può intendersi come un limite irraggiungibile, una universalità estetica che è necessariamente soggettiva, cioè di altra natura rispetto a quell'universalità oggettiva propria della logica che compete all'intelletto e alla ragione.

In relazione al principio della finalità, il giudizio riflettente si definisce dunque giudizio estetico quando concerne una "finalità formale soggettiva", cioè una finalità senza rappresentazione di uno scopo.

Ma secondo Kant esiste anche una finalità oggettiva, materiale, riferibile a scopi, così come è pensabile nella natura, nei suoi fenomeni e organismi. Pertanto, quando il giudizio riflettente riflette (appunto) su questa finalità materiale, esso si definisce giudizio teleologico. In questo caso il giudizio riflettente coglie la finalità concettualmente, come "finalità materiale oggettiva" nella forma della rispondenza dell'oggetto a un ordine intrinseco delle cose, cioè della natura e dell'universo. L'esperienza e l'intelletto secondo Kant non autorizzano ad affermare che questa finalità esista davvero, ma la rappresentazione di tale finalità è tale da far pensare che al di sopra di essa ci sia un principio ordinatore, una volontà suprema che regge tutte le cose.

Si è soliti dire che con la *Critica del giudizio* Kant, analogamente a quanto compiuto con la *Critica della ragion pura*, realizza una "rivoluzione copernicana" nel campo della filosofia dell'arte, affermando il principio trascendentale per cui la bellezza non è una qualità o un insieme di qualità da ricercare nell'oggetto, ma nasce dal soggetto, dall'esperienza di quel libero, autonomo gioco delle facoltà che presiedono al giudizio estetico. Come vedremo di seguito questa "rivoluzione" viene alquanto ridimensionata proprio proprio in relazione al giudizio estetico nell'ambito artistico.

La bellezza per Kant consiste nell'*espressione di idee estetiche*, idee che l'immaginazione si rappresenta e «che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato, e per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili» (*CdG*, pp. 30-31).

La bellezza intesa da Kant non è una semplice qualità dell'oggetto. Perché un oggetto possa dirsi bello occorre che esso esprima idee estetiche, le quali si generano nella contemplazione di un oggetto che possieda una *forma*, non semplicemente delle qualità. Una qualità (un colore, ad esempio) non genera idee estetiche, ma ricade nella sfera del meramente piacevole. Al bello, ossia perché sbocci il sentimento della bellezza, occorre invece l'intuizione di una forma, cioè di un insieme di relazioni fra qualità molteplici che lasci trapelare un ordine, una finalità. Kant distingue diversi tipi di bellezza. C'è una "bellezza libera", totalmente autonoma da ogni concetto. E c'è una "bellezza aderente" che invece presuppone un concetto di perfezione dell'oggetto, perfezione che non può essere semplicemente intuita col giudizio di gusto, ma implica un contributo dell'intelletto.

La bellezza libera è propria della natura, mentre nell'arte si ha a che fare in genere (non necessariamente) con la bellezza aderente, cioè con giudizi estetici (Carl Dahlhaus a questo proposito predilige il termine di "giudizi artistici", un termine che per altro Kant non utilizza) i quali presuppongono un concetto di perfezione, di "ciò che la cosa dev'essere". In questo caso nel "libero gioco" di immaginazione e intelletto la conoscenza concettuale assume un ruolo rilevante e il giudizio che ne scaturisce, evidentemente, non è più un giudizio estetico "puro", cioè senza concetto. Questa circostanza contribuisce anche a ridimensionare alquanto l'idea della "rivoluzione copernicana" che la *Critica del giudizio* avrebbe operato in ambito estetico e contribuisce ad avvalorare la tesi che considera Kant un precursore del formalismo estetico.

La musica

Il bello dell'arte, in particolare la bellezza aderente, si differenzia dal bello di natura in quanto è frutto dell'opera del genio. Se la bellezza in generale è "espressione di idee estetiche", il genio è la capacità di produrre idee estetiche, cioè di dare forma, coerenza e ricchezza alle rappresentazioni dell'immaginazione.

Quanto alla musica Kant le assegna uno statuto che sembra oscillare fra due campi: il campo del meramente "piacevole" (proprio delle arti che

suscitano un piacere squisitamente sensoriale e non coinvolgono il pensiero, la riflessione) e il campo delle “arti belle” le cui forme attivano il gioco dell’imma-ginazione e dell’intelletto generando riflessioni e idee estetiche (cfr. § 44 e § 51).

Agli occhi di Kant, piuttosto inesperto e fors’anche poco interessato a questioni musicali la musica si identifica primariamente con le squisite piacevolezze del genere della *Tafelmusik* (né più né meno che il corrispondente delle odierne *lounge music* o *ambient music*). Ben diversamente accade alla musica quando, in unione con la poesia, ovvero con le arti visive o della danza, la musica dà vita all’opera e alla musica vocale in genere, la quale è indubbiamente arte bella in quanto portatrice di idee estetiche e quindi di pensieri, di conoscenza.

Tuttavia l’interesse filosofico di Kant finisce con l’incentrarsi proprio sulla musica strumentale, e sull’interrogativo se essa possa dirsi bella o solo piacevole. Per un verso Kant sembra deprezzare la musica strumentale in quanto non si avvale di concetti, ma trasmette solo sensazioni, emozioni e non riflessioni. Per questo essa risulta essere arte piacevole piuttosto che bella, o quantomeno occupa l’ultimo posto fra le arti belle. L’emozione infatti per Kant non ha a che fare con la bellezza e non può tradursi in un puro giudizio di gusto.

Nonostante la musica « parli per mere sensazioni, senza concetti, – sono parole di Kant – e quindi non lasci qualcosa alla riflessione, come la poesia, essa commuove lo spirito più variamente, e più intimamente, sebbene solo con effetto passeggero; ma essa è piuttosto godimento che cultura». (CdG, p.189). In questo la musica, oltre che ai colori, si avvicina secondo Kant alle «cose che suscitano riso», in quanto anch’essa è «una specie del gioco con idee estetiche [...] con le quali in fondo non si pensa niente, ma che possono dilettere soltanto per il loro variare» (CdG, p. 194). Con “godimento” (*Genießen*) Kant intende la particolarissima capacità della musica di suscitare reazioni emotive che a suo avviso si rivolgono non tanto alla mente, bensì al corpo, stimolando il movimento e la vitalità. Con “cultura” Kant intende invece il piacere della bellezza intesa come arricchimento vitale e accrescimento di conoscenza derivante dal generarsi delle idee estetiche.

Per quanto riguarda la musica, in essa secondo Kant operano elementi quali il *tono* che esprime un affetto (ossia uno stato d’animo,

un'emozione), la *modulazione* («quasi una lingua universale delle sensazioni») e il *tema* che «costituisce l'affetto dominante del pezzo» e «serve ad esprimere l'idea estetica di una totalità coerente di una quantità inesprimibile di pensieri» (CdG, p.190). Tuttavia le sensazioni e le emozioni che la musica provoca non hanno nulla a che fare con la bellezza. Questi aspetti per Kant non sono tali da innescare il gioco dell'immaginazione e dell'intelletto e suscitare quindi idee estetiche.

Come già abbiamo detto, i giudizi (!) di Kant riguardanti la musica manifestano una ricorrente, marcata oscillazione fra i due poli del piacevole e del bello. Definita come la più attraente fra tutte le arti e insieme la meno fertile di conoscenza (in soldoni la meno "cólta") l'arte dei suoni, per il filosofo di Königsberg, resta per così dire in bilico fra le arti belle e le arti del piacevole. Il problema non si pone tanto per la musica vocale che, in unione con la poesia, genera "idee estetiche" le quali non sono puro godimento, ma "cultura", cioè nutrimento per immaginazione e intelletto. Il dubbio – e a volte una certa apparente contraddittorietà delle affermazioni – riguarda invece la musica strumentale e la sua capacità di rappresentare o meno idee estetiche. Di fatto Kant dichiara esplicitamente che «non si può dire con certezza se un colore e un suono siano semplici sensazioni piacevoli, o siano già in se stessi un bel giuoco di sensazioni e quindi contengano, in quanto giuoco, un piacere per la loro forma nel giudizio estetico» (CdG p. 185).

Dunque, indipendentemente dall'associazione della musica con altre arti, per la musica in genere, possono darsi entrambe le possibilità: ci può essere dunque una musica solamente "piacevole", il cui gioco di sensazioni genera un godimento puramente sensoriale e corporeo, un benessere psicofisico diremmo oggi. Ma ci può essere anche una musica il cui gioco di sensazioni viene sentito come un "bel giuoco" mediante l'apprensione di una *forma*, quell'insieme insieme regolato di rapporti fra qualità molteplici e di esatte proporzioni che suscita il sentimento della bellezza e con esso un giudizio estetico fondato sulla riflessione.

Quando Kant, in riferimento alla musica parla, della forma, l'accezione del termine corrisponde solo in parte alla nostra nozione di forma musicale, a ciò che per noi è l'architettura o la sintassi di un brano. Con un trasparente rimando a Pitagora, in qualche misura la forma è già inscritta

nei suoni in quanto tali, nelle proporzioni aritmetiche che li governano e che nella musica vengono ulteriormente a combinarsi «simultaneamente e successivamente». Di fronte all'esperienza che costantemente tende a giudicare "bello" un colore o un suono Kant si chiede se essi non siano invece da considerare semplicemente "piacevoli". Il bello implica la forma, e non può fondarsi sulla piacevole attrattiva di semplici "qualità". L'argomento per poterli considerare "belli" è nella matematica di Eulero e per suo tramite nella dottrina numerica di Pitagora. Su questa base i suoni (e per analogia i colori) possono dirsi "forme" in quanto prodotti da una vibrazione che possiede caratteristiche di regolarità e proporzioni armoniche. È dunque questo carattere formale, questo fondamento nella natura fisico-matematica dei suoni, delle loro proporzioni e del loro gioco nella composizione, che consente alla musica di essere "bella" prescindendo dalle emozioni, dalla soggettività del "piacevole", che al contrario sono visti come elementi inquinanti, come minacce alla purezza e alla (possibile) universalità del giudizio di gusto: «Ogni interesse corrompe il giudizio di gusto e gli toglie la sua imparzialità [...]. Il gusto resta sempre barbarico, quando abbia bisogno di unire al piacere le attrattive e le emozioni, o di queste faccia anche il criterio del suo consenso.» (CdG, pp. 66-67).

La forma per Kant è un a priori, anzi è l'a priori tout court della bellezza: la forma musicale "bella", la "composizione" è una sapiente (geniale) combinazione verticale e orizzontale dei suoni fondata sulle naturali proporzioni matematiche che li governano. Tuttavia, prosegue Kant, «certamente la matematica non ha la benché minima parte nell'attrattiva e nella commozione dell'anima prodotte dalla musica; è soltanto la condizione indispensabile (*conditio sine qua non*) di quella proporzione delle impressioni, nella loro unione e vicenda, che permette di abbracciarle tutte insieme, impedendo che si distruggano reciprocamente, e che rende possibile il loro accordarsi per produrre, per via di consoni affetti, una continua commozione ed eccitazione dell'animo, e quindi un piacevole godimento seco stesso.» (CdG, pp. 190–1). Col che siamo punto e a capo, si ritorna al godimento e quindi ai sensi e al corpo: «Il piacevole è godimento» si afferma proprio in apertura della Critica, nel § 4 (CdG p. 49). Di fatto, per Kant, la musica non sfugge, nel novero delle

arti belle, a uno statuto di inferiorità, segnata com'è dall'ineliminabile incertezza circa la natura del piacere che essa suscita.

L'antinomia del gusto, imprigionato nel dualismo di soggettivo e universale, si riverbera in modo piuttosto evidente nella irrisolta ambivalenza che la musica ha nel quadro complessivo dell'estetica kantiana.

L'arte che più di tutte emoziona e procura godimento al corpo e alla mente, e che meno di tutte offre al pensiero materia di riflessione, è anche quella che inevitabilmente confonde maggiormente la distinzione fra piacevole e bello, tenuto conto anche del fatto che – Kant lo ripete come una sorta di mantra – attrattive ed emozioni non hanno nulla a che fare con la bellezza e anzi in linea di principio corrompono il puro giudizio di gusto. Tuttavia al tempo stesso Kant, del quale è nota la scarsa conoscenza e competenza musicale, non può né vuole negare alla musica la sua dignità di arte bella, capace di offrire opere eccelse. La soluzione del problema è per l'appunto quella nozione di *forma* che consente di collocare la musica fra le arti belle. L'apprensione della forma si ha quando il giudizio oltrepassa la piacevolezza sensoriale, ma coglie la sintesi del “bel gioco delle sensazioni”. Essa rappresenta l'accordo dell'oggetto con il soggetto e si identifica dunque nella finalità formale soggettiva. E' già stato osservato come la forma kantiana, descritta in questi termini, come un'armonica sintesi di una molteplicità, precorre per molti aspetti il concetto di *Gestalt*.

Resta il fatto che nella musica, più che in altre arti, per Kant la bellezza è una specie di sorvegliata speciale. Nella *Critica*, le motivazioni per cui la musica, più di altre arti si espone al rischio di scambiare la piacevolezza con la bellezza appaiono piuttosto farraginose e non del tutto convincenti, dando l'impressione che proprio qui l'antinomia del gusto debba alzare le mani in segno di resa.

Tuttavia è da sottolineare la quasi profetica attualità, e dunque lo specialissimo significato di questa esplicita ammissione della difficoltà di discernere piacevolezza e bellezza. Una difficoltà che spinge Kant proprio in relazione alla musica a respingere ogni attrattiva, ogni parvenza di piacevolezza, fin quasi a condannarle come elemento corruttore, quasi incompatibile col puro giudizio estetico e all'autentico sentimento della bellezza che non deve lasciarsi “traviare” da qualità, sensazioni ed

emozioni che forniscono nient'altro che una illusoria immagine di bellezza, del tutto soggettiva e superficiale.

Detto in breve: questa diffidenza, quasi un'idiosincrasia, per le "attrattive" della musica e, per contro, l'esaltazione di una sostanza formale che nulla ha a che vedere con l'esteriorità e il godimento, echeggia molte delle concezioni estetiche tipiche delle avanguardie novecentesche.

L'eredità di Kant divide tuttora coloro i quali ritengono che nella sua teoria estetica sia preminente la "rivoluzione copernicana", ossia l'aspetto soggettivo, empatico, legato alla sensazione e all'espressione, da quanti ritengono invece che per Kant il "bello" sia competenza di un "giudizio artistico" di natura formale e oggettiva.

In merito all'antinomia del giudizio di gusto (soggettivo e universale al tempo stesso) scrive Carl Dahlhaus che lo scopo della *Critica del giudizio* è, per l'appunto, «evitare l'infelice alternativa tra un dogmatismo che stabilisce le norme del bello e un relativismo che si accontenta del luogo comune per cui dei gusti non si discute» (Dahlhaus, *L'estetica della musica*, Roma, Astrolabio, 2009, p. 57). Ma altrettanto o forse ancor più rilevanti sono le implicazioni che secondo Dahlhaus derivano dalla distinzione operata da Kant fra giudizio di gusto e giudizio artistico, cioè fra la purezza non concettuale della bellezza libera propria della natura e la bellezza aderente dell'arte nella quale si infiltrano l'intelletto e il concetto di perfezione:

L'apparente contraddizione tra i paragrafi 15 e 48² può essere risolta soltanto se si distingue nettamente il giudizio artistico che riguarda la perfezione o l'imperfezione di un prodotto quanto a forma e a tecnica compositiva, dal giudizio di gusto, che qualifica un oggetto come bello o brutto. Il fatto che una successione di suoni venga giudicata "perfetta" come tema di una fuga o di una forma sonata non implica affatto che sia una di quelle melodie che

² Il § 15 è intitolato *Il giudizio di gusto è del tutto indipendente dal concetto della perfezione*; mentre nel § 48 (*Del rapporto del genio col gusto*) si legge: «Ma se l'oggetto è dato come un prodotto dell'arte, e come tale dev'esser dichiarato bello, poiché l'arte presuppone sempre uno scopo nella sua causa (e nella causalità di questa), bisogna prima appoggiarsi al concetto di ciò che la cosa deve essere; e, poiché l'accordo del molteplice in una cosa in vista di una destinazione interna di essa, in quanto scopo, costituisce la perfezione della cosa stessa; - nel giudizio della bellezza d'arte deve anche esser presa in considerazione la perfezione della cosa che non c'entra affatto nel giudizio d'una bellezza naturale (come tale).» (CdG p. 170).

strappano l'esclamazione "Bello!", o, equivalenti meno articolati, "l'ah e l'oh dell'animo". E inversamente, una melodia può essere sentita e giudicata "bella" senza che l'ascoltatore, che l'apprezza ed esprime il suo piacere, si faccia un concetto della funzione formale che essa svolge e della sua idoneità come tema. Un buon tema non deve essere necessariamente una bella melodia, e viceversa. [...]

Il fatto che Kant, prigioniero dei pregiudizi estetici del secolo dei lumi, combattesse, per motivi filantropici, l'arte esoterica del manierismo e con gesto sprezzante liquidasse come meramente "meccaniche" opere che eludevano la sua concezione del bello improntata al classicismo (un giudizio che sicuramente avrebbe applicato anche alle fughe di Bach, se gli fosse capitato di incontrarle) è alla fin fine indifferente di fronte alla concessione risolutiva che l'arte non ha bisogno di essere bella per essere arte. Chiunque voglia equiparare il giudizio di gusto e il giudizio artistico non può appellarsi a Kant.

(Dahlhaus, *op. cit.*, p. 55–57).

Ovviamente desta scalpore l'affermazione secondo cui l'arte non ha bisogno di essere bella per essere arte e il suo corollario secondo cui, in arte e così in musica, la perfezione può essere disgiunta dalla bellezza. Ma, come abbiamo già detto, basta riflettere sulla condizione odierna della musica e dell'arte per comprendere come queste spinose questioni conferiscano alle questioni sollevate da Kant nella terza critica (e quindi all'esegesi del suo pensiero estetico) un'estrema attualità. Tutti abbiamo esperienza di come oggi i giudizi sulla nuova musica utilizzino in prevalenza opposizioni quali *interessante vs banale*, e come per contro sia caduta in disuso e quasi inapplicabile la categoria di *bello vs brutto*. È il segnale del fatto che ormai, anche nell'opinione comune, il puro giudizio di gusto che esclama "bello!" augurandosi che tutti ne condividano il senso, è stato delegittimato a favore di un giudizio che dice "davvero ben scritto!", basato cioè su concetti, e quindi giudizio determinante, intellettuale, secondo la terminologia kantiana. I due piani, da tempo, non coincidono, non si incontrano più. E tuttavia l'affermazione secondo cui un tema di una fuga può essere perfetto senza essere bello appare una forzatura. Difficile infatti negare che la perfezione, in arte come nel contrappunto, possa fare a meno della *pulchritudo*.

Dunque, l'estetica di Kant, anche se primariamente fonda l'origine del giudizio estetico e della bellezza nell'esperienza soggettiva, cioè nella relazione fra soggetto e oggetto, anziché nelle qualità intrinseche dell'oggetto (la "rivoluzione copernicana", appunto), nel suo avvicinarsi al territorio dell'arte, finisce col collocarsi a un crocevia nel quale le nozioni di giudizio estetico e di giudizio intellettuale, di estetica della forma e di estetica come espressione si intrecciano in modo quasi inestricabile, sollevando forse più interrogativi di quanti ne risolva. E proprio nella sfaccettata ricchezza di queste posizioni, nonché nella loro sottile ma insuperabile contraddittorietà, stanno le basi – merita ribadirlo – della perdurante attualità del pensiero estetico kantiano.

PAGINE DALLA CRITICA DEL GIUDIZIO (2015-16).

Riportiamo di seguito alcune pagine della *Critica del Giudizio* particolarmente significative ai nostri fini, in particolare le parti riguardanti la musica che abbracciano la quasi totalità degli specifici riferimenti musicali presenti nella terza *Critica*.

I passi riportati sono tratti dalla classica traduzione di Alfredo Gargiulo, pubblicata per la prima volta nel 1906. Edizione di riferimento: Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*, Bari, Editori Laterza, 1972, I vol.

§ 13. *Il puro giudizio di gusto è indipendente da attrattive ed emozioni.*

Ogni interesse corrompe il giudizio di gusto e gli toglie la sua imparzialità, in ispecie quando (al contrario dell'interesse della ragione) esso non pone la finalità avanti al sentimento di piacere, ma fonda quella su questo; ciò che sempre avviene nel giudizio estetico su alcuna cosa, quando questa diletta o digrada. Perciò i giudizi così modificati non possono avere alcuna pretesa alla validità universale del piacere, o possono averla tanto meno quanto maggiore è il numero delle sensazioni di questa specie, che si trovano tra le cause determinanti del gusto. Il gusto resta sempre barbarico, quando abbia bisogno di unire al piacere le ATTRATTIVE e LE EMOZIONI, o di queste faccia anche il criterio del suo consenso. Tuttavia, le attrattive non solo sono spesso attribuite alla bellezza (che dovrebbe riguardare propriamente solo la forma), come un contributo al piacere estetico di validità universale, ma son date esse stesse come bellezze, e la materia del piacere viene scambiata con la forma: un fraintendimento che, come parecchi altri, ha pure qualche fondamento di verità, e si può eliminare mediante una esatta definizione di questi concetti.

Un giudizio di gusto, su cui non hanno influsso l'attrattiva e l'emozione (sebbene l'una e l'altra possano congiungersi col piacere del bello), e che ha quindi come CAUSA determinante soltanto la finalità della forma, è un PURO GIUDIZIO DI GUSTO.

(CdG, pp. 66-67)

§ 14. *Illustrazione con esempi.*

I giudizi estetici, proprio come quelli teoretici (logici), possono distinguersi in empirici e puri. I primi sono quelli che esprimono ciò che è piacevole o spiacevole, i secondi affermano la bellezza d'un oggetto o della sua rappresentazione; quelli sono giudizi dei sensi (giudizi estetici materiali), questi soltanto (in quanto formali) sono veri giudizi di gusto.

Un giudizio di gusto, dunque, è puro, solo quando nessun piacere semplicemente empirico è mescolato alla sua causa determinante. Il che però avviene sempre, quando l'attrattiva o la emozione hanno una parte nel giudizio, col quale una cosa dev'essere dichiarata bella. Qui di nuovo si affacciano parecchie obiezioni, le quali in sostanza vogliono far passare l'attrattiva non soltanto come necessario ingrediente della bellezza, ma come per se stessa sufficiente ad esser chiamata bella. Un semplice colore, per esempio il verde di un prato, un semplice suono (a differenza del rumore e del frastuono), come quello di un violino, in generale son dichiarati belli per se stessi; sebbene entrambi mostrino di aver a fondamento la semplice materia della rappresentazione, cioè unicamente la sensazione, e perciò meritino di esser chiamati soltanto piacevoli. Ma nello stesso tempo si noterà che le sensazioni del colore, come quelle del suono, non possono essere giustamente ritenute belle, se non in quanto sono PURE; ed è questa una determinazione che già riguarda la forma, ed è anche l'unica in queste rappresentazioni che si possa con certezza universalmente comunicare; perché la qualità delle sensazioni non si può ammettere come concordante in tutti i soggetti, e la superiorità, riguardo al piacevole, di un colore sull'altro, o del suono di uno strumento musicale su quello d'un altro, difficilmente si può ammettere che sia giudicata da ognuno allo stesso modo.

Si ammetta con EULÈRO che i colori siano un seguito di vibrazioni isocrone (*pulsus*) dell'etere, come i suoni son vibrazioni isocrone dell'aria messa in movimento, e, ciò che importa, che l'animo possa percepire non soltanto, mediante il senso, l'effetto di ciò sull'attività dell'organo, ma anche, con la riflessione (di che non

dubito affatto), il giuoco regolare delle impressioni (e quindi la forma nell'unione di diverse rappresentazioni). Colore e suono, allora, anziché semplici sensazioni, sarebbero già una determinazione formale dell'unità di un molteplice, e perciò potrebbero essere considerati per se stessi come bellezze.

Ma, quando si parla di purezza di una sensazione semplice, s'intende che la sua uniformità non è turbata ed interrotta da alcuna sensazione estranea, e che essa appartiene soltanto alla forma: perché si può astrarre dalla qualità della sensazione (non guardare se essa rappresenti un suono o un colore, e quale suono o colore). È perciò che tutti i colori semplici, in quanto son puri, son ritenuti belli; I misti non hanno questa proprietà, appunto perché, non essendo semplici, non si ha alcun criterio per giudicare se essi sono o no da riguardarsi come puri.

È un errore comune però, e molto nocivo alla purezza, integrità e solidità del gusto, il credere che la bellezza, la quale consiste nella forma, possa essere aumentata dall'attrattiva; sebbene si possano aggiungere *ATTRATTIVE ALLA BELLEZZA*, per interessare l'animo anche mediante la rappresentazione dell'oggetto, indipendentemente dal puro piacere, e per favorire il gusto e la sua coltura, raccomandandogli la bellezza, specialmente quando esso è ancora rozzo ed incolto. Ma le attrattive effettivamente turbano il giudizio di gusto, se attirano su di sé l'attenzione, come se fossero esse i motivi del giudizio sulla bellezza. Perché esse sono tanto lungi dal contribuire alla bellezza che, piuttosto, possono essere tollerate come estranee solamente quando il gusto sia ancora debole ed incolto in quanto non guastano la bella forma.

Nella pittura, nella scultura, e in tutte le arti figurative, l'architettura, il giardinaggio, in quanto sono arti belle, l'essenziale è il *DISEGNO*, in cui ogni affermazione del gusto non riposa su ciò che diletta nella sensazione, ma su ciò che piace semplicemente per la sua forma. I colori, che avvivano il disegno, appartengono all'attrattiva; possono bensì ravvivare l'oggetto per la sensazione, ma non farlo degno dell'intuizione, e bello; sono invece, quasi sempre molto limitati da

ciò che esige la bella forma, ed anche dove si può fare una parte all'attrattiva è sempre la forma che li nobilita.

Ogni forma degli oggetti dei sensi (dei sensi esterni e, mediatamente, anche dei sensi interni) è o FIGURA o GIUOCO; nel secondo caso, o giuoco delle figure (nello spazio, la mimica e la danza), o semplice giuoco delle sensazioni (nel tempo). L'attrattiva dei colori o dei suoni piacevoli di uno strumento può contribuire all'effetto; ma il disegno nel primo caso, e la composizione nel secondo, costituiscono l'oggetto proprio del puro giudizio di gusto; e se la purezza dei colori e dei suoni, o anche la loro varietà e il loro contrasto, sembrano contribuire alla bellezza, ciò non vuol tanto dire che essi, poiché sono piacevoli per se stessi, possano portare un contributo omogeneo al piacere della forma, ma solo che la rendono più esattamente, determinatamente e perfettamente intuibile, ed inoltre vivificano con la loro attrattiva la rappresentazione, risvegliando e conservando l'attenzione sull'oggetto.

Anche quelli che si chiamano fregi (*parerga*), vale a dire quelle cose che non appartengono intimamente, come parte costitutiva, alla rappresentazione totale dell'oggetto, ma soltanto come accessori esteriori, aumentando il piacere del gusto, non compiono tale ufficio se non per via della loro forma: così le cornici dei quadri, i panneggiamenti delle statue, i peristilii degli edificii. Ma, se il fregio non consiste esso stesso nella bella forma, ed è adoperato, come le cornici dorate, soltanto per raccomandare il quadro all'ammirazione mediante l'attrattiva, allora esso si chiama ornamento, e nuoce alla pura bellezza.

L'emozione, o quella sensazione in cui il piacere non è prodotto che da un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione della forza vitale, non appartiene punto alla bellezza. Ma il sublime (con cui è legato il sentimento dell'emozione) richiede una misura del giudizio diversa da quella che è di fondamento al gusto; e così un puro giudizio di gusto non ha come causa determinante né l'attrattiva né l'emozione, in una parola nessuna sensazione in quanto materia del giudizio estetico.

(*CdG*, pp. 67-70)

§ 44. *Dell'arte bella.*

[...]

Non v'è una scienza del bello, ma solamente la critica di esso e non vi son belle scienze, ma soltanto belle arti. Difatti, se vi fosse una scienza del bello, in essa si dovrebbe decidere scientificamente, cioè con argomenti, se una cosa deve essere tenuta per bella o no; così il giudizio sulla bellezza, appartenendo alla scienza, non sarebbe punto un giudizio di gusto. Per ciò che riguarda le belle scienze, è un non senso una scienza che, come tale, dev'essere bella. Perché se ad essa, in quanto scienza, domandassimo una risposta in principii e dimostrazioni, essa ce la darebbe in sentenza di buon gusto (*bonmots*).

- Ciò che ha dato luogo alla comune espressione di BE11E SCIENZE [schöne Wissen-schaften] è, senza dubbio, niente altro che questo: si è osservato molto giustamente che nell'arte bella, nella sua completa perfezione, vien richiesta molta scienza, come, per esempio, la conoscenza delle lingue antiche, la lettura degli autori ritenuti classici, la storia, la conoscenza delle antichità, etc.; e poiché queste scienze storiche costituiscono la necessaria preparazione e il fondamento dell'arte bella, ed anche perché in esse è stata compresa la conoscenza stessa dei prodotti delle arti belle (eloquenza e poesia), con uno scambio di parole sono state chiamate esse stesse belle scienze.

Quando l'arte, adeguatamente alla CONOSCENZA di un oggetto possibile, compie soltanto le operazioni necessarie per realizzarlo, essa è meccanica; se, invece, ha per scopo immediato il sentimento di piacere, è estetica. Questa è o arte piacevole o arte bella. È piacevole quando il suo scopo è di far accompagnare il piacere alle rappresentazioni in quanto semplici SENSAZIONI; è bella quando ha per iscopo di accoppiare il piacere alle rappresentazioni come modi di CONOSCENZA.

Le arti piacevoli son quelle dirette unicamente al godimento; tali sono tutte quelle attrattive che possono dilettere una riunione conviviale; come il raccontare piacevolmente, l'impegnare i commensali in una conversazione franca e vivace, il portarli con lo scherzo e col riso ad un certo tono di allegria, in modo che si possa

chiacchierare spensieratamente, e nessuno voglia rispondere di ciò che dice, perché si pensa soltanto al divertimento momentaneo, e non a fornire una materia durevole alla riflessione e alla discussione. (Bisogna anche aggiungervi il modo di allestire la tavola in vista del godimento, ed ancora la musica da tavola dei grandi pranzi: una cosa meravigliosa, la quale soltanto con un gradevole rumore deve mantenere negli animi la disposizione allegra, e, senza che nessuno presti la minima attenzione alla sua composizione, favorisca la conversazione libera tra l'uno e l'altro vicino). A queste arti appartengono anche tutti quei giochi i quali non offrono altro interesse oltre quello di far passare il tempo.

L'arte bella, invece, è una specie di rappresentazione che ha il suo scopo in se stessa, e nondimeno, pur non avendo altro fine, favorisce la coltura delle facoltà dell'animo sotto il riguardo della socievolezza.

La comunicabilità universale di un piacere implica già nel suo concetto che il piacere stesso non debba essere proprio di godimento, derivando da una semplice sensazione, ma debba dipendere dalla riflessione; e quindi l'arte estetica, in quanto arte bella, è tale che ha per criterio il Giudizio riflettente e non la sensazione.

(*CdG*, pp. 163-64)

§ 48. *Del rapporto del genio col gusto.*

Per giudicare degli oggetti belli come tali è necessario il gusto; ma per l'arte bella stessa, cioè per la produzione di tali oggetti, è necessario il genio.

Se si considera il genio come un talento per l'arte bella (ciò che è nel significato proprio della parola), e sotto questo rispetto lo si voglia scomporre nelle facoltà che debbono concorrere a costituirlo, è necessario determinare prima esattamente la differenza tra la

bellezza naturale, il cui giudizio esige solo del gusto, e la bellezza d'arte, la cui possibilità (che deve anche essere tenuta in conto nel giudizio sugli oggetti dell'arte) esige del genio.

Una bellezza naturale è una cosa bella: la bellezza d'arte è una rappresentazione bella di una cosa.

Per giudicare una bellezza naturale come tale io non ho bisogno di aver prima un concetto di ciò che l'oggetto deve essere; vale a dire, non ho bisogno di conoscerne la finalità materiale (lo scopo), ma la semplice forma, senza conoscenza dello scopo, mi piace per se stessa nel giudizio. Ma se l'oggetto è dato come un prodotto dell'arte, e come tale dev'esser dichiarato bello, poiché l'arte presuppone sempre uno scopo nella sua causa (e nella causalità di questa), bisogna prima appoggiarsi al concetto di ciò che la cosa deve essere; e, poiché l'accordo del molteplice in una cosa in vista di una destinazione interna di essa, in quanto scopo, costituisce la perfezione della cosa stessa; - nel giudizio della bellezza d'arte deve anche esser presa in considerazione la perfezione della cosa che non c'entra affatto nel giudizio d'una bellezza naturale (come tale). - Nel giudizio della bellezza specialmente degli oggetti animati della natura, per esempio, dell'uomo o d'un cavallo, si prende comunemente in considerazione anche la finalità oggettiva: ma allora il giudizio non è più puramente estetico, cioè un semplice giudizio di gusto. La natura non è più giudicata come avente l'apparenza dell'arte, ma in quanto è realmente arte (sebbene sovrumana) e il giudizio teleologico serve a quello estetico da fondamento e da condizione cui questo deve guardare. In tal caso, quando per esempio si dice: «è una bella donna», non si pensa altro che questo: la natura rappresenta bellamente in questa forma gli scopi che essa si propone nel corpo femminile; perché bisogna guardare, oltre che alla semplice forma, ad un concetto in modo che il giudizio sull'oggetto diventa un giudizio logico ed estetico insieme. L'arte bella mostra la sua preminenza in questo, che può render belle quelle cose che in natura sono brutte o spiacevoli. Le furie, le malattie, le devastazioni della guerra, e simili, possono essere come cose dannose molto ben descritte, ed anche rappresentate nei

quadri; una sola specie di cose brutte non può essere rappresentata secondo natura, senza che vada distrutto ogni piacere estetico e quindi la bellezza d'arte, cioè quelle che ispirano di s g u s t o . Perché, siccome in questa singolare sensazione che riposa soltanto sull'immaginazione, l'oggetto è rappresentato come se si imponesse al nostro piacere, e noi però lo respingiamo con forza, la rappresentazione artistica dell'oggetto non si distingue più nella nostra sensazione dalla natura dell'oggetto stesso, e quindi non può essere tenuta per bella. Così la scultura, i cui prodotti quasi possono scambiarsi con quelli della natura, ha escluso dalle sue figurazioni la rappresentazione immediata di oggetti brutti, e non permette di rappresentare semplicemente per Giudizio estetico, ma solo indirettamente mediante un'interpretazione della ragione, per via di allegorie o di attributi piacevoli, certi temi, come per esempio la morte (che essa converte in un bel genio) e lo spirito della guerra (di cui ha fatto Marte).

E tanto basti per la bella rappresentazione di un oggetto, che propriamente non è altro che la forma dell'esibizione di un concetto, il quale in tal modo è comunicato universalmente. - Ma per dare questa forma ai prodotti delle belle arti non è necessario che del gusto, col quale l'artista, quando lo abbia esercitato e corretto per mezzo di numerosi esempi dell'arte o della natura, giudica la sua opera e dopo molti tentativi spesso laboriosi, trova quella forma che lo soddisfa: perciò questa forma non è cosa dell'ispirazione o di un libero slancio delle facoltà dell'animo, ma di un lungo e anche penoso processo di perfezionamento, volto a adeguare la forma al concetto, senza recar tuttavia pregiudizio al libero gioco delle facoltà dell'animo.

Ma il gusto è semplicemente una facoltà di giudicare, non una facoltà produttiva; e ciò che è adeguato ad esso, non è solo per questo un'opera d'arte bella; può essere un prodotto dell'arte utile e meccanica ~ anche della scienza che sia l'effetto di regole determinate, le quali possono essere apprese e debbono essere, rigorosamente seguite. Ma la forma piacevole che le si dà è soltanto il mezzo di comunicarla e un modo di presentarla, rispetto al quale

si ha ancora una. certa libertà, sebbene si sia legati ad uno scopo determinato. Così si richiede che un servizio da tavola, o anche un trattato morale, e perfino una predica, abbiano questa forma dell'arte bella, senza che vi sembri VOLUTA ; ma non si chiamano perciò opere d'arte bella. Si considerano tali, invece, un poema, una musica una galleria di quadri, e simili; e in un'opera, che dev'essere tenuta come appartenente alle arti belle, si trova spesso del genio senza gusto, o del gusto senza genio.

§ 51. *Della divisione delle belle arti.*

[...]

Sicché non vi sono che tre specie di arti belle: l'arte della parola, l'arte figurativa e l'arte del giuoco delle sensazioni (come impressioni sensibili esterne). Si potrebbe anche condurre questa divisione dicotomicamente, distinguendo le belle arti in quelle che esprimono il pensiero e quelle che esprimono l'intuizione, quest'ultime secondo la forma o la materia (della sensazione).

[...]

3) L'arte del BEL GIUOCO DI SENSAZIONI (che son prodotte dal di fuori), - il quale giuoco deve tuttavia essere comunicabile universalmente, - non può riguardare se non la proporzione dei diversi gradi della disposizione (tensione) del senso cui le sensazioni appartengono, cioè il tono di questo senso; e, così largamente intesa, tale arte si può dividere nel giuoco artistico delle sensazioni auditive, e di quelle visive, per conseguenza in MUSICA e COLORITO. - È un fatto degno di nota che questi due sensi, oltre la capacità che hanno per le impressioni richieste ad acquistare il concetto degli oggetti esterni, sono ancora capaci di una sensazione particolare, congiunta a quelle impressioni, della quale non si può veramente decidere se ha il suo fondamento nel senso o nella riflessione; e che questa affettibilità possa mancare qualche volta, sebbene il senso non sia difettoso, ed anzi sia squisito per ciò che concerne il suo uso nella conoscenza degli oggetti. Il che

significa che non si può dire con certezza se un colore e un suono siano semplici sensazioni piacevoli, o siano già in se stessi un bel giuoco di sensazioni e quindi contengano, in quanto giuoco, un piacere per la loro forma nel giudizio estetico. Se si pensa alla rapidità delle vibrazioni della luce o, nel secondo caso, dell'aria, la quale verosimilmente supera di molto la nostra facoltà di giudicare immediatamente, nella percezione, la proporzione della divisione del tempo mediante le vibrazioni stesse; si dovrebbe credere che da noi sia sentito soltanto il LORO EFFETTO sulle parti elastiche del nostro corpo, ma che non sia avvertita e presente nel giudizio la DIVISIONE DEL TEMPO da essa compiuta, e perciò che ai colori e ai suoni sia congiunto soltanto il piacevole, non la bellezza della loro composizione. Ma se invece si pensa, in PRIMO LUOGO, all'elemento matematico che si può trovare nella proporzione di quelle vibrazioni nella musica e nel giudizio nostro su di essa, e si considera, com'è giusto, la divisione dei colori secondo l'analogia con la musica; se, in SECONDO LUOGO, si ricordano gli esempi; sebbene rari, di uomini che con la miglior vista del mondo non sapevano discernere i colori, o con l'udito più acuto i suoni, laddove, per quelli che hanno questa facoltà, son percepibili le variazioni qualitative (non soltanto i gradi della sensazione), nei diversi gradi di una scala di suoni o di colori, ed anzi il numero delle variazioni è determinato per differenze INTELLIGIBILI; si potrebbe vedersi obbligati a riguardare le sensazioni dei due sensi, non come semplici impressioni sensibili, ma come l'effetto di un giudizio della forma nel giuoco di molte sensazioni. Secondo che si adotterà l'una o l'altra opinione nel giudicare del principio della musica, ne sarà diversa la definizione, e la si definirà come noi abbiamo fatto, quale un bel giuoco di sensazioni (dell'udito) oppure come un giuoco di sensazioni PIACEVOLI. Soltanto secondo la prima definizione la musica è considerata come ARTE BELLA senz'altro, e invece con la seconda è considerata (almeno in parte) come un'arte PIACEVOLE.

(CdG, pp. 181-86)

§ 53 *Comparazione del valore estetico delle belle arti.*

[...]

Dopo la poesia, se si guarda all'attrattiva e all'emozione dell'animo, io porrei quell'arte che ad essa, tra le arti della parola, è più prossima e ad essa molto naturalmente si può congiungere, cioè la musica. Perché, sebbene quest'arte parli per mere sensazioni, senza concetti, e quindi non lasci qualcosa alla riflessione, come la poesia, essa commuove lo spirito più variamente, e più intimamente, sebbene solo con effetto passeggero; ma essa è piuttosto godimento che coltura (il giuoco di pensieri che suscita è l'effetto di un'associazione quasi meccanica) e, giudicata dalla ragione, ha minor valore di qualunque altra delle arti belle. Perciò, come ogni godimento, essa abbisogna di frequente varietà, e non sopporta d'esser ripetuta varie volte, senza produrre noia. La sua attrattiva, che si comunica così universalmente, pare che riposi su questo: - ogni espressione del linguaggio ha, nel contesto, un tono appropriato al suo significato; - questo tono mostra più o meno un affetto di colui che parla, e reciprocamente lo produce anche in colui che ascolta, suscitando in lui, col processo inverso, l'idea che nella lingua è espressa con tale tono; - e siccome la modulazione è quasi una lingua universale delle sensazioni, comprensibile da ogni uomo, la musica l'usa per sé sola e in tutta la sua energia, cioè come linguaggio degli affetti, e così secondo la legge dell'associazione, comunica universalmente le idee estetiche che vi sono naturalmente congiunte; - per altro, giacché quelle idee estetiche non sono concetti e pensieri determinati, è solo la forma della composizione di queste sensazioni (armonia e melodia), invece della forma linguistica, che, mediante un accordo proporzionato delle sensazioni stesse (il quale accordo nei suoni, riposando sul rapporto del numero delle vibrazioni dell'aria nello stesso tempo, in quanto i suoni sono riuniti simultaneamente o successivamente, può esser ridotto matematicamente sotto regole determinate) serve ad esprimere l'idea estetica di una' totalità coerente di una quantità inesprimibile di pensieri, conformemente ad un certo tema, il quale costituisce l'affetto dominante del pezzo. Solo da questa forma matematica, sebbene non sia rappresentata da

concetti determinati, dipende il piacere, che congiunge la semplice riflessione su tale quantità di sensazioni simultanee e successive col loro giuoco, come una condizione universalmente valida della sua bellezza, e solo per questa forma il gusto può attribuirsi qualche dritto anticipato sul giudizio di ognuno.

Ma certamente la matematica non ha la benché minima parte nell'attrattiva e nella commozione dell'anima prodotte dalla musica; è soltanto la condizione indispensabile (*conditio sine qua non*) di quella proporzione delle impressioni, nella loro unione e vicenda, che permette di abbracciarle tutte insieme, impedendo che si distruggano reciprocamente, e che rende possibile il loro accordarsi per produrre, per via di consoni affetti, una continua commozione ed eccitazione dell'animo, e quindi un piacevole godimento seco stesso.

Se invece si stima il valore delle belle arti secondo la coltura che portano all'animo, e si prende per misura la estensione delle facoltà che nel Giudizio debbono concorrere alla conoscenza, la musica avrà l'ultimo posto tra le arti belle, perché essa non fa che giocare con le sensazioni (allo stesso modo che forse è la prima, quando le arti si valutino dal punto di vista del piacere). A tal titolo, dunque, le arti figurative la precedono di molto; poiché mentre mettono l'immaginazione in un giuoco libero, ma nel tempo stesso adeguato all'intelletto, promuovono un'occupazione in quanto producono qualche cosa che serve ai concetti dell'intelletto come un veicolo, durevole e che si raccomanda da sé, capace di favorire l'unione dei concetti stessi con la sensibilità, e quindi, in certo modo, l'urbanità delle facoltà superiori della conoscenza. Queste due specie d'arte seguono un cammino del tutto diverso: la prima procede da sensazioni a idee indeterminate; la seconda specie, invece, da idee determinate a sensazioni. Quest'ultima è prodotta da impressioni DUREVOLI; l'altra da impressioni PASSEGGIERE. L'immaginazione può rievocare le prime ed intrattenervisi con diletto; le seconde invece si estinguono subito, oppure, se sono ripetute involontariamente dall'immaginazione, ci riescono piuttosto penose che piacevoli. Inoltre alla musica è propria quasi

una mancanza di urbanità, specialmente per la proprietà, che hanno i suoi strumenti, di estendere la loro azione al di là di quel che si desidera, (sul vicinato), per cui essa in certo modo s'insinua e va a turbare la libertà di quelli che non fanno parte del trattenimento musicale; il che non fanno le arti che parlano alla vista, perché basta rivolgere gli occhi altrove, quando non si vuol dar adito alla loro impressione. È presso a poco come del piacere che dà un odore che si spande lontano. Colui che tira fuori della tasca il suo fazzoletto profumato, tratta quelli che gli sono intorno contro la loro volontà e, se vogliono respirare, li obbliga nello stesso tempo a godere; perciò quest'uso è anche passato di moda. [...].

(*CdG*, pp. 189-92)

§ 54 *Nota.*

[...]

Ogni giuoco variato e libero delle sensazioni (che non abbiano a fondamento uno scopo) diletta perché favorisce il sentimento della salute, vi sia o no nel nostro giudizio razionale un piacere per l'oggetto e il diletto stesso; e tale diletto può elevarsi fino a diventare un affetto, sebbene non abbiamo alcun interesse per l'oggetto, o almeno nessun interesse proporzionato al grado dell'affetto. Questi giuochi possiamo dividerli in GIUOCO DI FORTUNA, GIUOCO MUSICALE e GIUOCO DI PENSIERI. Il primo esige un interesse, sia della vanità, sia dell'utilità, il quale però non è così grande come quello che poniamo nel modo di procurarcelo, il SECONDO non suppone che la variazione delle SENSAZIONI, ciascuna delle quali si riferisce ad un affetto, senza avere il grado dell'affetto, e suscita delle idee estetiche; il TERZO nasce semplicemente dal variare delle rappresentazioni nel Giudizio, con che, è vero, non vien prodotto alcun pensiero che implichi qualche interesse, ma l'animo resta vivificato.

Tutte quelle riunioni che facciamo la sera mostrano come i giuochi possano dilettere, senza che in essi vi sia a fondamento uno scopo interessato; perché senza giuochi le riunioni stesse quasi non si potrebbero intrattenere. Ma tutti gli affetti, della speranza, del timore, della gioia, della collera, della beffa, vi sono in giuoco, succedendosi ad ogni istante, e sono così vivaci da sembrare che tutta la vita organica sia eccitata come da un movimento interno, come dimostra quel brio dell'animo, che pure né guadagna né apprende qualche cosa. Ma, poiché il giuoco di fortuna non è un giuoco bello, vogliamo metterli da parte. La musica e le cose che suscitano il riso son invece due specie del giuoco con idee estetiche, od anche con rappresentazioni intellettuali, con le quali in fondo non si pensa niente, ma che possono dilettere soltanto pel loro variare, e nondimeno vivacemente; con che esse ci danno a conoscere abbastanza chiaramente che l'animazione nei due casi è semplicemente corporea, sebbene sia prodotta da idee dell'animo, e che tutto il diletto d'una allegra riunione, ritenuto tanto fine e spirituale, è costituito dal sentimento della salute, prodotto da un movimento di visceri corrispondente a quel giuoco. Non è il giudizio dell'armonia dei suoni o delle arguzie, che con la sua bellezza serve soltanto da veicolo necessario; ma è lo svolgimento più facile della vita corporea, l'affetto che mette in moto i visceri e il diaframma: è, in una parola, il senso della salute (la quale fuor di tali occasioni non si fa sentire) che costituisce il diletto che vi si trova, in modo che si può giungere al corpo anche attraverso l'anima, e servirsi di questa come d'un medico di quello.

Nella musica questo giuoco va dalla sensazione del corpo alle idee estetiche (degli oggetti che suscitano le affezioni), e da queste, con la forza acquistata, ritorna al corpo. Nello scherzo (che, come la musica, merita piuttosto di esser annoverato tra le arti piacevoli che tra le arti belle) il giuoco comincia da pensieri, i quali, in quanto vogliono esprimersi sensibilmente, occupano tutti anche il corpo; e poiché l'intelletto, non trovando in questa esibizione quello che s'aspettava, s'arresta d'un tratto, si sente nel corpo, mediante la scossa degli organi, l'effetto di questa interruzione, la quale favorisce

il ristabilimento dell'equilibrio degli organi stessi, ed ha un benefico influsso sulla salute.

In tutto ciò che è capace di eccitare un vivace scoppio di riso, dev'esserci qualcosa di assurdo (in cui per conseguenza l'intelletto per se stesso non può trovare alcun piacere). IL RISO È UN'AFFEZIONE, CHE DERIVA DA UN'ASPETTATIONE TESA, LA QUALE D'UN TRATTO SI RISOLVE IN NULLA. Proprio questa risoluzione, che certo non ha niente di rallegrante per l'intelletto, indirettamente rallegra per un istante con molta vivacità. La causa deve dunque consistere nell'influsso della rappresentazione sul corpo e nella reazione del corpo sull'animo; e non certo in quanto la rappresentazione è oggettivamente oggetto di diletto (perché come potrebbe diletta un'aspettazione delusa?), ma unicamente perché essa, in quanto semplice giuoco delle rappresentazioni, produce nel corpo un equilibrio delle forze vitali. [...].

(*CdG*, pp. 192-95)

Il crocevia Dahlhaus (2015-16)

Nel panorama musicale del secondo Novecento, il pensiero di Carl Dahlhaus ha un posto assolutamente centrale sul piano della storiografia (in particolare: *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977; trad. it: *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto edizioni, 1980), della critica storica e filosofica, così come della teoria della forma, dell'analisi e dell'estetica. I suoi scritti sono sempre caratterizzati dal serrato confronto fra lo sguardo consapevole dello storico, l'indagine analitica e la riflessione estetica. Dei suoi scritti concernenti specificamente l'estetica sono stati tradotti in italiano *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, il Mulino 1987 (*Analyse un Werturteil*, 1970) e *Estetica della musica*, Roma, Astrolabio, 2009 (*Musikästhetik*, 1986).

Nel capitolo *Criteri* del suo breve ma fondamentale *Analisi musicale e giudizio estetico*, Dahlhaus prende in esame i concetti centrali e i luoghi comuni più diffusi della critica e dell'estetica, quei concetti, per fare ancora riferimento alla terminologia kantiana, che fanno di un giudizio non un "giudizio di gusto", ma un "giudizio artistico" (vedi sopra), concernente quindi non la bellezza "libera", ma la bellezza "aderente", e quindi la perfezione e la finalità intrinseca dell'oggetto musicale. Ne forniamo una sintesi con alcune osservazioni.

Logica del giudizio estetico

Il lessico di queste discipline, osserva Dahlhaus, è pieno di imprecisioni e contraddizioni. Tuttavia, fedele alla sua impostazione di storico, lo studioso tedesco sostiene che queste ambiguità non sono da eliminare come un "difetto", bensì sono da leggersi come un documento storico, la testimonianza di un'epoca e di un processo di elaborazione del pensiero. Nel tardo Settecento si formano ad esempio due concetti esemplari per la loro ambiguità: il concetto di "originalità", e il concetto, ancor più problematico, di "autenticità".

Entrambi questi concetti chiamano in causa la continuità con la trazione, un criterio anch'esso ambiguo che si espone di regola ad apprezzamenti

o critiche di segno opposto. Come distinguere l'opera autentica legata alla tradizione dall'epigonismo pedissequo?

Un criterio sicuro di distinzione fra i due sembra mancare.

Emerge qui la categoria dell'epigonismo, una categoria centrale nel pensiero di Dahlhaus.

Secondo Dahlhaus occorre storicizzare – cioè contestualizzare all'epoca – i criteri di valutazione. Riguardo all'epigonismo egli sembra dire: in passato non si concepiva l'epigonismo, ma la continuità con la tradizione. Oggi invece il legame autentico con la tradizione è precluso e resta solo la possibilità dell'epigonismo, allorché il recupero della tradizione maschera troppo spesso un banale eclettismo.

Sono affermazioni fortemente discutibili, a partire dal fatto che “banale eclettismo” è una sorta di “epiteto fisso”, uno stereotipo della musicologia e della critica novecentesche. L'eclettismo viene sempre etichettato come un disvalore, quasi sinonimo di banalità. In altre parole Dahlhaus come molta critica novecentesca nega implicitamente che possa esistere un eclettismo non banale. Questa “preclusione” è in realtà un postulato, una proposizione assiomatica indimostrata.

I criteri estetici, prosegue Dahlhaus, non vanno estrapolati, ma devono essere correlati fra loro. La “ricchezza di relazioni” ad esempio: come criterio esso è valido all'interno di un testo che presenti parti ben delineate e differenziate, tali da giustificare relazioni; dove tutto sembra connesso talvolta c'è solo mancanza di differenze. In altre parole la ricchezza di connessioni non è necessaria in sé, lo diventa solo laddove ci sono forti eterogeneità e differenze, come compensazione, come riequilibrio.

Va sottolineata qui questa idea di compensazione che è un altro concetto chiave nel pensiero di Dahlhaus (si veda oltre *Analogia e compensazione*).

I “criteri” estetici tuttavia non sono mai sufficienti per formulare un giudizio estetico. Fondare la critica su basi integralmente razionali è impossibile. Ciò non significa arrendersi all'irrazionale del gusto. Cedere all'ostilità per la ragione sarebbe la fine dell'estetica. Dunque l'estetica secondo Dahlhaus ha questo arduo destino: di camminare sul filo tra logica pura da un lato e pura intuizione irrazionale dall'altro.

Musica "malcomposta" e "Trivialmusik"

Pensare di individuare la *Trivialmusik* per il fatto che è mal composta è illusorio.

L'*Ave Maria* di Gounod è la classica *pièce bien faite*, un analogo di quel genere di teatro ottocentesco di successo inaugurato da Scribe, un concentrato di luoghi comuni drammaturgici, e la cui denominazione per estensione si applica alle altre arti nelle quali un'abile fattura mira a riscuotere un facile successo.

Il punto è che la "buona composizione" dal Settecento in avanti diventa un criterio esteticamente dubbio, sinonimo di penderia e conservatorismo. Nell'Ottocento certo Romanticismo progressista sceglie spesso di abbandonare questo principio, oppure di usurparlo applicandolo alle composizioni dell'avanguardia, in spregio al vecchio accademismo.

Lo stile antico di Palestrina venne imitato per secoli, finché nel Settecento entra in crisi a fronte del postulato dell'originalità individuale. Di conseguenza le composizioni del movimento ceciliano che si rifacevano ancora al contrappunto palestriniano diventarono cattiva musica *tout court*.

Le due accezioni estetica e tecnica di "musica buona" e "musica cattiva" non coincidono più, anzi si oppongono. Il "ben composto" diventa esteticamente penderia, grammatica anziché poesia (che è libera da regole...) – l'ex buona musica si trasforma dunque in cattiva musica.

Ci sono però fenomeni per cui musica nuova contraria alle regole venne accolta subito come musica ben composta. E' il caso di Debussy.

Questo "lasciapassare" sta nell'ampiezza e nella coerenza della sua trasgressione alle convenzioni. La musica trasgressiva per essere accettata e rispettata come "buona", deve essere stilisticamente compatta e avanzata. In altre parole la trasgressione deve avere una sua organica autorevolezza stilistica.

Nella nuova musica il "moderno moderato" appare come un compromesso inutile (affermazione questa che richiama uno dei punti chiave del pensiero di Adorno).

La “cattiva musica” è tale in quanto le sue trasgressioni non sono inserite adeguatamente in un contesto stilistico che le giustifichi, ma appaiono come

strappi aperti a caso nella trama musicale. Può accadere che queste caratteristiche della “cattiva musica” siano docute non a imperizia o a trascuratezza», ma ad una ricerca consapevole di effetti calcolati. Ma ciò non deve trarre in inganno: la stupidità in musica non cessa di essere molesta o intollerabile nemmeno se intesa come cinismo mascherato. (p. 45)

Queste considerazioni di Dahlhaus non risultano del tutto convincenti né sul piano teorico, né su quello della “ricezione”. Questi argomenti possono spiegare ad esempio come mai la musica di Gustav Mahler (così piena di vistosi “strappi aperti nella trama”) venne giudicata tanto negativamente dai suoi contemporanei. Ma in base alle stesse considerazioni, la dodecafonia avrebbe dovuto essere accettata in quanto organicamente e radicalmente trasgressiva (ancor più di Debussy). A distanza, gli strappi di Mahler appaiono obbedire a una superiore concezione poetica e formale (Eggebrecht), ma resta pressoché impossibile sostenere la superiorità estetica della produzione dodecafonica di Schönberg rispetto alle sue opere atonali. Resta a mio avviso indimostrato che violazioni sporadiche a un impianto formale o armonico conservato siano ingiustificabili o siano sinonimo di stupidità.

La *Trivialmusik* nasce col Romanticismo che proietta la musica verso e vette del sublime poetico. Automaticamente tutta la musica prosaica che non ambisce a queste vette si trasforma in in musica pedestre, in *kitsch* (termine che all’epoca non esiste). In epoca romantica la musica funzionale dei *Kapellmeister*, che per secoli aveva dominato la musica europea, viene sospettata di svilire in prosa ciò che dovrebbe essere poesia (“musica da Kapellmeister”, cioè tecnicamente ferratissima, ma priva di slanci di autentica originalità, è ancora oggi un insulto)

La musica scadente tuttavia non è necessariamente kitsch. Il kitsch è musica dozzinale che usurpa la pretesa di essere poesia senza averne i requisiti.

Ricchezza di relazioni

La ricchezza di relazioni è uno dei principi cardine della valutazione estetica di un'opera d'arte e della musica in particolare.

Perché questa ricchezza di relazioni sia esteticamente significativa si richiedono delle condizioni:

1) *pregnanza*: ci deve essere cioè sufficiente articolazione e differenziazione fra le parti della composizione tali da dare spessore e senso alle relazioni. Per esempio sostenere una ricchezza di relazioni fra temi caratterizzati da “affinità di sostanza”, cioè simili fra loro, è un truismo, cioè un'ovvietà (sarebbe assurdo descrivere due temi perfettamente uguali fra loro come il non plus ultra delle relazioni reciproche).

2) *coerenza*: queste relazioni devono determinare la struttura in modo coerente e non episodico.

3) *complessità*: la fatica dell'elaborazione motivica deve essere giustificata da una sufficiente complessità della composizione.

È molto dubbio se sia legittimo o piuttosto anacronistico applicare alla musica del passato i moderni metodi di analisi. L'analisi basata su parametri, ad esempio, è tipicamente moderna ma è molto dubbio se sia legittimo applicarla alla musica del passato, quando il concetto di parametro non esisteva. Certe analisi basate sull'astrazione – come l'analisi shenkeriana – isolano il parametro dell'altezza (cioè le successioni di note) indipendentemente dal parametro del ritmo, e dalla loro posizione nel contesto.

È un metodo anacronistico e improprio per indagare le opere Bach o Beethoven ma forse non inutile. Questa analisi sembra il modo con cui la modernità cerca di riappropriarsi della tradizione. Ma viene da chiedersi: si tratta di scoperta o di re-interpretazione? Il contenuto obiettivo che si deve porre in luce [ciò che conta davvero] sono le intenzioni del compositore, oppure tutte le interpretazioni possibili (anche avulse da ogni rapporto con la mentalità dell'epoca cui l'opera risale) purché non contraddicano la letteralità del testo musicale?

In generale si può affermare che la ricchezza dei nessi è insignificante se la musica non è sufficientemente articolata. Quello di *articolazione* è un altro concetto chiave che, tuttavia, in epoca recente è diventato però un concetto paralizzante della riflessione estetica; il concetto sta in bilico fra l'esigenza della chiarezza e il rischio della convenzionalità: una forma deve essere chiara e percepibile senza essere schematica e prevedibile. Dahlhaus sintetizza la questione in un aforisma: la musica deve dire cose nuove senza rinunciare alla chiarezza ed essere chiara senza cadere nella convenzione.

Differenziazione e integrazione

Differenziazione e integrazione sono criteri di valutazione ma sono anche caratteri indissolubilmente complementari, la cui radice è di natura biologica, costitutiva di ogni organismo.

1) la differenziazione materiale (cioè la varietà del lessico) non è criterio esteticamente sufficiente, può ridursi a superficialità, ma è in genere esteticamente più favorevole del suo contrario.

2) differenziazione funzionale: concerne non tanto il lessico, ma la ricchezza della sintassi. A volte ricchezza di lessico e di sintassi possono risultare alternativi, antitetici fra loro. Dahlhaus propone un concetto di "forma funzionale" in analogia all'"armonia funzionale". Una composizione di centinaia di battute per non sgretolarsi deve organizzarsi come un "sistema di funzioni". E solo quando la differenziazione è effettiva e definita allora può esserci vera integrazione.

3) differenziazione relazionale. Neologismo per indicare una varietà nella disposizione di elementi molteplici (elemento marginale tuttavia secondo lo stesso Dahlhaus).

Principi formali

La teoria delle forme e i principi formali sui quali essa si è fondata sono oggi alquanto decaduti.

Adolf Bernhard Marx "il più hegeliano dei teorici delle forme" era anzi un platonico che vedeva nella sonata e nella fuga l'essenza stessa della forma musicale.

A fronte di quel platonismo prevale invece oggi nell'analisi un atteggiamento decisamente *nominalista* che considera le forme e i loro principi in modo assolutamente non normativo e tutt'al più utili come strumenti *euristici* ai fini dell'analisi e della descrizione.

Dahlhaus si chiede se sia proprio così assurdo istituire confronti e gerarchie fra epoche diverse e se, invece, non sia possibile affermare che certe epoche siano superiori anche esteticamente ad altre.

Distingue due (più due) principi formali fondamentali:

1) *concetto di allineamento* [ciò che altrimenti definiamo "forma a pannelli", cioè pura successione di episodi esenti da connessioni reciproche]. Forma piuttosto screditata, rilevabile ad esempio nello stile galante. Ma essa può avere una sua coesione interna legata proprio al carattere tematico dello stile galante, al suo costante "tono di conversazione" per il quale l'elaborazione tematica sarebbe fuori luogo, contraddizione stilistica. L'allineamento insomma si abbina a una materia omogenea [diviene una sorta di riproposizione variata di uno stilema unitario]. Scade invece in illogicità nel *potpourri* ottocentesco, paradigma della *Trivialmusik*.

Molto acuta dal punto di vista epistemologico l'osservazione di Dahlhaus circa la scarsa considerazione di cui questo principio formale gode in analisi e in estetica: «l'analisi formale tende spesso a dedurre dall'inadeguatezza dei propri metodi conclusioni negative sull'oggetto di cui si occupa» (p. 57).

2) *concetto di Fortspinnung* (tipico del barocco, di Bach o di Vivaldi ad esempio): riproposizione continuamente variata (spesso mediante progressioni) di un motivo a coprire un'ampia arcata formale (si contrappone alla simmetrica articolazione in frase-periodo tipica dello stile classico) La *Fortspinnung* al contrario dell'allineamento gode di molto credito.

Nonostante la tendenza al dualismo comune a molte teorie, secondo Dahlhaus ci sono almeno un paio di altri principi formali ben distinti di cui tener conto:

3) *principio dello svolgimento* (cioè dell'elaborazione tematico-motivica) che costituisce il cuore degli interessi cui si è rivolta e si rivolge l'analisi formale in cerca di quelle relazioni motiviche considerate in genere la materia prima della coesione interna di un'opera.

4) *principio del raggruppamento* su cui si fonda la *Liedform*. È il principio formale su cui si fonda la forma canzone in genere (anche la canzone di Broadway e di musica leggera). Dahlhaus lo considera piuttosto sottovalutato. Esso consta di due elementi intrecciati ma indipendenti: la ripetizione di sezioni melodiche e la regolarità (“quadratura”) del periodo.

Analogia e compensazione

C'è un'ulteriore fondamentale coppia di principi antitetici: il principio di analogia e il principio di compensazione. Il principio di compensazione tende a equilibrare il livello di complessità di un costrutto musicale in modo che quando un elemento si fa molto complesso (armonia, melodia, dissonanza, ecc.) viene compensato dalla corrispondente semplificazione di un altro elemento (ad esempio il ritmo). Questo principio tende a rendere più agevole la comprensione da parte dell'ascoltatore. Infatti anche nell'ascolto spesso opera un principio di compensazione : per seguire più agevolmente un brano ci si concentra più su un aspetto mentre se ne trascura un altro. Spesso la compensazione è la chiave del successo e della comprensibilità di un'opera, ma non è necessariamente un indicatore del suo valore estetico. Schönberg, pur riconoscendone l'efficacia connaturata ai meccanismi dell'ascolto, respinge il principio di compensazione come criterio di valutazione estetica e adotta invece il principio di analogia, proprio di una musica intenzionata a sviluppare tutti i suoi diversi elementi a un medesimo livello di complessità. Si tratta di un'utopia, suggerisce Dahlhaus. La dodecaфония (e ancor più la serialità “integrale”) sono in effetti i paradigmi del principio di analogia.

A un livello generale va sottolineato il fatto che il principio di analogia è di natura fondamentalmente *esoterica*, cioè indirizzato idealmente a una cerchia di “adepti”, mentre quello di compensazione è di natura *essoterica*, cioè tendenzialmente rivolto a tutti.

Udibilità

Che la musica debba essere compresa attraverso l'ascolto è un luogo comune. Le accuse di non-udibilità rivolte alla musica odierna tendono

considerare esteticamente irrilevante ciò che non è udibile, ma ciò è molto discutibile.

Tuttavia il criterio dell'udibilità non può essere invocata come legge estetica naturale, ma deriva dalla polemica settecentesca del classicismo contro il barocco.

La polemica contro la musica da leggere è giustificazione dell'analfabetismo moderno. [il riferimento è chiaramente all'epoca dell'*Ancien Régime*, quando il pubblico della musica era formato da un'aristocrazia che aveva una competenza musicale media molto più elevata del pubblico Otto-novecentesco]. Tuttavia per quanto riguarda la musica è insostenibile un'analogia col passaggio dalla poesia orale alla poesia scritta. Troppa distanza semiologica fra i due linguaggi [ma anche sul piano storico e sociologico i due fenomeni sono troppo difformi]. L'ascolto dell'analfabeta musicale non è immediato, ma mediato dall'industria [in altre parole: ciò che l'analfabeta coglie come immediatezza è in gran parte uno stereotipo, cfr. Adorno]. La libertà estetica esige un'emancipazione dal convenzionale che passa attraverso una riflessione sulla musica mediata dalla scrittura.

Bisogna distinguere diversi gradi di udibilità, fra un primo piano e uno sfondo che può restare "in penombra". Che la struttura debba essere percepita consapevolmente per essere esteticamente efficace è un pregiudizio. Non solo le emozioni, ma anche elementi di logica si percepiscono a livello semiconscio [un senso di equilibrio formale o di simmetria può essere avvertito anche senza individuarne gli elementi] Dahlhaus afferma che della dodecafonia si percepisce immediatamente il rigore. Ma si tratta di un esempio a mio avviso non azzeccato, e l'affermazione in questo caso è piuttosto discutibile. Può essere invece pressoché impossibile distinguere tra scrittura seriale e scrittura atonale o liberamente informale se queste ultime non si propongono esplicitamente di "sabotare" l'idea di unità formale del costruito.

La netta divisione fra ascolto e lettura è un'astrazione. La musica puramente "cartacea", cioè solo da leggere, totalmente disinteressata alla dimensione uditiva, non esiste. Semmai essa riduce la componente dell'ascolto a favore dell'elemento intellettuale.

La divergenza fra un pubblico di analfabeti e una prassi compositiva che si comprende solo all'analisi è profonda, ma ci può essere un punto

d'incontro: la musica può essere efficace anche senza essere compresa. Dahlhaus annota che in sede di estetica musicale la categoria della "comprensione" solleva parecchi problemi. Conclude affermando che la musica contemporanea è a un tempo "da leggere" e "ad effetto".

A mio avviso non è questione né di "comprensione", né di "effetto", ma di "apprezzamento", posto che in arte l'apprezzamento sia da considerarsi ancora un fine (cfr. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*), e che in musica tale apprezzamento si attui anche tramite l'ascolto. L'alternativa fra "comprensione" e "effetto" reca in sé una sfumatura di significato tale da far sospettare che l'apprezzamento sia il frutto di "mezzi disonesti" (cfr. a questo proposito E.A. Poe, *Filosofia della composizione*).

Al di là dell'ascolto superficiale o stereotipato, posso comprendere a fondo e detestare, così come posso amare senza riuscire a comprendere. A mio avviso, l'ascolto pone sempre alla musica un'istanza che può essere o ignorata o tenuta più o meno in considerazione. Ma se viene ignorata è pressoché impossibile o marginale che si produca un apprezzamento tramite l'ascolto. Fermo restando che esso potrà essere rimpiazzato da un apprezzamento di diversa natura. Considero a questo proposito esemplare la frase che ho raccolto anni addietro in una conversazione con Mauricio Kagel: «Che la mia musica venga apprezzata dal pubblico lo sento come un mio preciso dovere».

Come osservazione generale di metodo, possiamo infine osservare come il discorso di Dahlhaus applichi frequentemente quella che in logica si definisce "disgiunzione inclusiva" (...*vel*...) come argomento a confutazione di una "disgiunzione esclusiva" (...*aut*...) propria di molte opinioni correnti nell'ambito della musica e della musicologia contemporanee. Anche in questo si coglie una sostanziale distanza di Dahlhaus da Adorno, il quale, nella sua *Filosofia della musica moderna*, con il dualismo Schönberg vs Stravinsky, enuncia invece un vero e proprio paradigma di disgiunzione esclusiva.

Il tramonto della bellezza (2015-16)

Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.

(T.W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, 1951)

Dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché oggi è divenuto impossibile scrivere poesie.

(Adorno, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22)

Quel tipo di godimento artistico che la coscienza generale ed un'estetica condiscendente immaginano sul modello del godimento reale, verosimilmente non esiste affatto. Il soggetto empirico partecipa solo in misura limitata e modificata all'esperienza artistica delle quelle; tale misura dovrebbe diminuire quanto più alto è il livello della creazione artistica. Chi gode le opere d'arte in modo concretistico è un filisteo; espressioni come "delizia delle orecchie" lo dimostrano colpevole. Ma se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo. In realtà le opere d'arte vengono tanto meno godute quanto più uno ne capisce.

(Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 20).

È su questo terreno che avviene la vera svolta dell'estetica della modernità, dall'epoca di una classicità la cui l'idea di bellezza e di perfezione era in fondo ancora platonica (quindi venerata, pur con tutte le implicite riserve che il platonismo ha lasciato in eredità nei confronti di ciò che appare bello), a un'epoca in cui, viceversa, la bellezza *tout court*, esibita e paga di sé, desta sempre maggiori sospetti di falsità. E forse, più ancora della verità, è proprio la categoria della "falsità", inestricabilmente implicata nel suo opposto, a caratterizzare le vicende dell'estetica novecentesca, almeno per quella lunga fase che ha vissuto (e forse vive ancora) una progressiva eclissi della bellezza, declassata a residuo anacronistico, questione non più pertinente, anticamera di ogni ambiguità e falsa coscienza in arte.

Il rifiuto e l'esplicita delegittimazione della bellezza come criterio del valore di un'opera d'arte, e la sua sostituzione con il concetto di verità, sono il cardine del pensiero estetico di Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), filosofo, sociologo e musicologo che, insieme a Max Horkheimer, ha fondato l'Institut für Sozialforschung di Francoforte. Con Horkheimer, Adorno ha sviluppato quella "teoria critica" della società da cui ha preso avvio la cosiddetta "Scuola di Francoforte", un articolato orientamento di pensiero cui si possono ricondurre altri esponenti celebri quali Herbert Marcuse, Erich Fromm, Jürgen Habermas.

Per Adorno la verità dell'opera d'arte, e in particolare della musica, è però una qualità immanente, connessa cioè non al modo in cui l'opera "rispecchia" la realtà (secondo quanto afferma l'estetica del marxismo), bensì legata alla sua intrinseca costituzione strutturale e linguistica, in quanto dialetticamente rivelatrice della realtà e del mondo in cui essa si produce e di cui essa ci parla (cfr. i testi di Adorno inclusi nell'Antologia). In questo processo di esautorazione dell'estetica "classica", nel corso del Novecento, determinante è stato il progressivo avvento della cosiddetta "società di massa" e della connessa "cultura di massa". Si tratta di un gigantesco, multiforme e forse irreversibile processo storico la cui natura è essenzialmente geopolitica, demografica, sociale e tecnologica; e la cui evoluzione, tutt'ora in corso, prospetta scenari futuri estremamente difficili da prevedere. Fondamentale in questa evoluzione è stato ed è tuttora il ruolo giocato dai mass media e dalle tecnologie della riproduzione sonora e visiva, strumenti che nei più diversi ambiti creativi hanno favorito lo sviluppo di una produzione e di un fiorente commercio di articoli culturali o artistici di larga o larghissima diffusione. È questo l'ambito che oggi viene intenzionalmente denominato *popular culture*, e in cui trovano la loro collocazione le *popular arts*: dal cinema alla musica, dalla letteratura di largo consumo al fumetto, e, ovviamente, ai programmi televisivi.

La teoria critica di Adorno & C ha rappresentato l'espressione più determinata ed influente nel sottoporre a una requisitoria spietata la società di massa e, in particolare, quel sistema mercantile di produzione e di consumo che Adorno chiama "industria culturale", evitando deliberatamente di utilizzare l'espressione troppo ambigua di "cultura di massa". Il rifiuto adorniano di questa locuzione che gode per altro di larga diffusione nasce dal fatto che essa potrebbe far pensare che la massa sia

depositaria di una cultura autonoma, mentre, al contrario, per Adorno, essa è totalmente “amministrata” ed eterodiretta. La radicalità di questa distinzione terminologica è ribadita energicamente da Adorno in *Resumé über Kulturindustrie*, un testo redatto originariamente per una conferenza radiofonica tenuta alla Hessische Rundfunk nel 1963:

Il termine “industria culturale” è stato usato forse per la prima volta nel libro *Dialettica dell'illuminismo* che Horkheimer e io pubblicammo ad Amsterdam nel 1947. Nelle bozze avevamo parlato di “cultura di massa”. Ma abbiamo sostituito questa espressione con “industria culturale” per escludere a priori ogni possibile interpretazione favorevole ai fautori della “cultura di massa” come qualcosa che sorgerebbe spontaneamente in seno alle masse, come una forma contemporanea di arte popolare. L'industria culturale è invece tutt'altra cosa.

(Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, «New German Critique», 1975, 6, p.14; traduzione nostra)

Onde fornire una breve sintesi del pensiero adorniano, utile come chiave di accesso ai testi riportati in antologia, riporto qui le pagine introduttive di un mio scritto pubblicato recentemente in un volume collettivo.

Il testo che segue è tratto da: Giordano Montecchi, *Teddy e le canzonette*, in Anna Rita Addessi e altri (a cura di), *Con-Scientia Musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Lucca, Lim, 2010, pp. 335–350.

[...] La musica come realtà industrializzata, soggetta a leggi di mercato e a strategie di marketing è in stridente conflitto con la concezione estetica delineatasi gradualmente a partire dall'epoca dell'assolutismo e poi sviluppatasi grandemente tra il XVIII e il XIX secolo in parallelo con l'affermarsi della società borghese e del romanticismo. Al cuore di questa concezione estetica c'è l'assunto fondamentale che l'arte e gli artisti devono essere autonomi, ossia liberi da ogni condizionamento, sia ideologico sia materiale. In base a queste premesse, nella società industrializzata, dominata sempre più dalle comunicazioni di massa e dalle logiche del mercato e del profitto, è insita una insormontabile negazione di questo principio fondante per il quale la libertà creativa dell'artista è un valore inviolabile mentre l'arte è incompatibile con qualsiasi finalità di lucro.

La critica filosofica alla cosiddetta società di massa (industriale, capitalista, ecc.) rappresenta uno dei cardini del pensiero del XIX e del XX secolo e, pur

nell'amplessima gamma delle posizioni teoriche, è largamente accomunata dalla sottolineatura della crescente disumanizzazione di un sistema che estingue il principio stesso dell'Umanesimo: il libero arbitrio del soggetto. Sempre più omologato, alienato, condizionato, l'individuo è impossibilitato a formarsi un'opinione autonoma e a decidere liberamente.

Se la formulazione più classica e radicale della critica alla società borghese e capitalista si può individuare nel concetto marxiano di alienazione dell'individuo conseguente a una divisione del lavoro che gli sottrae il frutto della sua fatica, nel XX secolo i pensatori che hanno dedicato le loro riflessioni al rapporto fra coscienza individuale e società di massa sono innumerevoli e buona parte di essi non è riconducibile a posizioni marxiste e neppure materialiste. La sociologia, la disciplina sviluppatasi quasi in parallelo al pensiero marxista, rappresenta anzi nel suo lungo e ricchissimo svolgersi, una dialettica continua e a volte una critica serrata del marxismo e dei suoi presupposti epistemologici di natura più filosofica che scientifica.

Figura chiave in questo cross-over fra estetica, sociologia e filosofia è certamente Theodor Wiesengrund Adorno, la cui rappresentazione del mondo contemporaneo raffigura l'arte e l'artista (e più in generale l'uomo e la sua coscienza) sempre più minacciati e condannati a un desolante ammutolimento. I primi scritti di Adorno sulla musica esprimono con veemenza una visione totalmente negativa della sua condizione attuale. In seguito tale prospettiva subirà numerosi aggiustamenti, ma nella sua sostanza essa continuerà a costituire l'impalcatura del pensiero musicale del filosofo:

Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello di una merce: il suo valore è quello determinato dal mercato [...]. Le isole dell'attività musicale precapitalistica — come quelle che il XIX secolo ancora poteva tollerare — sono state spazzate via [...]. Attraverso l'assorbimento totale della produzione come del consumo musicale nel processo capitalistico, l'alienazione della musica dall'uomo è divenuta completa.³

Il pensiero di Adorno concernente la musica si incentra sul concetto chiave della *Regression des Hörens*, il 'regresso dell'ascolto', ossia un progressivo imbarbarimento della capacità di percezione e di apprezzamento da parte dell'ascoltatore risultante da un processo di feticizzazione della musica ridotta a merce; una merce che si è obbligati a desiderare e a fruire in modo totalmente acritico:

³ T. W. ADORNO, *Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik* [Sulla condizione sociale della musica], «Zeitschrift für Sozialforschung», I/1, 2, 3, 1932; citato in M. Santoro, *Presentazione*, in T. W. ADORNO, *Sulla popular music*, a cura di M. Santoro, Armando Editore, Roma 2004, p. 14.

Per chi si trova circondato da merci musicali standardizzate, valutare è diventata una finzione; egli non può sottrarsi alla loro strapotenza, né scegliere tra quello che gli viene presentato: tutto è talmente simile che la preferenza è legata solo al dettaglio biografico o alla situazione particolare in cui avviene l'ascolto. Le categorie dell'arte intesa come un fatto autonomo sono, per quanto riguarda la ricezione attuale della musica, fuori corso. [...] Aldous Huxley si è chiesto in un saggio, chi in realtà si diverta ancora in un luogo di divertimenti; con lo stesso diritto ci si potrebbe chiedere a chi la musica leggera dia ancora sollievo: sembra piuttosto che essa sia direttamente complementare all'ammutolirsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione. [...]

Con la libertà della scelta e della responsabilità, i soggetti perdono non solo la capacità di riconoscere coscientemente la musica [...] ma negano con ostinazione addirittura la possibilità di questo riconoscimento cosciente. [...]

Il modo d'ascolto regressivo coincide tangibilmente con la produzione a causa del meccanismo di diffusione, che è quanto dire la *réclame* [...]: le masse fanno di una merce loro raccomandata l'oggetto della propria azione, usano ed esigono ciò che vien loro appioppato, superano il senso di impotenza che le coglie di fronte alla produzione monopolistica identificandosi con il prodotto ineluttabile.⁴

Al centro della riflessione di Adorno c'è una marcata dicotomia fra una musica d'arte intesa come frutto di autonoma ricerca (precondizione di qualsiasi valore estetico), e una musica che invece scaturisce da una volontà condizionata, intenzionata a creare e mettere in commercio un prodotto di successo, una merce, ossia un'entità incompatibile con ogni valore estetico. In realtà secondo Adorno la società odierna tende a svuotare di senso questa distinzione, poiché (ed è questo il fenomeno più angosciante) tutta la musica, inclusa quindi la musica d'arte, viene inesorabilmente ridotta a merce.

Per questo, da quando si è instaurata questa società di massa alienante e sempre più disumanizzante, il valore dell'arte e quindi della musica non si può più misurare in base ad una astratta bellezza, bensì occorre giudicarla in base al suo contenuto di verità, ossia al modo in cui il suo linguaggio incorpora in se stesso e svela la condizione dell'uomo e dell'artista in seno alla società, denunciando questo disumano processo di mercificazione.

L'espressione più cruda di questo atteggiamento di Adorno che ripudia arte poesia e musica intese come evasione e consolazione edonistica dalle brutture

⁴ T. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in ID, *Dissonanzen*, Göttingen 1958; traduzione italiana: *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in ID, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1974², pp. 7–51: 10, 32, 34–5

del mondo, imponendo loro di farsi invece carico del destino dell'umanità fino al punto di autonegarsi, è racchiusa in una delle sue affermazioni più celebri e discusse, pronunciata alcuni anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben».⁵

Per Adorno, la verità della musica e della creazione artistica in generale non consiste neppure in un 'rispecchiamento' alla Lukács, né tantomeno in una qualche posticcia intenzione descrittiva. In buona sostanza, la verità della musica non può derivare da elementi semantici extramusicali, né tantomeno da programmi poetici o contenuti verbali, per quanto impegnati o di denuncia, ma può solo essere interna, 'immanente' alla musica e al modo in cui essa è concepita e composta. E poiché la società di massa è alienante e distrugge la coscienza dell'individuo, la sola musica vera, cioè depositaria di un valore estetico è quella che porta dentro di sé questa tragica condizione, questo profondo laceramento della coscienza che si traduce in lacerazione dell'opera stessa, del suo linguaggio e della sua forma.

Fin qui la ricapitolazione. Apriamo ora Adorno laddove critica l'uso di veicolare contenuti di critica sociale ricorrendo a musiche o a canzoni particolarmente orecchiabili e familiari, pensando così di trasformarle in messaggi di emancipazione e di progresso. Al contrario, nonostante le intenzioni, queste musiche sono invece irrimediabilmente prive di qualsiasi significato sociale, o addirittura intrinsecamente repressive e reazionarie: «L'uso di media musicali inesorabilmente *popular* è di per sé repressivo».⁶

L'affermazione si riferisce al caso di un'associazione giovanile comunista americana che alla fine degli anni '30 aveva adattato un testo politicizzato alla celeberrima canzone di Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band*. L'opinione di Adorno è che il testo impegnato non può in alcun modo trasformare questa canzone in musica 'rivoluzionaria', ma è invece il carattere irrimediabilmente 'reazionario' della canzone a svuotare di qualsiasi significato sociale il testo che le viene applicato.

⁵ «Dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché oggi è divenuto impossibile scrivere poesie». T. W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955; traduzione italiana: *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972³, p. 22

⁶ T. W. ADORNO, *Sulla popular music, cit.*, p. 111

Estetica della forma versus estetica del sentimento (2012-13)

Fu nel Settecento, all'epoca dello Stile galante e dell'*empfindsamer Stil* (stile sensibile) che si iniziò a concepire la musica non più come rappresentazione di affetti secondo le ben definite regole retoriche della *Affektenlehre* e della *Figurenlehre*, bensì come mezzo, linguaggio per la libera espressione di un sentimento individuale, cioè per esprimere se stessi. L'estetica del Romanticismo e il suo rifiuto delle convenzioni retoriche, formali e stilistiche ha qui la sua origine. Da quel momento tuttavia, l'estetica del sentimento, fondata sull'intuizione lirica, soggettiva, idealistica e irrazionale, ha preso via via il sopravvento, generando una progressiva reazione di segno opposto che avvertiva con forza il bisogno di ricondurre sia il pensiero compositivo sia la valutazione estetica della musica a criteri di maggiore oggettività. Come scrive Hans Heinrich Eggebrecht, dall'Ottocento in avanti si avvertì con forza l'esigenza di

trarre in salvo la musica dal potere discrezionale del singolo e dalla incondizionata validità della sua espressione individuale; occorreva preservarla, proteggerne la bellezza, la sostanza autonoma, la forma di obiettiva evidenza, la valenza artistica, l'ordine, e tornare a garantirne la collocazione in un mondo di realtà oggettiva.

(Hans Heinrich Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e di analisi musicale*, Bologna il Mulino, 1987, p. 106)

La *Critica del giudizio* di Kant pubblicata nel 1790, cade nel preciso momento in cui lo *Sturm und Drang* afferma con forza il primato della sensibilità individuale, cioè nel momento di maggiore slancio del nascente individualismo romantico. Ponendo in termini filosofici la questione circa la validità del giudizio estetico, Kant non a caso resta in bilico tra l'affermazione di un'esigenza di universalità e quindi di oggettività e la consapevolezza dell'insormontabile natura soggettiva del gusto. Come si è visto, Kant opera numerosi distinguo per quanto concerne la musica, un'arte che secondo lui non si lascia ricondurre a una funzione conoscitiva, ma che più di ogni altra arte esercita un potere di commozione sull'animo. Da un lato la musica per Kant produce mere

sensazioni (e in tal caso è un' "arte piacevole" e non si solleva dal livello del gusto soggettivo), ma dall'altro, in quanto forma risultante dal «ben regolato gioco di molte sensazioni prive di concetto», la musica è anche un' "arte bella" e quindi il giudizio sulla sua bellezza può rivendicare un valore di universalità. Nonostante nella formulazione kantiana il giudizio di gusto resti in bilico fra connaturata soggettività e vocazione a un' universalità auspicata ma non raggiungibile, tuttavia è ben chiaro che per Kant non è la musica in quanto piacevole, bensì la musica "bella" in quanto forma, in quanto regolata da una segreta matematica, a conseguire lo statuto più elevato in termini estetici.

All'estetica di Kant attingono, nell'Ottocento, Johann Friedrich Herbart e anche Eduard Hanslick che rappresentano la tendenza più fortemente critica nei confronti del soggettivismo romantico e di quell'estetica del sentimento incentrata sull'idea che il senso, il valore della musica sia connesso all'intensità e all'efficacia con cui essa esprime un contenuto fatto sostanzialmente di emozioni, sentimenti, passioni, stati d'animo.

Nel XIX secolo, il critico più determinato e influente dell'estetica del sentimento è stato sicuramente Eduard Hanslick che nel 1854 pubblicò *Vom musikalisch Schönen* (Del bello musicale), testo fondamentale tanto per la storia dell'analisi musicologica, quanto per la storia dell'estetica musicale.

Hanslick afferma che il contenuto della musica non sono i sentimenti, bensì «forme sonore in movimento».

Il bello musicale rappresenta una energica presa di posizione contro quella che Hanslick chiama «la putrefatta estetica del sentimento», cioè contro le tesi, all'epoca largamente dominanti, di chi sostiene che il valore e quindi il bello della musica consistono nel suo contenuto poetico, nella sua capacità di esprimere i sentimenti, le passioni, i drammi, le immagini, gli ideali, ecc. Hanslick afferma al contrario che la bellezza della musica è nella sua forma puramente musicale e che passioni, idee e quant'altro sono solo elementi aggiunti, e quindi non sostanziali, bensì esterni e accessori, importanti sì ma non al punto di costituire il fondamento del valore di una musica, la quale se mal composta rimarrà una musica di nessun valore anche se accompagnata dal più affascinante e fantastico programma poetico. Anzi, molto spesso secondo Hanslick certi «abracadabra musicali» (il riferimento è a Berlioz) si

traducono in pura mistificazione, in «oppio suonato e cantato» (il riferimento è a Wagner) nei quali può venire mascherata una realizzazione musicale di scarso valore.

Come prima di lui Beethoven Mendelssohn, Schumann, Chopin e altri ancora, Hanslick, diffida della musica che cerca di spiegarsi a parole e affida la sua comprensione a un titolo, a una didascalia, a un programma. E questo perché l'essenza della musica è tutt'altra e risiede nel suo essere «forme sonore in movimento». La musica ha sì un contenuto, ma questo contenuto sono i suoi temi musicali e pertanto il bello della musica è un «bello specificamente musicale», che non ha bisogno di alcun riferimento extramusicale, in quanto esso «consiste unicamente nei suoni e nel loro artistico collegamento». Il valore estetico della musica per Hanslick non si misura quindi sulla base dell'emozione che essa suscita, bensì dalla sua capacità di esprimere «idee musicali» (concetto analogo alle «idee estetiche» di Kant) la cui bellezza è autonoma, scopo a se stessa.

È facile comprendere come mai Hanslick sia considerato di fatto il capostipite della cosiddetta «estetica formalista» per la quale il valore della musica risiede unicamente nella sua perfezione formale. E tuttavia la posizione di Hanslick non può essere ridotta a una concezione puramente formalista, analoga a quella sviluppatasi nel Novecento (da Stravinsky a Boulez) e ispirata a un chiaro proposito antiromantico. L'estetica di Hanslick non può neppure essere considerata come del tutto antitetica al romanticismo di cui, a parte l'inequivocabile ripudio di ogni estetica del sentimento, condivide invece alcuni principi fondamentali, come quello della musica intesa quale realtà spirituale assoluta e fine a se stessa.

Hanslick è in effetti colui che valorizza esteticamente il concetto di musica assoluta (*absolute Musik*), cioè di una musica completamente autonoma e autosufficiente nella propria sfera estetica. Questo concetto era stato coniato nel 1846 da Wagner in un'accezione negativa e limitante, intendendo con esso una musica espressivamente sterile, impotente e incapace di raggiungere un'unione feconda con le altre arti.

Per Hanslick, il concetto di musica assoluta non significa necessariamente una musica capace unicamente di autoriflettersi, chiusa nella propria logica e indifferente a qualsiasi altra realtà che non sia quella musicale. Hanslick vuole sì sostituire il sentimento (in quanto criterio

fasullo di valutazione della musica), con un altro criterio specificamente musicale. Ma questo diverso criterio per determinare il bello musicale, secondo Hanslick, non può essere la forma intesa come costruzione logico-razionale, un'attività che appartiene al regno dell'intelletto e in quanto tale per Hanslick non ha nulla a che fare con l'estetica. Le forme sonore rimandano invece a un'altra facoltà che è la *fantasia*.

L'intento, afferma Hanslick, non è «disprezzare i forti sentimenti che la musica sveglia dal loro sonno e tutti quegli stati d'animo dolci o dolorosi nei quali essa ci culla come in sogno [...]. Noi protestiamo soltanto contro la pretesa antiscientifica di servirsi di tali fatti come di principi estetici.» (Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, trad. it. di Leonardo Di Staso, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 42).

Il ricondurre il valore estetico della musica al gioco delle forme sonore non significa dunque che la musica non abbia una relazione con la nostra emotività. Hanslick è molto netto su questo punto. Attraverso il movimento dei suoni e delle forme, mediante la logica che presiede all'organizzazione della materia sonora, la musica può in effetti imitare la dinamica dei sentimenti, la "curva" delle emozioni.

Contariamente a quanto in seguito sostenuto da taluni che si sono richiamati al suo pensiero (ad es. Stravinsky), Hanslick, pur affermando che il giudizio sul bello musicale è del tutto estraneo ai sentimenti, tiene a sottolineare che la musica ha comunque una relazione profonda con l'elemento sentimentale e spirituale: «dal fatto che la musica non ha contenuto (oggetto) non consegue che essa sia priva dell'elemento spirituale [...] La musica è un gioco ma non un gioco vuoto. Pensieri e sentimenti scorrono come sangue nelle vene del bello e del ben proporzionato corpo sonoro; essi non sono il corpo sonoro stesso, non sono neppure visibili ma lo animano» (*Ibid.*, pp.116–117)

Per Hanslick, affermare che il contenuto della musica non sono i sentimenti e che essa risponde a una propria organizzazione interna, non significa dunque espellere il sentimento, l'intuizione, per sostituirli con l'intelletto e la razionalità, bensì, bensì come si è detto, valorizzare il valore e il ruolo della *fantasia*. La musica per Hanslick nasce dalla fantasia dell'autore e si indirizza alla fantasia dell'ascoltatore. La fantasia però non va intesa come un semplice fantasticare, una contemplazione passiva. Essa elabora, rappresenta, giudica e quindi si avvale anche della

facoltà intellettuale. È evidente l'impianto sostanzialmente kantiano del pensiero di Hanslick che, di fatto, assegna alla fantasia una funzione e una facoltà che sono il corrispettivo di ciò che per Kant è l'immaginazione. Nel Novecento è proprio Igor Stravinsky a rilanciare e al tempo stesso a stravolgere le tesi enunciate da Hanslick, declinandole nei termini di un radicale formalismo estetico. Nelle *Chroniques de ma vie* Stravinsky afferma: «io considero la musica, a cagione della sua essenza, impotente a esprimere alcunché: un sentimento, un'attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno naturale ecc. L'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica» (Igor Stravinsky, *Cronache della mia vita*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 97). In seguito il compositore rettificherà, rendendo meno categorico questo assunto («la musica esprime se stessa»), e tuttavia restando irremovibile nella sua opposizione a ogni estetica tardoromantica del sentimento e dell'espressività. Per lui la musica è pura manipolazione di materiali, è libera speculazione (cioè ragionamento) mentre l'"ispirazione" è un concetto totalmente fuorviante. Il compositore è sì un intellettuale ma è soprattutto *homo faber*, cioè il suo compito è di operare non di pensare.

Le affermazioni di Stravinsky sembrano spesso tagliate con l'accetta e non di rado suonano discutibili nella loro crudezza. Tuttavia viene da osservare che un pensiero del genere ha qualche affinità con il detto di Stéphane Mallarmé che a Edgar Degas, il quale gli confessava di essere incapace di scrivere una poesia pur avendo in testa un quantità di idee, rispose con un lapidario aforisma rimasto celebre: «Mais Degas ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots» ("Ma Degas, le poesie non si fanno con le idee, si fanno con le parole"; cit. in Paul Valéry, *Souvenirs littéraires*, 1936, ora in *Variétés III-IV-V*, Gallimard, 2001, p. 784).

Secondo Stravinsky per un musicista fare appello al sentimento è quasi disonesto. A suo parere sono i mediocri musicisti che prediligono il Romanticismo nel quale si può più facilmente mirare all'effetto. Con Haydn, osserva il compositore, è molto più difficile contrabbandare sentimenti, e proprio per questo Haydn è così sottovalutato.

Il formalismo culmina nelle tesi di Boris de Schloezer (1881-1969), musicologo francese di origine russa, secondo il quale la musica non ha un senso ma è il senso: comprendere un'opera comporta, secondo de

Schloezer, un'operazione di sintesi intellettuale che trascenda la sensorialità e penetri nel sistema delle sue molteplici e complesse relazioni sonore. Il senso per de Schloezer è immanente all'opera che è quindi autosufficiente e ineffabile. De Schloezer è il primo ad affermare esplicitamente il carattere immanente del valore e del significato musicale, enunciando il principio fondante di un'estetica musicale formalista.

Claude Lévi–Strauss, antropologo e uno dei maggiori pensatori del xx secolo, condivide con de Schloezer questa concezione dell'immanenza del senso musicale pur svolgendola con tutt'altra ampiezza di prospettiva. Altro tema sul quale Claude Lévi–Strauss concorda in parte con de Schloezer è la questione del tempo (un tema che ricorre regolarmente – forse fin troppo – nell'ambito dell'estetica musicale). Lévi–Strauss si interroga sulla relazione fra la musica e il tempo; un tempo che grazie alla musica da diacronico viene trasformato in sincronico, cioè immobilizzato in un tutto organico.

Tuttavia il contributo forse più originale di Lévi–Strauss al pensiero musicale è di altra natura e concerne il rapporto fra musica e linguaggio. In quanto sistema strutturato, la musica per l'antropologo francese è un linguaggio, anzi è pura struttura linguistica proprio perché è libera da referenti semantici. In *Le cru et le cuit* (1964, trad it. *Il crudo e il cotto*, Milano, il Saggiatore, 1966) Lévi–Strauss riprende da André Martinet la teoria del linguaggio inteso come sistema caratterizzato da una *doppia articolazione*, applicandola alla musica e alle arti figurative.

È opportuno esaminare un po' più da vicino questo importante nodo teorico tuttora alla base di quell'ampio spettro di discipline che, nel quadro di un pensiero strutturalista o post-strutturalista, si rifanno alla linguistica. Con *prima articolazione* Martinet indica l'insieme degli elementi minimi che in una lingua sono portatori di significato. Questi elementi sono denominati *monemi* o *morfemi*, i quali sono gli elementi costitutivi di un *lessema*, ossia una parola. Il lessema *gatto* ad esempio è formato da due elementi il monema “*gatt-*” e il morfema: “*-o*”; *gatt-* indica un animale con le caratteristiche che sappiamo; *-o* significa “singolare maschile”. Ci sono, com'è evidente, svariati altri morfemi che associati a *gatt-* ne muterebbero il significato; ad es. *-i* (plurale maschile), *-e* (plurale femminile), *-ino*, *-accio*, ecc.

La *seconda articolazione* è invece l'insieme dei singoli suoni che formano una lingua e che isolatamente non sono portatori di alcun significato. Sono i *fonemi*, cioè i suoni costitutivi delle lettere dell'alfabeto, suoni che a volte si identificano con una singola lettera, ma che il più delle volte non corrispondono esattamente ad essa. Ad esempio nella lingua italiana la lettera *e* può avere due suoni *è* oppure *é*; in italiano il suono iniziale della parola *gnomo* non corrisponde a nessuna lettera (a differenza dello spagnolo *ñ*), ma richiede l'unione di due lettere. I fonemi sono dunque più numerosi delle lettere dell'alfabeto. In termini quantitativi le due articolazioni si differenziano alquanto. La prima articolazione consta di migliaia e migliaia di elementi. Per le lingue occidentali le parole di un dizionario sono nell'ordine delle 100.000, ma il numero dei lessemi che deriva dal combinarsi dei morfemi aumenta vertiginosamente. La seconda articolazione presenta nel suo insieme un numero di elementi assai più limitato, dell'ordine di qualche decina di fonemi. Si tenga presente che l'alfabeto fonetico internazionale comprende circa un centinaio di fonemi, ma ogni singola lingua ne utilizza un numero assai minore, di solito circa una quarantina.

È a partire da questo presupposto linguistico teorico della doppia articolazione che Lévi–Strauss critica duramente le scelte sperimentali di certa musica contemporanea, quali la musica concreta (e, più in generale, elettronica) e la musica seriale. Per Lévi-Strauss la musica opera mediante due diverse “trame”, una *naturale* e una *culturale* che danno luogo a una doppia articolazione:

una [trama] è *fisiologica e quindi naturale*; la sua esistenza dipende dal fatto che la musica sfrutta i ritmi organici e rende così pertinenti certe discontinuità che altrimenti rimarrebbero allo stato latente e come sommerse nella durata. L'altra trama è *culturale*, e consiste in una scala di suoni musicali, il numero e gli intervalli dei quali variano a seconda delle culture. Questo sistema di intervalli fornisce alla musica un primo livello di articolazione, in funzione non già delle altezze relative [...] ma dei rapporti gerarchici che appaiono fra le note della scala [...].

La missione del compositore consiste nell'alterare questa discontinuità senza revocarne il principio [...]. L'emozione musicale proviene proprio dal fatto che, in ogni istante, il compositore toglie o aggiunge più o meno di quanto l'uditore preveda sulla scorta di un progetto che egli crede di

indovinare, ma che in realtà è incapace di penetrare autenticamente, a causa del proprio assoggettamento a una doppia periodicità: quella della gabbia toracica, che inerisce alla sua natura individuale, e quella della scala, che dipende dalla sua educazione [...].

Orbene, in questa struttura gerarchizzata della scala, la musica trova il suo primo livello di articolazione [...].

[La musica concreta] ripudiando i suoni musicali e facendo appello esclusivamente ai rumori, [...] si assoggetta al confronto diretto con certi dati naturali. Prima di utilizzare i rumori che colleziona, la musica concreta si premura di renderli irricognoscibili [...]. Essa abolisce così un primo livello di articolazione [...].

Il caso della musica seriale [non va confuso] con quello testé citato [...]. Portando sino alle sue estreme conseguenze l'erosione delle particolarità individuali dei toni, che comincia con l'adozione della scala temperata, il pensiero seriale sembra non tollerare più fra di essi se non un grado molto debole di organizzazione [...]. «Utilizzando una determinata metodologia, il pensiero del compositore [seriale], ogni qualvolta deve esprimersi, crea gli oggetti di cui abbisogna e la forma necessaria per organizzarli. [...] [Nella musica seriale] non c'è più scala preconcepita, non ci sono più forme preconcepite, cioè strutture generali nelle quali si inserisce un pensiero particolare». (Boulez) [...].

Ci si deve chiedere che cosa accade, in una tale concezione, del primo livello di articolazione indispensabile al linguaggio musicale come a ogni altro linguaggio, e che consiste proprio in strutture generali le quali permettono, in quanto sono comuni, la codificazione e la decodificazione dei messaggi particolari. Per quanto profondo possa essere il divario di intelligenza fra la musica concreta e la musica seriale, si pone comunque il problema di sapere se, prendendo rispettivamente di mira la materia e la forma, esse non cedano all'utopia del secolo, che è di costruire un sistema di segni su un unico livello di articolazione. [...]

All'opposto del linguaggio articolato, inseparabile dal suo fondamento fisiologico e anche fisico, [il linguaggio seriale] fluttua alla deriva dacché ha spontaneamente rotto gli ormeggi. Nave senza velatura che il suo capitano, insofferente del fatto che essa serva da pontone, avrebbe lanciato in alto mare, nell'intima persuasione che, sottoponendo la vita di bordo alle regole di un minuzioso protocollo, potrà distogliere l'equipaggio dalla nostalgia di un porto fidato e dal desiderio di una destinazione...

(Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 33-45)

Riassunto diciamo che per Lévi-Strauss l'emozione musicale scaturisce dal continuo, sapiente "spiazzamento" che il compositore opera rispetto alle previsioni dell'ascoltatore sulla base della sua fisiologia [2a articolazione] e della sua cultura [1a articolazione]. La fruizione e il godimento derivano dal confronto che si instaura fra l'opera e queste strutture profonde e interiorizzate, sia individuali sia collettive: «La musica, scrive ancora Lévi-Strauss, vive se stessa in me, io mi ascolto attraverso di essa». Ma questo è possibile perché appunto la musica incorpora e manipola quelle strutture profonde che sono presenti nel mio corpo come natura e nella mia mente come cultura.

Questa critica rivolta alla musica concreta e alla musica seriale fornisce, secondo Lévi-Strauss, la spiegazione dell'impopolarità di certa avanguardia, impopolarità che viene ricondotta a una sostanziale incapacità di veicolare dei significati intelligibili. Quando i compositori forzano la prima articolazione della trama culturale fino a renderla inutile, inseguono l'utopia libertaria di costruire un linguaggio basato su un unico livello di articolazione, emancipato da qualsiasi regola o struttura "preconcetta". Senonché questa struttura corrisponde a quella prima articolazione che per Lévi-Strauss è indispensabile a qualsiasi processo di significazione linguistica.

Opera aperta e autorialità (2012-13)

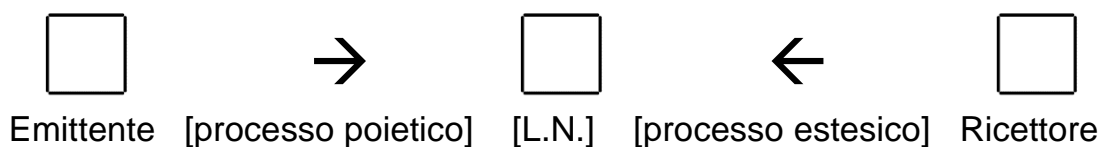
Strettamente legato alle poetiche delle avanguardie novecentesche (musicali e non) è il tema della cosiddetta “opera aperta”. Nel testo di Giovanni Guanti inserito nell’antologia si riferisce (pp. 417 sgg.) della polemica intercorsa sul finire degli anni Sessanta fra Lévi–Strauss e Umberto Eco, in merito al concetto di “opera aperta” che in quegli anni divenne uno dei concetti cardine della ricerca e della critica in ambito musicale, artistico e letterario. Il termine era stato divulgato con la pubblicazione nel 1962 di *Opera aperta*, il celebre saggio di Umberto Eco divenuto in breve una sorta di manifesto della nuova generazione di artisti d’avanguardia saliti alla ribalta nel dopoguerra (le cosiddette neo-avanguardie). Il concetto di *opera aperta* (divenuto poi tema ricorrente del pensiero estetico di Eco e sfociando, con *Lector in fabula* e oltre, nella teoria della cooperazione testuale) viene coniato da Eco proprio in relazione alla musica sperimentale, e in particolare alla musica aleatoria di cui John Cage in quegli anni era stato il pioniere e il protagonista indiscusso. Opera aperta sta a indicare la condizione per cui il significato e il valore di un testo non può essere circoscritto alla lettera del testo e all’intendimento del suo autore, ma vive di vita propria e autonoma in relazione a ciò che interpreti, lettori, ascoltatori via via ne ricavano. Il senso di un testo è dunque perennemente aperto a sviluppi e trasformazioni imprevedibili per lo stesso autore, e in questa “apertura” sta la ricchezza e il valore sempre rinnovabile di un’opera (l’esempio classico è la figura di *Edipo* creata da Sofocle, della quale Freud a oltre duemila anni di distanza, fornisce un’interpretazione tanto inopinata quanto profonda e rivelatrice).

La polemica fra Eco e Lévi–Strauss scaturisce dalla loro opposta concezione dell’opera. Contro Eco, il quale sostiene che l’opera è estetica in quanto “aperta”, Lévi–Strauss sostiene in chiave strutturalista che l’opera, al contrario, è tale proprio in quanto è chiusa. Eco, al contrario sostiene che è possibile comporre musica prescindendo liberamente da qualsiasi sistema prefissato (ad es. la prima articolazione di Martinet), creando ogni volta, come dimostra la musica sperimentale, una possibile alternativa a sistemi preesistenti che evidentemente non sono né universali né naturali,

Nella concezione di Eco, l'artista sperimentale tende dunque inevitabilmente a mettere in crisi quelli che per lui sono pseudo-universali; convenzioni e sistemi ai quali l'artista rifiuta di sottostare e da cui non accetta di farsi condizionare. È evidente che un paradigma del genere si colloca agli antipodi non solo dell'idea di linguaggio artistico elaborata da Lévi-Strauss, ma è antitetica anche a quell'esaltazione che Igor Stravinsky faceva di Bach e dell'artista medioevale, esaltandone quella capacità creativa che sapeva produrre opere geniali pur nell'obbedienza a un ferreo sistema di regole prefissate.

Alla luce del modello tripartito di Jean Molino adottato da Jean-Jacques Nattiez (vedi sotto) e che al suo centro colloca il "livello neutro", cioè l'opera musicale intesa nella sua pura oggettualità materiale - ad es. la partitura - Guanti afferma (p. 419) che sia Eco sia Lévi-Strauss traggono conclusioni opposte da un'analisi che in entrambi privilegia il "livello neutro". Così facendo, secondo Guanti, entrambi gli studiosi si mostrerebbero ancora legati e condizionati dal concetto di opera come *opus musicum* (ovvero *res facta*, o anche *opus perfectum et absolutum*), cioè l'opera in quanto testo scritto e definitivo: un concetto consolidatosi solo dopo il Rinascimento, e che dopo il suo apice in epoca romantica, è stato largamente (ma non unanimemente) ripudiato dalle avanguardie odierne.

modello tripartito di Molino / Nattiez



Considerati i presupposti del concetto di "opera aperta" di Umberto Eco e gli sviluppi successivi che, come già si è osservato, si orientano verso una crescente relativizzazione dell'identità ontologica dell'opera, convergendo verso l'estetica della ricezione, l'affermazione di Guanti secondo cui Eco privilegerebbe l'analisi del livello neutro suona discutibile. Inoltre, nonostante l'indubbia crisi novecentesca e post-moderna dell'opera intesa come *opus musicum*, il ripudio di questa

concezione non appare generalizzabile.⁷ John Cage e Pierre Boulez, ad esempio, sono antitetici a riguardo. L'adozione della cosiddetta "alea controllata" da parte di Boulez corrisponde a ben vedere a un dissimulato tentativo di neutralizzare quel processo di disgregazione dell'*opus* e di deresponsabilizzazione del compositore avviato da Cage.

Di primo acchito il rifiuto dell'*opus conclusum* o *perfectum* da parte di certe correnti d'avanguardia, sembra chiamare in causa uno statuto dell'opera musicale analogo a quello proprio della tradizione orale, per la quale l'opera tramandata senza un testo scritto si perpetua e si consolida proprio attraverso la serie innumerevole delle sue sempre diverse varianti interpretative. Ma a riguardo è opportuno svolgere alcune ulteriori considerazioni.

L'avanguardia ci presenta un autore che rivendica la propria centralità di demiurgo onnipotente. Anche a dispetto della sua stessa creazione, il compositore radicale si reputa in grado di prescindere da qualsiasi regola o sistema, istituendo una libertà totale e partecipandone anche l'esecutore con istruzioni che, in genere, sono però dettagliatissime: indice forse del bisogno di ripristinare una prima articolazione, o quantomeno, della volontà del compositore di salvaguardare il proprio ruolo demiurgico.

La tradizione orale si caratterizza invece per il fatto che l'autore sfuma nell'anonimato della tradizione e viene surrogato ogni volta dall'interprete di turno che trasforma, e al tempo stesso conferma, l'identità dell'opera che egli esegue. Questo è possibile in virtù del fatto che nella tradizione orale i sistemi di regole sono forti, condivisi, talmente efficienti e interiorizzati da consentire all'interprete di farsi autore estemporaneo,

⁷ È recentissimo il dibattito (principalmente italiano) innescatosi a partire dagli ultimi mesi del 2011 attorno all'ipotesi di un "New Realism" e del ritorno a un "pensiero forte", in risposta a quello che viene da taluni indicato come il tramonto dell'epoca post-moderna col suo corredo di categorie quali pensiero debole, relativismo, opera aperta, ecc. Su questo tema si sono già tenuti alcuni importanti convegni (New York, Torino, Bonn) con interventi, fra gli altri, di filosofi italiani quali Maurizio Ferraris (a lui si deve lo slogan del ritorno al "pensiero forte"), Gianni Vattimo e Umberto Eco. Il convegno di New York tenutosi nel novembre 2011 si intitolava significativamente *On the Ashes of Post-Modernism: a New Realism*. La relazione tenuta da Umberto Eco in quella sede è stata pubblicata prima sulla rivista "Alfabeta2", n. 17, marzo 2012; e sul quotidiano "la Repubblica" dell'11/03/2012. Il testo è leggibile online in vari siti web. Cfr: <http://www.alfabeta2.it/2012/03/16/ci-sono-delle-cose-che-non-si-possono-dire/> [12/01/2013]

pienamente libero nella sua funzione di ri-creatore, proprio in quanto rispettoso delle regole consegnate dalla tradizione.

Laddove nell'avanguardia sperimentale l'opera cede a un soggettivismo trionfante, nella tradizione orale il soggetto si fa invece strumento di un processo creativo fortemente condiviso e comunitario. Nonostante la comune estraneità alla concezione dell'*opus musicum*, a differenziare radicalmente l'universo delle musiche di tradizione orale da quello dell'avanguardia contemporanea è proprio il concetto moderno e insopprimibile di "autorialità", la cui persistenza (nonostante lo strutturalismo annunci la morte dell'autore) viene testimoniata indirettamente dalla violenza assunta in epoca recente dal confronto/scontro in materia di diritto d'autore e copyright.

A ciò si aggiunga il fatto che l'impatto e le conseguenze dell'aleatorietà sono state ampiamente sopravvalutate. Esse hanno sì in parte riformulato la nozione di opera ma, contrariamente a quanto solitamente si afferma (e nonostante Cage, Feldman, il movimento Fluxus, Kagel ecc.), hanno in realtà esaltato il ruolo dell'autore assegnandogli il compito di rifiutare ogni apriori e, pertanto, di surrogare o ricreare ogni volta l'articolazione prima del linguaggio (cfr. a riguardo la citazione da Boulez in Guanti, pp. 423–4). L'autore si è così trasformato in quello che possiamo definire come "demiurgo", cioè creatore del proprio codice o universo segnico e linguistico; un demiurgo che magari si concede il lusso di "sparire" ma non per questo cessa di esercitare il suo sovrano dominio quantomeno teoretico sul processo poetico del fenomeno musicale.

Di fatto – e le osservazioni di Michel Chion lo confermano (cfr. Guanti, p. 424) – la musica sperimentale ha in genere rifiutato le articolazioni consolidate (storiche o naturali che esse siano) quali ripetizione, regolarità ritmica e altro ancora. Si tratta di caratteri che sono presenti nella quasi generalità dei modi in cui, nelle diverse culture, si manifesta il fenomeno musicale, tanto da spingere qualche studioso a pensarli come degli universali. Questo ripudio si è inevitabilmente tradotto in un'estetica incentrata, secondo una duplice modalità, sulla proibizione e sul rifiuto: rifiuto dei compositori che proibiscono l'utilizzo dei sistemi previgenti; e rifiuto del pubblico nei confronti della nuova musica che ne è scaturita. Al rifiuto, quasi inevitabilmente, hanno fatto seguito le reazioni, tese a recuperare (o addirittura ad esasperare reattivamente) ciò di cui

difficilmente si riesce a fare a meno, vale a dire nessi armonici riconducibili a un sistema (armonico, modale e derivati), ripetizioni, simmetrie percepibili, costrutti semplici e coglibili sensibilmente, ritmi regolari, processi trasparenti ecc. In una parola: reazioni tese a ripristinare una valenza comunicativa della musica, ovvero a reintegrare quell'articolazione prima di cui, come sottolinea Lévi-Strauss, ben difficilmente si può fare a meno. È precisamente da lì che hanno preso avvio nell'ultimo mezzo secolo la musica *minimal* o ripetitiva, nonché certe tendenze neotonali che non di rado enfatizzano e radicalizzano il recupero di ciò che era stato in precedenza espulso. Gli esiti delle scelte più scopertamente anti-sperimentali sono quantomai difformi, ma non di rado si risolvono in risultati di sconcertante uniformità, quasi un'antitesi programmatica di qualsiasi tendenza sperimentale. È abbastanza evidente che tutto ciò non fa che alimentare ulteriormente quella contrapposizione polemica tra fazioni opposte. Spesso colorato ideologicamente, questo conflitto, che altrove può forse dirsi superato, conserva tuttora in Italia una certa virulenza.

La ricezione nella teoria e nella pratica (2013-14)

Il pensiero di Adorno è un esempio paradigmatico di quella sorta di “delegittimazione” dell’estetica intervenuta nel corso del xx secolo, per cui, ad esempio, Arnold Schönberg mostra una marcata idiosincrasia nei confronti di quella che lui chiama “cattiva estetica”, nonché del condizionamento che al compositore deriverebbe da una sempre meno tollerabile «necessità di scendere a compromessi con la comprensibilità» (Arnold Schönberg, *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli, 1975, p.46).

A questo proposito Carl Dahlhaus osserva che «l’estetica, nel senso pieno del termine, ha cessato di esistere intorno al 1900, quando si è smembrata in storia (o filosofia della storia), tecnologia e psicologia (o sociologia) dell’arte». (Carl Dahlhaus, *Estetica della musica*, cit., p. 10).

E tuttavia l’opera più impegnativa di Adorno, nonché il suo “testamento” filosofico si intitola proprio *Ästhetische Theorie* (Teoria estetica, 1970), un testo nel quale Adorno, sostanzialmente, declina il significato di questa disciplina nei termini di un’indagine del rapporto fra arte e società; un rapporto minacciato nella sua stessa esistenza, come viene affermato proprio in apertura dell’opera: «È ormai ovvio che niente più di ciò che concerne l’arte è ovvio né nell’arte stessa né nel suo rapporto col tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all’esistenza» (Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 3).

L’influenza di Adorno sul pensiero novecentesco è stata enorme, e in modo del tutto particolare nell’ambito musicale, così come molto aspre sono state le reazioni di segno opposto, specie a partire dagli ultimi decenni del xx secolo. Senza esagerare si potrebbe affermare che lo sviluppo di quella tendenza estetica e culturale comunemente indicata come “post-moderna”, ha proprio nel “catastrofismo” della teoria adorniana uno dei suoi principali bersagli. Tanto sul piano teorico, con la delegittimazione delle ideologie e dei sistemi filosofici tradizionali (quelli che Jean-François Lyotard chiama le “metanarrazioni”), quanto in ambito estetico o dei *cultural studies*, nonché ovviamente sul terreno più specificamente musicale, il panorama odierno è attraversato da un serrato confronto critico con le ramificate implicazioni del pensiero adorniano.

Su un piano squisitamente estetico si colloca ad esempio la schietta opposizione alle tesi di Adorno espressa da Hans Robert Jauss (1921-1997), filologo, fondatore della “Scuola di Costanza” e teorico di quella *Rezeptionstheorie* (teoria della ricezione) che ha rinnovato e influenzato profondamente il quadro dell’estetica contemporanea. Le problematiche estetiche sollevate dalla teoria della ricezione costituiscono l’asse portante di quel vasto orientamento teorico ed estetico che focalizza la propria attenzione sul ruolo del lettore (cfr. *Lector in Fabula* di Umberto Eco) e del fruitore in genere nel definire il senso di un testo o di un’opera. L’estetica della ricezione, nel condurre la propria indagine e valutazione del senso e del valore di un’opera, sposta l’attenzione dall’autore, dal contenuto e dalla forma dell’opera a quel complesso fenomeno che è l’esperienza di un’opera d’arte o letteraria, esperienza nella quale il lettore concorre a modificare, arricchire, o svelare ulteriormente i significati e i valori dell’opera d’arte. Significati e valori che, pertanto non sono più concepiti ontologicamente, come prodotti dall’autore e trasfusi nell’opera una volta per tutte, ma divengono una materia in continua trasformazione e aggiornamento.

«Mes vers, affermava provocatoriamente Paul Valéry già nel 1935, ont le sens qu’on leur prête»: i miei versi hanno il senso che viene dato loro. Un aforisma dal quale, unitamente al concetto di *Nachleben*, la “vita postuma” dell’opera d’arte coniato da Walter Benjamin, prende idealmente il via nel Novecento il concetto della ricezione che poi confluirà nell’eterogeneo collettore della post-modernità divenendone uno dei cardini teorici.

Retrospectiva sulla teoria della ricezione – ad usum musicae scientiae (vedi *Antologia*) è la prolusione tenuta da Jauss a Bologna, quando venne invitato ad aprire i lavori del XIV Congresso della International Musicological Society. Jauss che non era musicologo, ma filologo e studioso di letteratura, per l’occasione si interrogò su quanto la teoria e l’estetica della ricezione potessero applicarsi all’ambito musicale.

Partendo dalla constatazione che il paradigma della ricezione ha incontrato una diffusione e un’affermazione da far dimenticare le accese polemiche che ne salutarono l’avvento, la retrospectiva di Jauss tocca alcuni snodi cruciali riguardanti quella categoria della ricezione a lungo

trascurata o addirittura ignorata e oggi pressoché imprescindibile, se non addirittura inflazionata. Parlare di ricezione significa affermare il principio che l'essenza dell'opera si manifesta nella sua vita storica, ed equivale in sostanza ad affermare la priorità dell'esperienza musicale sull'opera in quanto oggetto ideale. Jauss considera le obiezioni di Dahlhaus il quale ha segnalato le difficoltà nell'applicazione alla musica di questa teoria, e il rischio che l'identità dell'opera vada perduta se ad essa si sostituisce il processo della sua ricezione. Mirando a tranquillizzare chi paventa nella ricezione il dissolversi dell'identità dell'opera, con lieve ironia Jauss prende le distanze da un'idea troppo inflazionata della teoria della ricezione, vista in termini troppo disinvoltamente "relativistici". Per questo Jauss ribadisce che l'opera conserva la sua funzione di «ultima istanza per l'adeguatezza di un'interpretazione» (p. 41).

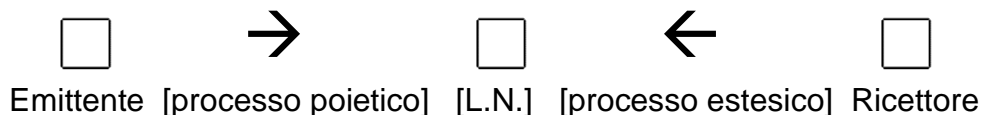
Le questioni inerenti la ricezione possono farsi risalire addirittura a Omero e alla Bibbia (già si è visto a questo proposito il dibattito medioevale su significato letterale e significato allegorico), testi per i quali sempre si è posto un problema di interpretazione e quindi di rinnovamento del significato, di "concretizzarne" (Jauss prende questo termine in prestito dall'ermeneutica giuridica) il senso per noi, secondo il motto «trarre il nuovo dall'antico».

Attraverso Montaigne e Schleiermacher, Jauss sottolinea le dense implicazioni musicali di quella massima di Paul Valéry, secondo il quale «c'est l'exécution du poème qui est le poème»: l'interpretazione e quindi l'ermeneutica, in musica, sono aspetti ben più concretamente presenti nell'esperienza della pratica musicale che in altri domini artistici. Poiché è proprio l'interpretazione, cioè la concreta riattivazione del significato musicale attraverso l'esecuzione, il forma fondamentale con cui la musica continua a protrarre la sua esistenza nella storia.

A questo proposito, trasferendoci (con un balzo forse un po' troppo disinvolto) dal piano estetico ed ermeneutico, all'ambito semiotico, tornano forse utili alcuni schemi redatti per un corso universitario tenuto alcuni anni fa, nei quali a partire dallo schema di Molino/Nattiez, ho cercato per l'appunto di evidenziare la centralità che l'interpretazione, intesa come performance, assume nel fatto musicale, nonché la differenza di forme e di articolazioni comunicative che si determinano

nella musica di tradizione scritta (al cui centro si colloca il “livello neutro” della partitura), rispetto alla tradizione orale e alla musica riprodotta.

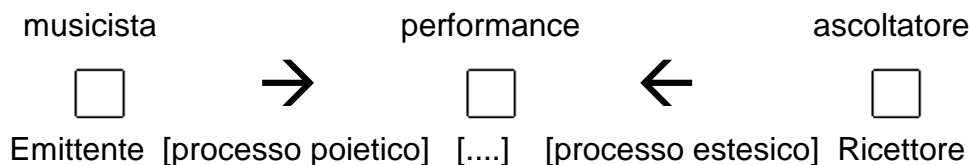
1 – SCHEMA SEMIOLOGICO DI JEAN MOLINO



Nello schema 1 si può rilevare un elemento di contraddizione. Il Livello neutro che identifica l'opera come *res facta*, come partitura, è peculiare della musica scritta. Senonché, diversamente da ciò che lo schema farebbe supporre, in questo processo di comunicazione Emittente e Livello neutro non sono in comunicazione diretta col Ricettore comunemente inteso, ossia l'ascoltatore, bensì sono ulteriormente mediati da un interprete.

In teoria la continguità fra Emittente (inteso come autore) e Ricettore (in quanto ascoltatore) si ha solo nella musica di tradizione orale (schema 2), dove però manca un elemento fondamentale quale il Livello neutro, poiché la performance, per le sue caratteristiche non è riconducibile alla stabilità e all'identità, di fatto ontologica, del Livello neutro.

2 – COMUNICAZIONE MUSICALE (TRADIZIONE ORALE)

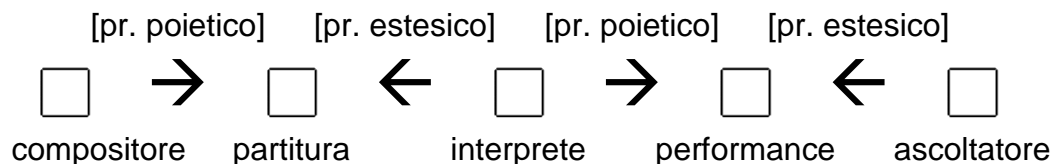


Per la musica fondata sulla scrittura il meccanismo è diverso, nel senso che c'è in gioco una molteplicità di messaggi, di destinatari e anche di emittenti. In altre parole la catena della comunicazione si allunga e si arricchisce. Se ci limitiamo a considerare la comunicazione fra il compositore che “scrive” una partitura e i musicisti che la interpretano, lo

schema di Molino può considerarsi valido. Ma se la comunicazione si prolunga fino al destinatario finale, sappiamo bene che il messaggio che giunge all'ascoltatore non è la partitura in quanto tale, bensì l'esecuzione di essa: qualcosa che concettualmente possiamo identificare nell'opera stessa (Valéry!), ma che in termini concreti è sicuramente qualcosa d'altro rispetto al Livello neutro.

Nel nostro processo c'è dunque un elemento intermedio di non poco conto, collocato proprio al centro della sequenza: un musicista il quale opera sul Livello neutro e di fatto compie una trasformazione del messaggio dalla forma scritta alla forma udibile, facendosi tramite per l'ascoltatore (schema 3). Per questa ragione, in quanto interprete, l'esecutore diventa a sua volta Emittente. Se lo chiamiamo *esecutore* ne sottolineiamo l'assoggettamento alle intenzioni del destinatario originale, ossia il compositore. Se lo chiamiamo *interprete*, ne sottolineiamo il ruolo attivo e entro certi limiti "co-autoriale".

3 – COMUNICAZIONE MUSICALE (TRADIZIONE SCRITTA)



Se prendiamo in esame la terza situazione, ossia la musica riprodotta, ci troviamo di fronte a una catena ancora diversa, per così dire aperta, non finita.

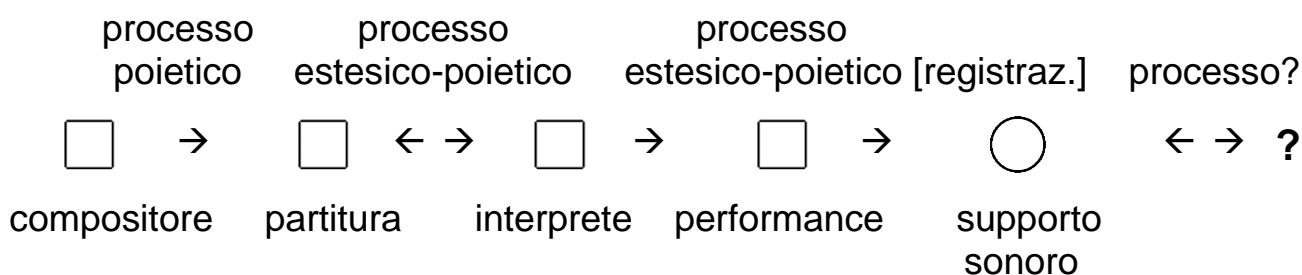
In un certo senso, la distinzione fra oralità e musica scritta in questo caso si attenua perché una volta registrati (cioè fissati su un supporto audio, generando così un oggetto che di fatto ha le caratteristiche del Livello neutro) i due tipi di musica compiono un tragitto comune (schemi 4 e 5). La questione riguarda invece il destinatario finale, che in questa sequenza resta sì un "ascoltatore", però non presente, in quanto la comunicazione in realtà approda al supporto sonoro (diciamo un cd) per poi aprirsi a scenari non definibili. Di fatto la destinazione, o se vogliamo il "destino" di questo cd è un'incognita. Nella performance (nella tradizione orale, come

nella pratica concertistica) l'ascoltatore è presente all'evento comunicativo, al contrario la musica riprodotta è invece una sorta di messaggio nella bottiglia che non sappiamo come e da chi verrà accolto.

4 - RIPRODUZIONE DELLA MUSICA DI TRADIZIONE ORALE



5 - RIPRODUZIONE DELLA MUSICA SCRITTA



Come si vede in entrambi gli schemi 4 e 5 al termine del percorso è collocato un punto interrogativo. Il disco in altre parole può avere la destinazione e l'utilizzo più diversi e quindi la ricezione delle musiche in questione può essere diversissima e imprevedibile. Potrà essere ascoltato oppure no, in tutto o in parte, così come nei contesti più diversi, con attenzione o distrattamente, a casa, in discoteca, al supermercato, in metropolitana, con gli auricolari, ecc. Inoltre la musica (e succede spessissimo) può entrare in un ulteriore processo poetico ed essere "rifunzionalizzata": usata come commento per un film, in uno spot pubblicitario, rimixata da un dj che magari la renderà irricognoscibile, ecc. ecc.

Hans Robert Jauss e l'esperienza estetica (2013-14)

I.

Nella *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung* (Piccola apologia dell'esperienza estetica, vedi *Antologia*) pubblicata nel 1972 Jauss non si occupa tanto della ricezione quanto dell'esperienza, categoria che in un certo senso, a livello individuale, contiene in sé il processo della ricezione, ne costituisce la necessaria premessa e anche il portato, la risultante. Nel suo breve apologo Jauss enuncia cinque tesi. Il suo punto di partenza, ossia la prima tesi, è un principio tanto classico nella sua impostazione, quanto sovversivo rispetto agli orientamenti predominanti dell'epoca contemporanea:

PRIMA TESI: il godimento (*Genießen*) estetico deve essere considerato l'esperienza estetica fondamentale e imprescindibile. In altre parole, se si vuole salvaguardare la funzione sociale dell'arte, è necessario salvaguardarne e la godibilità contro i suoi detrattori.

II.

Con questa affermazione Jauss prende nettamente posizione sia contro la teoria critica di Adorno (che nega all'arte contemporanea il godimento, ravvisando proprio in questo la minaccia alla sua stessa esistenza), sia contro l'ermeneutica di Gadamer, preoccupata soprattutto di cogliere la "verità estetica" dell'arte. Più in generale con questa tesi, Jauss si colloca in opposizione a tutta quella nutrita schiera di critica novecentesca che tende a identificare il piacere, il godimento legato all'arte a una fruizione volgare, superficiale, o addirittura illecita sul piano etico (Adorno), in quanto falsata dall'industria culturale e connivente con essa.

Al centro della sua *Apologia* Jauss colloca però non l'opera in quanto tale, ontologicamente intesa, ma l'esperienza estetica considerata come liberazione della coscienza immaginativa.

III.

SECONDA TESI: la liberazione della coscienza estetica può compiersi sui tre piani della *produttività*, della *ricettività* e della *intersoggettività*.

Nell'esperienza estetica, recuperando distinzioni già poste nella filosofia classica e mai tramontate, secondo Jauss si individuano questi tre aspetti fondamentali:

- 1) l'attività creativa dell'autore (*Poiesis*);
- 2) l'esperienza della ricezione/percezione (*Aisthesis*) che si traduce nel piacere di una sempre rinnovabile conoscenza liberamente intuitiva e non concettuale;
- 3) la *Katharsis*, in cui quel godimento conduce alla liberazione dagli schemi dalla vita pratica e dalla consuetudine, aprendo la porta a nuovi modi di apprezzamento, di comunicazione e di condivisione dell'esperienza. Questo favorisce anche nuovi modi di comportamento e quindi un rinnovamento e un arricchimento della vita sociale.

IV.

Nella storia dell'arte e dell'estetica c'è una lunga tradizione di "grandi puritani", eredi di quella diffidenza verso il bello tipica del platonismo da cui scaturisce un'ambivalenza del bello fra la dignità del suo tendere alla perfezione dell'idea e la miseria del suo cedere alla seduzione e al piacere dei sensi. Questa ambivalenza è presente anche in Gadamer che in arte contrappone l'"accadimento di verità" a una "coscienza estetica" puramente soggettiva. L'eredità del platonismo è presente addirittura nel disprezzo che Adorno nutre nei confronti del bello a fronte dell'esigenza di verità.

[V.]

VI.

Poiesis. Secondo Paul Valéry l'esperienza estetica ha un doppio aspetto: "construire" e "voir" (cioè vedere attraverso gli occhi, inteso come conoscenza sensibile in genere). Imprese della conoscenza e imprese dell'arte hanno una radice comune che è la "logica immaginativa", frutto di un "sapere che dipende dal potere", cioè un "saper fare" in cui il comprendere e il produrre (come in Leonardo da Vinci) divengono

tutt'uno. In *Eupalinos ou l'architecte* di Valéry immagina Socrate rimpiangere di esser filosofo anziché architetto, considerando il sapere dell'architetto (il "savoir construire") superiore a quello del filosofo. Questo sapere che incorpora la conoscenza sua propria può essere definito come "sapere poietico" in cui conoscenza e produzione si identificano. Questo sapere fondato sulla libertà del "poter fare" corrisponde sostanzialmente all'immaginazione di Kant (volendo anche alla fantasia di Hanslick) che faceva per l'appunto da tramite fra ragione teoretica e ragion pratica. Questa distinzione fra diversi tipi di sapere o di scienza è già presente in Aristotele che classifica i saperi come nello specchietto seguente:

	<i>facoltà</i>	<i>attitudine</i>	<i>fine</i>
sapere teoretico		conoscenza	vero
sapere poietico		produrre	arte/bellezza
sapere pratico		agire	utile/bene

VII-VIII.

Aisthesis. L'arte rinnova la capacità di vedere sclerotizzata dall'abitudine percettiva (se si trasferisce il concetto in ambito uditivo il discorso può valere, pur con vari distinguo, anche per la capacità di ascoltare). Su questo principio si incentra la teoria dell'arte come "pura visibilità" di Konrad Fiedler: liberare l'esperienza estetica della visione da ogni tradizionale funzione di "conoscenza" del reale e quindi dall'abitudine mimetica del figurativismo. L'autonomia della visione estetica dalla conoscenza e quindi dall'imitazione è un principio antiplatonico che esige di "deconcettualizzare il mondo" per poter vedere la cosa libera dai concetti, nella sua pura visibilità.

Per Valéry la percezione estetica è invece un nuovo tipo di apprendimento di natura squisitamente estetica. È riattivare una percezione desensibilizzata dall'abitudine che ci spinge a vedere solo quel che ci aspettiamo di vedere (o di sentire!). Si tratta di liberarsi dall'abitudine di pensare all'arte come rappresentazione di un'illusoria adeguatezza della natura all'uomo, a un'arte vincolata all'imitazione, al confronto con la realtà, con le verità e i concetti della conoscenza intellettuale.

Liberarsi dal modo consueto di vedere le cose implica il prender parte alla ricostruzione di un mondo “deconcettualizzato”, una “concretizzazione dell’apparente”, ossia l’attribuzione di un nuovo senso a ciò che appare, un atto che non è solo ricettivo ma anche co-produttivo di un nuovo e diverso tipo di conoscenza estetica che, insieme, crea e conosce il proprio universo. L’Aisthesis potrebbe spingersi fino all’“ascesi percettiva” e persino alla provocatoria negazione del bello, così come la percezione potrebbe attribuire all’opera d’arte una nuova funzione cosmologica.

TERZA TESI: l’esperienza estetica ha il compito di opporre all’esperienza reificata della società dei consumi la funzione critica e creativa della percezione, di tenere vivo “l’orizzonte di un mondo a tutti comune” come un totale possibile da realizzare.

IX.

Katharsis. Jauss si chiede come si possa eliminare il contrasto tra godere e operare, tra estetica e morale (o moralismo), che scredita l’emozione e il piacere come fasi impure da superare a favore di una riflessione estetica di natura intellettuale. Per Jauss occorre ridare valore alla catarsi come identificazione emotiva

QUARTA TESI: l’esperienza estetica deve uscire dal circolo solipsista che va dall’opera al sé, per aprirsi all’esperienza dell’altro attraverso momenti di identificazione tutt’altro che volgari quali ammirazione, choc, commozione, pianto, riso ecc.

La storia dell’esperienza estetica mostra una progressiva perdita di funzione della catarsi (identificazione, coinvolgimento, ecc.) fino alla netta condanna di essa tipica dell’esperienza artistica contemporanea. L’estetica della negatività ripudia il piacere e l’identificazione emotiva in favore della riflessione critica. Ma al tempo stesso rifiuta come filistee la divulgazione, la comunicazione e la condivisione partecipativa. In questo modo però condanna l’individuo all’isolamento, e mentre esige da esso una coscienza emancipata, in realtà gli nega la catarsi, ossia lo priva proprio di quell’esperienza che gli consentirebbe di emanciparsi, di liberarsi dal mondo reificato attraverso l’immaginario. Questa liberazione

attraverso l'esperienza estetica è stata sempre vista con sospetto e duramente censurata come ambigua e immorale in nome di principi etici o religiosi.

[X. – XI.]

XII

Per Adorno come per il gruppo di Tel-Quel (Barthes, Derrida, Boulez, Foucault, Kristeva, ecc.) e in generale per le avanguardie l'arte rifiuta la sua funzione di prassi sociale considerando questa sua posizione come la contraddizione più radicale all'ordine sociale dominante.

Resa possibile a partire dal XIX sec. dalla conquista dell'autonomia estetica, questa condizione dell'arte contemporanea significa la rivalutazione dell'art pour l'art e la separazione di una sfera artistica superiore (senza scopo) da una inferiore (votata all'utilità): una separatezza che in passato non esisteva e che è frutto dell'autonomia estetica.

L'estetica della negatività (cfr. Adorno) vede nella contemporaneità una polarizzazione fra *rottura* della norma e *adesione* ad essa (il tema è sviluppato nel cap. X). Ma nel passato la storia dell'arte ha proceduto soprattutto grazie a ciò che si collocava fra i due estremi: una ricchissima esperienza di produzione di nuove norme. Per Jauss per ridare all'arte (noi aggiungiamo: alla musica) la sua funzione sociale e comunicativa occorre riconvertire l'estetica della negatività e della rottura della norma in una funzione nuovamente normativa, cioè ridare valore a quella funzione normativa dell'arte oggi così squalificata. In questa prospettiva l'idea kantiana di un giudizio che si costituisce sul consenso (idea sconfitta dall'individualismo estetico ottocentesco) riacquista attualità. Un consenso che secondo Jauss è tutt'altro da una normalizzazione o imposizione di verità prestabilite di tipo sia ideologico sia propedeutico. Jauss conclude osservando come questa apologia dell'esperienza estetica sia anche, in qualche misura, una critica alla teoria della ricezione in quanto accomunata, insieme al formalismo e alle varie estetiche negative o dell'emancipazione, da quella logica che vede nel nuovo, nella differenza, nella rottura un elemento aprioristicamente di maggior

interesse e valore rispetto a ogni carattere affermativo o istituzionalizzato. Da qui l'ultima tesi con cui si conclude l'Apologia.

QUINTA TESI: finché resta imprigionata nello schema di rottura e adesione, di innovazione e conservazione, finché la negatività non viene mediata dal suo opposto, l'identificazione catartica, l'esperienza estetica non ritroverà la sua funzione sociale.

Musica e politica: l'estetica e il contenuto sociale (2013-14)

Si tratta di un tema vastissimo, denso di interrogativi irrisolti e forse irrisolvibili. Per un inquadramento generale si rimanda al testo di Veniero Rizzardi inserito nell'antologia.

Ci limiteremo qui a segnalare alcuni punti in estrema sintesi. Cominciamo col dire che a monte di tutto c'è l'eterna questione della semanticità o meno della musica, ossia se e in che misura la musica possa istituire rimandi simbolici alla realtà extramusicale. La questione viene esaminata sotto il profilo semiologico nei testi di Nattiez forniti nell'antologia.

Fra "assolutisti" e "referenzialisti", ovvero, per usare una terminologia di Roman Jakobson, nella contrapposizione fra semiosi introversiva e semiosi estroversiva, il pensiero di Adorno si stacca per la sua impostazione originale incentrata sul principio che la musica incorpora ed esprime i suoi contenuti nella sua costituzione immanente, ossia squisitamente compositiva. Per cui è nelle scelte compositive, dall'armonia al contrappunto, dall'impianto ai profili melodici, tessiture, stilemi e procedimenti vari che la musica svela la sua relazione col mondo. E questo indipendentemente dall'adozione di programmi, testi poetici o drammatici. Il che significa per Adorno che un testo "rivoluzionario" può essere adattato a una musica intrinsecamente conservatrice o reazionaria, vuoi perché, ad esempio, ripropone piattamente stilemi e linguaggi del passato, vuoi perché adotta il linguaggio facile e mercificato della musica di consumo. L'abbinamento a un testo politicizzato, dunque, non cancella la "verità" di questa composizione, la quale dietro quella veste esteriore "militante" rimane inesorabilmente reazionaria per sua intrinseca costituzione.

Oggi secondo Adorno, come già abbiamo visto, nella società di massa, disumanizzante e mercificata, la musica ha più che mai l'obbligo della verità, poiché la bellezza si è degradata a falsità. Ebbene proprio per questo, secondo Adorno, oggi il rigore dell'istanza compositiva, la fedeltà senza compromessi alla logica immanente della pagina musicale è incompatibile con la comunicazione di massa, quindi con la popolarità, con la vasta diffusione e ogni forma di successo di mercato. Potremmo aggiungere che secondo Adorno non solo arte e popolarità sono oggi

incompatibili, ma che valore estetico e successo sono inversamente proporzionali.

Il tema si fa drammatico nel testo di Adorno intitolato Musica con le dande, nel quale il filosofo di Francoforte prende in esame il documento finale del Secondo Congresso internazionale dei compositori e musicologi organizzato dal Sindacato dei compositori cecoslovacchi e tenutosi a Praga nel maggio del 1948. Un documento che ricalca fedelmente i principi del “realismo socialista”, la dottrina estetica teorizzata da Andrei Ždanov, il potentissimo membro del Politburo e presidente del Soviet supremo, di fatto il numero due del regime staliniano (Ždanov ebbe però dei contrasti con Stalin e morì misteriosamente nel 1948, forse eliminato per ordine dello stesso Stalin). Le teorie di Ždanov hanno di fatto costituito il principio ispiratore della politica culturale sovietica – a partire dal principio staliniano che considerava gli scrittori “ingegneri di anime”. Per artisti, scrittori, musicisti, uomini di teatro le teorie del realismo socialista erano dogmi da rispettare scrupolosamente, pena pesanti conseguenze che potevano arrivare fino alla condanna o all’eliminazione fisica. Terribile ed esemplare fu la vicenda di Vsevolod Mejerchol'd, celebre regista dell’avanguardia teatrale, che, caduto in disgrazia, accusato di trotskismo e di seguire principi contrari al realismo socialista, finì con l’essere fucilato nel 1940 (Lev Trockij, fiero avversario di Stalin, in esilio in Messico, dopo essere sfuggito a vari attentati, venne anch’egli assassinato nel 1940 da un sicario di Stalin).

Dunque, per Adorno, se la musica se non vuole ridursi a “réclame dell’esistente”, deve essere testimone cosciente della contraddizione cui viene condannata dalle contraddizioni stesse e dalle lacerazioni della società attuale. Per questo essa non può rifugiarsi nel passato, non può continuare a custodire le tradizioni del passato, abbandonandosi all’uso consolatorio di forme e linguaggi del passato assunti come “seconda natura”. Occorre intendere il significato del concetto di “seconda natura”, concetto chiave della filosofia che si ritrova in vari autori, soprattutto in Hegel e in Marx. Con “seconda natura” si intende qualcosa che, creatosi storicamente in seno alla società, alle credenze, alle mentalità e quindi alla cultura intesa antropologicamente – qualcosa dunque creato dall’uomo – col tempo viene considerato come entità naturale, dunque feticizzato come fenomeno di natura, e pertanto eterno, metastorico. Per

Marx la società capitalista si fonda per l'appunto sulla feticizzazione del sistema delle merci e del loro valore, rappresentandoli quindi come una "seconda natura". Il diritto, la religione, le ideologie in genere sono la fonte principale di questo processo che genera luoghi comuni e pregiudizi e che può essere spontaneo o abilmente pilotato, soprattutto in una società dominata da un potentissimo sistema mediatico.

Esempi di fenomeni assurti a seconda natura, musicali e non, se ne potrebbero fare innumerevoli, dall'idea che la sensibile risolve "naturalmente" sulla tonica, e che la musica tonale abbia un fondamento naturale, fino a tutti gli infiniti luoghi comuni, razzismi, preconcetti operanti nella vita quotidiana, inclusi, per fare qualche esempio banalissimo e quotidiano, stereotipi quali l'idea che i "negri" il ritmo ce l'hanno nel sangue, che l'uomo è cacciatore e la donna preda, ecc.

Adorno individua nei precetti enunciati dal congresso di Praga e in genere nel realismo socialista un concentrato di pregiudizi, feticismi e falsificazioni rivolte contro la nuova musica, e che impone agli artisti il dovere di rispettare il gusto di massa e la "sana" tradizione delle arti. L'individualismo, il diverso, la ricerca dell'originalità vengono condannate senza appello. Ma in questa condanna è facile riconoscere la condanna di ogni autonomia di pensiero in un regime che tollera solo masse obbedienti e allineate e in chi si discosta da questa uniformità imposta vede dei nemici pericolosissimi.

Un altro testo significativo, anche perché si intreccia strettamente e criticamente col pensiero di Adorno, è *Thesen über engagierte Musik* di Carl Dahlhaus, pubblicato originariamente nel 1972 e tradotto in italiano nel volume antologico *Musica e politica* edito da Marsilio nel 1977.

Dahlhaus sottolinea il carattere sfuggente del concetto di engagement, cioè quando l'artista con la sua opera prende una posizione politica, atteggiamento che in italiano si traduce con "impegno": arte impegnata, artisti impegnati ecc. Dahlhaus segnala la molteplicità del concetto: con impegno si può intendere uno scopo dichiarato esplicitamente (denunciare l'oppressione ad esempio) oppure può essere inteso come urgenza espressiva, intima di un autore (ad esempio come sentimento individuale di protesta contro l'ingiustizia sociale). e inoltre l'arte impegnata è tale se ha determinate qualità? Oppure essa si definisce tale in quanto svolge una determinata funzione?

Inoltre Dahlhaus si chiede in che misura il carattere impegnato penetri effettivamente nella costituzione interna dell'opera, o ne rimanga per così dire un involucro esteriore.

E' qui che Dahlhaus si discosta da Adorno, per il quale – come per l'estetica ispirata al pensiero di Marx – non può esistere un'arte politicamente non schierata, in quanto la posizione "impolitica" o "apolitica" finisce con l'essere una posizione conservatrice e reazionaria. Per Dahlhaus non è così. Si tratta di un giudizio infondato e dunque arbitrario che, nel caso di Adorno, si fonda sul presupposto che se al livello immanente di una composizione non emergono le contraddizioni del proprio tempo, allora quella composizione che si presenta come estranea, indifferente, oppure come tranquillizzante evasione, in realtà è esteticamente e ideologicamente falsa e menzognera – ed essendo la verità rivoluzionaria – dunque reazionaria.

Il compositore che con la sua musica mira a svolgere un'azione politica rivoluzionaria, per Dahlhaus deve adottare proprio quel linguaggio popolare, facile e immediato, che è frutto della mercificazione della musica, dunque del capitalismo. E dunque operare per l'avvento di un mondo nel quale quel linguaggio mercificato verrà svelato nella sua falsità estetica, e non avrà più ragione d'esistere.

Secondo Dahlhaus la teoria di Adorno si sforza di superare questa aporia, per dimostrare che la musica opera per la rivoluzione solo se e in quanto rivoluzionaria dentro di sé, non nell'apparenza ingannevole della sua veste esteriore. Per Dahlhaus quella di Adorno è un'impasse teoretica, ma anche una personale lacerazione intellettuale dovuta al fatto che la rivoluzione musicale non ha proprio nulla a che fare con la rivoluzione politica, poiché le due sfere restano incomunicanti.

La tesi secondo cui il progresso musicale verso la serialità e la disgregazione della forma tradizionale sarebbe l'analogo del maturare di nuova condizione sociale, ricca di fermenti rivoluzionari secondo Dahlhaus è illusoria.

Per Dahlhaus il rapporto fra la musica d'avanguardia e la musica esplicitamente politica è un rapporto "disturbato", in quanto l'avanguardia che si reputa anch'essa politicamente impegnata si vergogna della propria contraddittorietà, e sente come una macchia il fatto di essere esoterica, d'élite; di risultare incomprensibile o addirittura insopportabile,

o semplicemente inesistente, proprio per quei ceti ai quali essa vorrebbe rivolgersi per renderli consapevoli della loro condizione e rafforzandone le motivazioni in quanto protagonisti della rivoluzione.

Dahlhaus si sofferma sul concetto di “apriori polemico” che secondo Adorno sarebbe implicito in ogni forma di arte che rivendichi la propria autonomia da qualsiasi condizionamento e si mantenga fedele alla propria ratio immanente. Secondo Adorno questo rifiuto di accettare condizionamenti di sorta, questo appartarsi persino sdegnoso nell'*art pour l'art* o nell'esoterismo più rigoroso è già di per sé una forma di critica sociale. Questo discorso ovviamente non si applica a quei compositori che rifugiandosi in linguaggi del passato o adottando stilemi di successo, strizzano, come si suol dire, l'occhio al pubblico e dunque esteticamente non sono affatto autonomi.

Secondo Dahlhaus questo principio enunciato da Adorno vale solo per le arti sottoposte a oppressione politica. In una società come quella attuale, dove i condizionamenti non sono coatti, imposti da un potere dispotico, questo preteso carattere critico perde di significato. È solo nelle società totalitarie che non tollerano neppure l'idea di un arte autonoma – nell'Unione Sovietica come nella Germania di Hitler – ma impongono agli artisti determinate condotte e li perseguitano nel caso non obbediscano, solo in quel caso la scelta dell'autonomia diventa una scelta coraggiosa (anche a rischio della vita) e dunque si carica di un significato profondamente critico.

Qui si misura la differenza del giudizio di Adorno e Dahlhaus sull'attuale condizione delle arti nella società dei mass media e dei consumi. La visione catastrofista di Adorno vede nella società di massa una violenza e un'oppressione paragonabili al totalitarismo. Per Dahlhaus, che cita a proposito Hans Magnus Enzensberger (il quale ha svolto un'acuta quanto severa critica delle avanguardie del secondo Novecento), la condizione delle arti nella società odierna non configura una condizione di oppressione o di costrizione, in quanto, in ultima analisi, l'artista resta libero di compiere le sue scelte. Per questo secondo Dahlhaus, John Cage o Pierre Boulez non hanno proprio niente di rivoluzionario.

Pur non negando la possibilità che in qualche misura la musica possa intrinsecamente caricarsi di significati e rimandi di natura politica (a questo proposito viene alla mente il caso di un compositore come Luigi

Nono, che resta proprio per questo molto controverso – si veda in proposito qualche riferimento nel testo di Rizzardi), per Dahlhaus il carattere o la funzione, e dunque le implicazioni politiche restano sostanzialmente esterne alla musica in quanto tale.

Da ciò scaturisce un'ulteriore implicazione di cui Dahlhaus non fa però menzione. Se appare scarsamente fondata la pretesa di individuare nella musica un significato politico immanente, ne deriva anche la smentita di quel già citato principio adorniano secondo il quale «L'uso di media musicali inesorabilmente *popular* è di per sé repressivo». Al di là del fatto che Dahlhaus abbia avuto o meno presente questa conseguenza, è bene tuttavia tenere presente che, certamente, in materia di *popular music* il suo atteggiamento non si discosta molto dalla condanna adorniana. Condanna estetica per Dahlhaus, condanna anche ideologica per Adorno.

Conclusione con Edgar Allan Poe e Marcel Proust (2012-13)

In chiusura di queste nostre riflessioni condotte sulla falsariga di alcuni testi e autori chiave dell'estetica dei nostri giorni, sono collocati i testi, molto diversi fra loro, di due grandissimi narratori e letterati come Edgar Allan Poe e Marcel Proust con cui si conclude la nostra *Antologia*.

A leggere con attenzione i due testi si potranno ritrovare molti dei temi toccati nelle pagine precedenti, ma in particolare quel tema dell'importanza della funzione catartica delle arti così caro a Hans Robert Jauss.

The Philosophy of Composition di Poe è un testo del 1846 nel quale lo scrittore e poeta descrive (o forse reinventa narrativamente?) il "processo compositivo" di una sua famosa poesia, *The Raven*, Il corvo. Questa riserva è legittima, non fosse altro perché lo stesso Poe in apertura esprime analoghi dubbi circa il modo di procedere – riferito da Charles Dickens – dello scrittore William Godwin (1756-1836) nella stesura del suo romanzo *The Adventures of Caleb Williams* (1794).

Quanto a Poe, altri, fra cui Jorge Luis Borges, sospettano a loro volta che le cose non siano andate proprio come Poe le racconta, ma ciò ha poca importanza ai fini delle tesi espresse in questo scritto che Maurice Ravel definiva addirittura come il testo che più gli aveva insegnato in materia di composizione.

In sostanza lo scrittore statunitense illustra come la creazione di questa celebre poesia sia proceduta attraverso scelte effettuate sistematicamente (o magari per qualcuno "cnicamente") in base al calcolo di quale sarebbe stato l'effetto sul lettore, spazzando via ovviamente ogni residuo di ispirazione, espressione di sentimenti da parte dell'autore, ecc. La ricerca dell'*effetto* che è certamente uno degli aspetti esteticamente più squalificati viene rivendicato da Poe come il propulsore e insieme l'obiettivo della sua creazione poetica.

Letterariamente è una sorta di *coming out*, di confessione. In realtà è la rivendicazione di alcuni concetti chiave: l'arte, qui la poesia, viene indicata esplicitamente come arte dell'illusionismo e della finzione, tale da suscitare una precisa risposta emotiva nel fruitore. Dunque un'arte intrinsecamente comunicativa e il cui fine esplicito è nient'altro che la

catarsi nell'accezione di Jauss: la seduzione del lettore raggiunta attraverso un preciso calcolo circa il risultato da ottenere. Il testo di *The Raven* con traduzione a fronte è riportato in appendice.

Quanto a Marcel Proust, il suo *Éloge de la mauvaise musique* (1896) rivendica invece il rispetto dovuto all'arte "inferiore", alla *Trivialmusik* direbbe Dahlhaus, in quanto depositaria privilegiata dei sentimenti, delle commozioni e dei segreti più intimi di milioni di anime. È legittimo invidiare la ricezione cui è andata incontro questa musica, nella quale tanti ascoltatori si sono identificati e immedesimati, dando corpo a un'autentica esperienza di catarsi. Proprio per questo, anche se artisticamente nulla, la *mauvaise musique* occupa un posto «immenso nella storia sentimentale delle società» e ci obbliga a prendere coscienza «dell'importanza del ruolo sociale della musica».

L'ammonimento di Proust sembra ripercorrere in effetti molti dei temi dell'*Apologia* di Jauss, attribuendo a questa musica non solo un potere catartico, ma anche quella capacità "cosmologica", di liberare attraverso l'immaginario e di far sognare un mondo diverso, un mondo che secondo lo studioso tedesco l'arte moderna dovrebbe imparare per recuperare la sua funzione sociale. Tuttavia in Proust, anche se compare l'esplicito invito a tacitare per un momento il disdegno estetico nei suoi confronti, la cattiva musica porta con sé, inamovibile questo epiteto fisso, come una sentenza esteticamente irrevocabile. È una posizione che mette in evidenza l'incolmabile distanza fra la certezza di questo giudizio e le chances di "riscatto" che una teoria della ricezione potrebbe eventualmente offrire a questa musica.

In un'epoca come la nostra, in cui il mondo della musica d'arte e il mondo della popular music si fronteggiano – o sembrano fronteggiarsi, poiché il fenomeno non può essere descritto nei termini di un dualismo così semplicistico – è questo un tema di grande attualità, ma anche di grande spessore estetico. La trattazione di questo tema non rientra tuttavia nell'orizzonte del nostro percorso che, per il momento, finisce qui.