

La Filosofia della Vita

L'Essenza della Musica

Il significato della musica per le civiltà antiche

Lo storico Polibio, del quale ben sappiamo l'attendibilità, racconta come di tutti i popoli dell'Arcadia i Cineti, che non coltivavano la musica, erano considerati ferocissimi, ed egli attribuisce la loro ferocia all'indifferenza ch'essi nutrivano nei confronti di tale arte. Lo storico si scaglia violentemente contro un tale éforo, il quale aveva osato affermare che la musica si era diffusa tra gli uomini solo per sedurli e smarrirli in una sorta d'incantamento e gli oppone l'esempio degli altri Arcadi, i quali, avendo ricevuto dai loro legislatori regolamenti diretti ad ispirare in essi il gusto per la musica, s'erano distinti per i loro costumi morigerati ed il loro rispetto per la divinità. Descrive in modo estremamente lusinghiero le cerimonie durante le quali la gioventù arcadica si riuniva, sin dall'infanzia, per cantare inni religiosi in onore degli dei e degli eroi del paese, e aggiunge: "Ho descritto tutto ciò per spingere i Cineti ad accostarsi alla musica, se mai il cielo potesse ispirare loro il desiderio di dedicarsi a queste arti che umanizzano i popoli; poiché questo è il solo mezzo che a loro resta per spogliarsi della loro ancestrale barbarie".

Allo stesso modo, anche Polibio attribuiva alla musica il potere di morigerare i costumi. Molto tempo prima Platone aveva riconosciuto in quest'arte un'irresistibile influenza sulle forme di governo, e non temeva di affermare come non si potesse cambiare alcunché delle regole musicali, senza effettuare un analogo cambiamento nella costituzione dello Stato. La corrente filosofica cui quest'idea appartiene si fa risalire a Damone, lo stesso che aveva dato lezioni di musica a Socrate, essendone a sua volta notevolmente influenzato nei suoi studi e nelle sue meditazioni. Egli non perde occasione, nelle sue opere, di far riferimento alla musica, dimostrandone gli effetti. All'inizio del suo libro sulle leggi egli assicura che nella musica sono affermate tutte le regole dell'educazione. "Il galantuomo" disse altrove, "è il vero eccellente musico, dacché egli rende un'armonia perfetta, non già con la lira o qualsivoglia strumento, ma con la sua stessa vita". Questo filosofo si guarda bene, al contrario di quanto già ai suoi tempi il volgo affermava,

dall'identificare la perfezione musicale nella facoltà ch'essa possiede di commuovere dolcemente la nostra anima; afferma, al contrario, che nulla è più lontano di ciò dalla sua vera essenza. La bellezza della musica consiste, secondo lui, nella bellezza della virtù ch'essa ispira. E pensa che sia possibile riconoscere le inclinazioni degli uomini dalla specie di musiche che essi amano, dalle quali vengono soddisfatti esigendo inoltre una buona formazione del loro gusto su questa scienza, introducendola nella educazione dei giovani come sistema ben stabilito ed ordinato.

“Uno stato governato da buone leggi” egli dice “non abbandonerà mai al capriccio dei poeti e dei musicisti ciò che riguarda le basi dell'educazione musicale; regolerà anzi queste cose secondo le pratiche in uso tra gli Egizi, ove la gioventù è abituata a seguire ciò che vi è di più perfetto, tanto nella melodia quanto nella misura e nella forma del genere”.

Il sistema musicale che Platone prende in considerazione nel brano citato, era quindi originario dell'Egitto, fu diffuso in Grecia da Orfeo e, riguardo alla parte pratica, fu in seguito sviluppato da Pitagora, il quale spiega la parte teorica piuttosto apertamente, celando solo il principio fondamentale della dottrina, la conoscenza della quale egli vuole riservata ai soli iniziati, ad esempio coloro che avevano legami con sette templari; poichè gli stessi Maestri egizi non trasmettevano i principi basilari della scienza se non dopo numerose prove e solenni giuramenti di tacerli e di non rivelarli che a uomini degni. Ecco dunque la causa del silenzio che Pitagora esigeva dai suoi discepoli, e l'origine del velo misterioso di cui egli stesso, a sua volta, obbligava a ricoprire i loro insegnamenti.

Il sistema musicale che noi oggi possediamo ci deriva dai Greci e dai Romani, ed è, quanto al suo principio costitutivo, il medesimo degli antichi Egizi; non ha variato se non in alcuni aspetti esteriori che lo definiscono, e che noi possiamo facilmente chiarire. Il che mi propongo di dimostrare.

Si tratta dello stesso sistema che Timeo di Locri considerava come istituito dagli dèi allo scopo di rendere più perfetta l'anima umana, e nel quale egli scorgeva una musica celeste che, diretta dalla filosofia, avrebbe potuto facilmente abituare, persuadere, costringere la sfera sensibile dell'anima ad obbedire a quella intellettuale, e addolcire la sua irascibilità, calmare la sua brama esagerata, ed impedire ad entrambi di attaccare la ragione, o di restare inattive quando essa le richiama.

Secondo quanto Platone aggiunge, nel passo citato, i sacerdoti egizi avevano tracciato dei modelli di melodia e d'armonia, e li avevano fatti incidere su delle tavole esposte ai visitatori del tempio. A nessuno era

consentito cambiare alcunché di tali modelli, e le leggi che li governavano risalivano già allora ad un'epoca remotissima. Platone, riferendosi a questo lungo intervallo di tempo, quasi prevedendo i dubbi che avrebbero colto la posterità, si premurò di specificare: "Quando dico diecimila anni, non è per iperbole; tale espressione va presa alla lettera. Perciò siamo portati a considerare tale istituzione come un capolavoro di legislazione e di politica".

L'antichità di questo sistema musicale ne conferma l'universalità. Tale lo ritroviamo, con appena lievi modifiche, ripreso in tutti i luoghi della Terra ove ebbero o hanno tuttora sede le nazioni civilizzate: l'Arabia, la Persia, l'intera India, la Cina ed altre. Gli Arabi secondo quanto essi stessi ammettono, posseggono un sistema musicale di derivazione Persiana. Quello persiano deriva dagli Indù e per quanto ciò non sia affatto a prima vista evidente, è tuttavia dimostrato dal numero e dalla somiglianza dei toni musicali che entrambi ammettono. Gli uni e gli altri attribuiscono un profondo significato al loro sistema che è fondamentalmente lo stesso dei Greci e degli Egizi, e differisce dal nostro non altrimenti che per aspetti esteriori, modificatosi in conformità con le varie epoche storiche e le loro leggi. Per quanto riguarda la teoria musicale cinese anch'essa è fondamentalmente quella degli Egizi, ha egregiamente dimostrato l'abate Rousseau, e, di conseguenza, la stessa dei Greci, malgrado le pur notevoli differenze che al primo colpo d'occhio si rilevano nelle loro fisionomie. Io mi propongo di chiarire tali difficoltà, dimostrando nei seguenti capitoli come sia possibile che i Greci e i Cinesi abbiano formato un sistema musicale pressoché identico già pur senza aver contatti fra di loro, ma traendo le loro teorie da una fonte comune in quanto universale.

Voglio limitarmi a provare che i cinesi, da tempo immemorabile, ebbero le stesse idee dei Greci circa il potere morale della musica. Il celebre Kung-Tse che i nostri primi missionari, loro furia latinizzante, ribattezzarono Confucio; Kung-Tse dunque, il Socrate della Cina, dopo aver studiato a fondo la musica come il saggio Ateniese, riconobbe in questa scienza il mezzo più sicuro e più amabile per modificare e migliorare i costumi del popolo. Egli pensava, come doveva fare Platone, a distanza di alcuni secoli, che la musica doveva essere considerata come uno dei primi elementi dell'educazione e che l'indifferenza nei confronti di quest'arte, o il suo decadimento, sarebbero stati i segni sicuri della decadenza dell'Impero. Kung-Tse era, pressappoco, contemporaneo di Pitagora e del secondo Zoroastro, e senza avere conoscenza di questi uomini divini, senza aver mai sentito parlare di loro, pure professava la loro stessa dottrina.

Altrettanto profondo moralista del legislatore persiano, egli aveva anche penetrato, non meno di Pitagora, i principi della scienza musicale.

Leggiamo, nel Lin-yu, che mentre questo filosofo stava suonando il King, un viandante che passava davanti alla sua porta s'arrestò per ascoltarlo e, toccato dal suono che rendevano queste pietre sonore, esclamò: "Oh, come costui ha l'anima occupata da grandi cose!".

Questa venerazione che Kung-Tse nutriva nei confronti della musica l'aveva spinto allo studio dei libri sacri della sua nazione. Questi libri non parlano della musica se non per lodarla e narrarne le meraviglie. Secondo il Li-Ki, essa è espressione e immagine dell'unione tra terra e cielo; i suoi principi sono immutabili; in essa si riflette la condizione di tutte le cose: essa agisce direttamente sull'animo e mette l'umano in contatto con gli spiriti celesti.

Il suo fine principale è di regolare le passioni. Essa è in grado d'insegnare ai padri e ai figli, ai principi e ai sudditi, ai mariti e alle mogli i loro doveri reciproci. L'uomo saggio trova nei suoi accordi una fonte inesauribile di istruzione oltreché di piacere, attraverso lo studio delle invariabili regole di condotta, Il Chu-King, libro canonico di prim'ordine, racconta che l'Imperatore Chim, nominando un ministro che presiedesse a questa scienza, gli disse! "Io vi incarico di attendere all'insegnamento della musica: insegnatela ai giovani per far sì ch'essi apprendano insieme la dirittura morale e la dolcezza, la finezza e la profondità, la bontà e il coraggio, la modestia e il disprezzo per i vacui divertimenti. I versi esprimono i sentimenti dell'anima, il canto aggiunge passione alle parole, la musica modula il canto, l'armonia unisce tutte le voci e le accorda coi diversi suoni degli strumenti: e anche i cuori meno sensibili ne vengono toccati, mentre l'uomo trova la via per comunicare con lo Spirito".

Il libro citato, che pur risale a circa duemila anni prima dell'epoca in cui abbiamo fissato l'apparizione dell'Orfeo greco, lo descrive capace di addolcire gli uomini più feroci, colmando la loro anima di delizioso trasporto; e, animando la pietra sonora del King con la sua arte, lo dice in grado di attirare a sé gli animali, facendoli trasalire di piacere. Se volessi citare dettagliatamente tutti i libri cinesi che parlano di musica, il mio discorso diverrebbe troppo lungo.

Pan-Ku, il più famoso storico della Cina, assicura che tutte le dottrine dei "Chings" servono a provare la necessità di questa scienza. Poeti ed oratori la definiscono eco della saggezza, maestra e madre delle virtù, messaggera della volontà del Tien (nome che i cinesi davano all'Essere supremo); la scienza che svela all'uomo l'essenza di questo Ente ineffabile e lo trascina verso di lui. Gli scrittori cinesi di tutte le epoche attribuirono alla musica il potere di far discendere sulla Terra gli spiriti

superiori, di evocare le anime degli antenati, di ispirare agli uomini l'amore per la virtù e di spingerli, nella pratica, ai loro doveri. "Volete sapere" essi dicono "se un reame è ben governato, e se i costumi dei suoi abitanti sono buoni o malvagi? Esaminate i loro rapporti con l'arte musicale"!

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

Etimologia della musica

La parola "Musica" deriva dal greco (musikè) e dal latino (musica). In greco, essa è formata dalla radice "musa", che a sua volta proviene dall'egiziano, e dalla terminazione "iké" derivata dal celtico. La parola egiziana "mas" o "mus" indica propriamente la generazione, la nascita o lo sviluppo esteriore di un principio, cioè la manifestazione sensibile, il passaggio in atto di ciò che era in potenza. Si compone dalla radice "àsh", che caratterizza il principio universale primordiale, e dalla particella "mà", che indica tutto ciò che si sviluppa e si manifesta esteriormente. In una infinità di lingue antiche, "As" sta significare l'Unità, l'Essere Unico Dio, e "mà" si applica a tutto ciò che è fecondo, formatore, generatore; si identifica spesso con il mare. Anche la parola greca "musa" viene applicata, secondo la sua origine, e tutto ciò che è sviluppo di un principio, a tutta quella sfera d'attività ove lo spirito passa dalla potenza all'atto, investendosi di una forma sensibile.

Nella sua accezione più ristretta, indica un modo d'essere, come viene espresso anche dalla parola latina "mos". La parte terminale "iké" sta ad indicare una cosa che viene rapportata ad un'altra per analogia, ove la seconda è considerata emanazione della prima. Tale particella si riscontra in quasi tutte le lingue antiche del Nord Europa, sotto varie forme: "ich", "ig", o "ick". Tutte queste forme si possono far risalire al celtico "aich", che vuol dire "uguale", e deriva a sua volta dalla radice egiziana ed ebraica "ach", simbolo dell'identità e della fratellanza. Se, attraverso tale spiegazione etimologica della parola "musica" sapremo riconoscere in quale senso essa venì considerata presso gli antichi, avremo meno difficoltà a comprendere le diverse accezioni sotto le quali costoro vollero considerare le loro arti, e il significato universale che essi attribuirono alle scienze che le manifestavano.

Comprenderemo più facilmente, inoltre, il motivo per cui essi consideravano tutte le arti d'imitazione come sottomesse alla musica; poiché, seguendo il significato della parola stessa, tutto ciò che è

sviluppo di pensiero, tutto ciò che manifesta sensibilmente la sfera intellettuale, che riduce in atto ciò che è in potenza, rivestendolo di forme appropriate, le appartiene.

Gli Egizi, al contrario dei Greci che ne avevano nove, contavano nella loro mitologia solo tre muse: Melete, Mneme, Aede; vale a dire colei che genera, colei che designa e conserva nella memoria, e colei che manifesta il tutto rendendolo comprensibile. I Greci, distinguendo i ben noti attributi delle loro nove muse, le considerarono figlie di Zeus e di Mnemosine; cioè dell'Essere eternamente vivente e della facoltà memorativa. Esse erano comandate da Apollo, simbolo solare della germinazione universale. Dacché i moderni, dopo molto tempo, hanno astratto la musica propriamente detta dalla scienza musicale in genere, vorrei almeno in un punto seguire il loro esempio, considerando la musica come quella parte della scienza che, per manifestare ciò che è nell'intelletto dell'uomo, adopera due elementi costitutivi, il suono ed il tempo, considerandoli l'uno materia e l'altro regola della forma da modellare a mezzo dell'arte. Il suono, dunque, quale prodotto di un corpo sonoro, non è percepibile dall'orecchio umano se non attraverso la vibrazione che esso comunica all'aria, seguendo dei calcoli dipendenti dal numero; non acquista proprietà melodiche ed armoniche, procedendo cioè verso l'acuto o il grave, se non seguendo delle proporzioni egualmente dipendenti dal numero.

Ne consegue che il numero si trova ovunque inerente agli elementi musicali, è evidentemente anteriore ad essi, e irresistibilmente dichiara i loro principi.

È il numero, dunque, il principio musicale, e con l'aiuto delle sue proprietà a nostra conoscenza, noi possiamo riconoscere quelle del suono e del tempo, materia della scienza musicale. Lasciando alla fisica ed alla metafisica il compito di definire tutto ciò che concerne la loro essenza particolare assoluta, noi interessa sapere cos'è il suono di per se stesso, e cosa lo distingue dal rumore; distinzione questa ancora dipendente dal numero, poiché, come ho scritto in un'altra mia opera, il rumore altro non è che la somma d'una moltitudine di suoni diversi che contastano l'uno con l'altro le loro ondulazioni sonore. I suoni quindi s'allontanano dal rumore ed acquistano una natura veramente "armonica" tanto più quanto il corpo che li produce è più elastico, omogeneo, formato da sostanze il cui grado di purezza e di coesione è più perfetto ed equilibrato.

Riassumendo, possiamo concludere che un corpo insonoro è costituito da masse di ineguale natura e solidità, e diventa tanto più sonoro quanto più s'avvicina all'omogeneità. Il risultato delle esperienze che ho compiuto scrivendo l'opera da cui traggio queste argomentazioni, è che

l'udito dell'uomo, partendo dallo stadio iniziale del rumore prodotto dalla eterogeneità, è giunto a concepire il suono sottoponendosi, per gradi, allo sviluppo delle vibrazioni avvicinandosi sempre più all'omogeneità. Perché tale è l'essenza della natura; l'unità assoluta è la sua meta, la diversità il suo punto di partenza, l'unità relativa i suoi momenti di stasi.

I fisici, che hanno calcolato il numero delle vibrazioni prodotte da un corpo sonoro in un tempo stabilito, assicurano che il suono più grave che l'orecchio umano non possa percepire a quello prodotto da un corpo che vibra 20 volte al secondo mentre il più acuto è di quarantamila vibrazioni nello stesso arco di tempo.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

La definizione della musica data dagli antichi

La musica non è solamente, come oggi viene immaginata, l'arte di combinare i suoni ingegnandosi di riprodurli in maniera quanto più possibile gradevole all'orecchio: questa altro non è che la sua caratteristica pratica, dalla quale non possono derivare che forme passeggiere più o meno brillanti, destinate a seguire i tempi e i luoghi, il gusto e il capriccio dei popoli che s'ingegnano di variarle in mille maniere. La musica, considerata la sua caratteristica speculativa, è, come già la definirono gli antichi, la via per apprendere l'ordine di tutte le cose, la scienza dei rapporti armonici dell'universo; ed essa si basa su principi immutabili ai quali nulla può nuocere.

Quando i dotti dei nostri giorni leggono, nelle opere dell'antichità, i pomposi elogi che vengono fatti alla musica e le meraviglie che le si attribuiscono, non possono essere in grado di concepire tutto ciò; e, dacché essi nello studio e nella pratica di un'arte che appare così frivola ai loro occhi non riescono a scorgere nulla che possa giustificare tali elogi o confermare siffatti miracoli, finiscono per trarre gli autori come visionari, o li accusano d'impostura: senza considerare che questi scrittori ch'essi osano persino calunniare sono stati gli uomini più giudiziosi, i più saggi, i più istruiti e virtuosi della loro epoca. E i musicisti stessi, trovandosi in forte imbarazzo nel paragonare i mezzi della moderna musica (ch'essi giudicano giunta al massimo grado di perfezione) con gli effetti sorprendenti attribuiti all'antica, si sforzano di

capovolgere tali effetti, avanzando dubbi sulla novità di quell'arte, sul potere della poesia che le era unita, e insistendo sulla pretesa grossolanità di quei popoli.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

I falsi critici dell'Arte

Oggidì la folla si è eletta giudice del bello nell'arte. Mercenari, operai, artigiani, uomini senza intelligenza e senza gusto, riempiono i nostri teatri decidendo le sorti della musica. Una rivoluzione, che distruggendo le intelligenze, si è rivelata funesta per l'evoluzione del genio umano, ha consegnato tale potere alla massa, tenendo conto del numero delle voci senza soppesarne il valore.

Il grido confuso di un popolo in tumulto, le sue acclamazioni o i suoi mormoramenti sono diventati la regola del bello. Non c'è un fattorino di negozio, un galoppino di avvocato, un presuntuoso scolareto che, basandosi sull'opinione di Boileau, non si ritenga in grado di pronunciarsi sulle produzioni del genio e che, giudicando la musica dal solleticamento ch'essa produce sui suoi sensi, non consideri le sue disordinate sensazioni come unità di misura per la valutazione dell'arte. Non c'è uno strimpellatore, un suonatore d'orchestra o persino un ballerino che, consultando il suo orecchio, del quale sono guida solo l'abitudine e la routine, non si prenda la libertà di giudicare in maniera irrecusabile non solo le tonalità, ma persino il numero e la giusta proporzione degli intervalli ammessi dalle varie tonalità.

Questa singolare anarchia non esisteva nei tempi antichi, nei quali la musica, forte della semplicità e dell'immutabilità dei suoi principi, era in grado di produrre le meraviglie.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

All'epoca in cui la musica aveva raggiunto il suo più alto grado di perfezione (sia in Grecia che in Egitto, in Cina o altrove) il popolo si guardava bene dal fare la parte del giudice, ma accettava rispettosamente le leggi tramandategli dagli antenati, amandole come produzioni spirituali della sua nazione e come rivelatrici della presenza divina. Ne ignorava i principi costitutivi, ma ne riceveva nello stesso tempo un benefico influsso, come avviene per una religione.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

Diversi punti di vista sulla musica, le differenze fra gli antichi ed i moderni

Cessiamo di rivolgere le nostre forze contro noi stessi continuando a negare l'esistenza di ciò che non sappiamo. L'ostacolo più temibile nell'evoluzione della saggezza è il credere di sapere ciò che si ignora. Lo stesso intravedo non poche difficoltà nello spiegare con chiarezza idee così nuove sapendo che non sempre riuscirò a identificare dei rapporti tra le cose che conosciamo e quelle che ci sono ancora ignote. Tenterò dunque di trattare in maniera più esauriente possibile l'argomento che mi sono proposto, pregando il lettore di prestarmi l'attenzione che mi è necessaria.

La musica può essere esaminata sotto diversi punti di vista: i moderni ne distinguono il versante teorico e quello pratico; tra gli antichi la si considerava speculativa, intellettuale, celeste. La musica pratica appartiene al compositore, al sinfonista; e non supera i limiti dell'arte. L'uomo che compone, o che esegue ciò che è stato precedentemente composto, riceve gli elementi musicali così come li ha trovati, senza esaminarli o discuterli: successivamente li utilizza e li sviluppa seguendo delle regole conformi al gusto del pubblico al quale egli si studia di piacere, col risultato d'aver più o meno successo, secondo sue doti, il suo talento o il suo genio.

La musica teorica, oltre al compositore, interessa anche il filosofo il quale non deve essere necessariamente compositore o suonatore di strumento, e non deve cercare di esaminarla attraverso gli stessi elementi coi quali compositori e strumentisti la trasformano in "pratica": vale a dire il sistema musicale qual è adottato oggidì, il suono considerato come risultante della vibrazione di un corpo sonoro, la voce e gli strumenti che generano il suono e lo modificano, eccetera. La

scienza musicale, così impastoiata nell'ambito della sfera fisica, non potrà essere altro che una scienza di second'ordine.

E a questo punto i moderni si sono arrestati; e hanno appena intravisto da lontano la musica speculativa che tra gli antichi era oggetto di studio assiduo, e alla quale, con ragione, essi guardavano come alla sola scienza degna di essere chiamata tale.

Come ho già detto, le regole fondamentali della scienza musicale in Egitto erano state incise sulle mura dei templi, ma i principi che presiedevano a tali regole erano rivelati ai soli iniziati e restavano quindi celati al volgo dal legame difficilmente penetrabile dei simboli e delle allegorie.

Insomma, la musica intellettuale e celeste era il risultato dell'applicazione di principi che nulla avevano a che fare con la teoria, o la pura e semplice pratica dell'arte, quale oggi noi le intendiamo. Quella musica era, al contrario, strettamente connessa a quel sublime versante della scienza avente per oggetto la contemplazione della natura e la conoscenza delle immutabili leggi dell'universo. Giunta al più alto grado di perfezione, tale scienza formava una sorta di legame analogico tra il sensibile e l'intellegibile, diventando così un mezzo di comunicazione tra i due mondi.

Era dunque un linguaggio intellettuale, al quale s'addicevano le astrazioni metafisiche, che nel contempo portava alla conoscenza delle leggi dell'armonia. Allo stesso modo, nei tempi attuali, l'algebra viene applicata alle astrazioni fisiche, ed utilizzata per calcolare dei rapporti. Ma questo, lo so bene, è solo un esempio; ed è forse insufficiente a chiarire dei concetti i quali, considerando lo stato attuale dei nostri lumi intellettivi, non sono certo di facile comprensione.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

La definizione di melodia

Seguendo la definizione corrente la melodia è una successione di suoni ordinati in tal modo da formare un insieme gradevole all'orecchio. Ma, mi sembra che a coloro i quali si accontentano di tale definizione, si potrebbe domandare che cosa loro intendono per "gradevole all'orecchio", e come possa una mera successione di suoni formare un senso.

Non credo che, allo stesso modo, sia possibile affermare che la pittura consiste in una successione di colori, o la poesia in una successione di

parole; quantunque sia evidente che la loro base materiale consista appunto in colori e parole.

Dobbiamo dunque affermare che la melodia è prodotta non già dai suoni di cui è composta, ma dal pensiero che li modella e li governa. Dei suoni raggruppati a caso o per calcolo di convenienza, possono bene formare qualcosa di gradevole per l'orecchio, ma mai un senso; allo stesso modo un abile accostamento di colori può essere gradevole per gli occhi, ma non costituirà mai un quadro.

Diciamolo chiaramente: senza pensiero non esiste melodia, come non esisterebbero pitture e poemi. I suoni, i colori e le parole sono i mezzi attraverso i quali la musica, la pittura e la poesia manifestano il pensiero, rivestendolo diversamente, ma sempre dando una forma sensibile a ciò che prima esisteva solo nell'intelletto.

Ciascuna di queste arti ha la sua maniera propria di agire. La poesia, animata da un pensiero universale, lo rende particolare per farlo intendere; la musica al contrario, suscitata da un pensiero particolare, lo universalizza aumentandone la dolcezza e la forza. La pittura mantiene ciascun pensiero nella sfera originale, limitandosi a fissare gli effetti che le altre due arti spesso lasciano evanescenti e sfuggenti. Così la poesia e la musica si integrano a vicenda, poiché la poesia determina quel che di vago c'è nella musica, e la musica estende ciò che di troppo ristretto vi è nella poesia. Di conseguenza, potremmo bene figurarci queste due arti come i due veri ministri del pensiero. La prima, trasportando le idee dal cielo alla terra, particularizza l'universale; la seconda, elevandole dalla terra al cielo, universalizza le idee che la poesia, per sua natura, mantiene fisse al particolare. La pittura, fissando in un attimo l'immagine di questi movimenti contrari, arresta l'anima sul punto ch'essa vuole offrire alla sua contemplazione.

Dopo queste considerazioni sulla natura e l'oggetto della musica considerata come arte, credo che si debba definire la melodia in ciò che ne costituisce l'essenza; non già dunque come una successione di suoni ma come espressione di un pensiero derivato direttamente o indirettamente dalla poesia, è reso universale da particolare che era, per mezzo di suoni la cui autenticità, coordinazione e durata sono determinati dalle leggi musicali!

Riguardo poi al pensiero generatore della melodia, o a tutto ciò che ha rapporti con la musica o le arti in genere, è utile prendere in considerazione le affermazioni degli antichi. Essi sostenevano che il genio partorisce tutto ciò che è sublime, e che nulla di sublime può essere mai prodotto all'infuori di esso. Credevano inoltre che al genio solamente spettasse di parlare di cose divine, e che la melodia da lui creata era la sola degna di portare agli dei le preghiere degli uomini, la

sola in grado di risvegliare nell'animo umano l'idea della Divinità e l'amore per essa. Riguardo alla scienza dicevano che talvolta può supplire al genio ed aiutarlo, ma non mai sostituirlo in tutto. La melodia che il genio crea, gli antichi la vedevano adatta ad esprimere l'essenza della natura, a suscitare o a calmare le passioni umane, a ricordare gli avvenimenti della vita e a contribuire alla sua felicità, alleggerendo la fatica ed alleviando il dolore. Il pensiero del genio, dunque, presiedeva alla melodia sacra, che aveva nei templi la sua natura, la sua collocazione.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

Un consiglio ai giovani compositori

Oggi si è soliti destinare le arti in genere, e la musica in particolare, all'imitazione della natura. Tale principio è indubbiamente valido, allorché non lo si fraintenda, come pure quasi sempre si fa. La natura da considerare oggetto di questa imitazione, non è già natura intesa in senso fisico, in grado di provocare fenomeni capaci di colpire i sensi umani. Renderla come unico modello, significherebbe ridursi a copisti servili, a freddi imitatori. La natura da porre come oggetto dell'arte non è dunque quella che si manifesta all'uomo attraverso i suoi sensi, bensì attraverso l'intelletto; e l'arte più grande è quella che meglio riesce a rendere sensibili queste bellezze intellettuali.

Consideriamo ad esempio la pittura. Di tutte le parti, è senza dubbio quella maggiormente legata all'imitazione della sfera fisica. Eppure, come è mediocre e meschino il pittore che si limita a rintracciare fedelmente sulla tela il colore e le forme di quegli oggetti che particolarmente attraggono il suo sguardo! I suoi dipinti, privi di vita e sentimento, non usciranno mai dal ristretto circolo della pittura cosiddetta "di genere". Egli imiterà la natura con precisione, copiando un albero, una rupe, un fiore; o permettendo di riconoscere al primo colpo d'occhio il volto di un tale uomo, o un tale animale, o qualunque altra cosa; ma questo tipo di natura non è certo quello che ispirò Raffaello nel dipingere la sua ammirevole "Trasfigurazione". Osservate le superbe architetture costruite sui disegni di Michelangelo e di Perrault, e ditemi poi se esistono nella natura fisica i modelli della basilica di S. Pietro o del colonnato del Louvre.

Riguardo alla musica, è facile capire come una pedissequa imitazione della natura possa non solamente deturparla, ma persino annientarla. Il

modello che il compositore deve proporsi d'imitare risiede nella sua stessa anima e non altrove. Tutto ciò che a lui sarà ispirato dalla natura materiale, risulterà sterile ed inanimato: nascendo da cose immote, non potrà emozionare; le sue più perfette realizzazioni, in questo senso, saranno degli scheletri, la cui aridità sarà malamente rimpolpata da ornamenti artificiosi.

Ascoltate questi consigli, giovani compositori, che andate alla ricerca della perfezione nell'arte musicale. Sappiate che esiste un collegamento tra le anime, un fluido segreto, una energia sconosciuta che le collega, e le fa vibrare assieme. Di tutti i mezzi di cui l'uomo dispone per mettere questo fluido in movimento, la musica è il più potente.

Volete comunicare un sentimento, una passione a coloro che vi ascoltano? Volete risvegliare in essi un ricordo, ispirare loro dei presentimenti? Siate dunque i primi a concepire in voi stessi, e con forza, tali passioni, e lavorate, e vedrete compiersi l'effetto desiderato. L'ascoltatore percepirà questi affetti e queste passioni in misura della forza con cui voi li avrete sentiti per primi.

Non preoccupatevi di sapere come tutto ciò si possa compiere, non domandatemi in che modo questa commozione può essere affidata alla carta, sopravvivendo al principio motore che l'ha determinata. Tali profondità metafisiche non sono di vostro dominio. Forse voi mi obietterete: è sufficiente essere imbevuti di una tale passione, per poterla comunicare?

Ebbene, è cosa ovvia che la vostra ispirazione nulla potrà operare senza i mezzi idonei, a meno che non si voglia raggiungere risultati stravaganti e ridicoli. I pennelli, la tavolozza, il disegno non bastano a fare il pittore, ma certo gli sono indispensabili. Il talento indicherà i mezzi da usare, il genio la giusta via da seguire.

Ho già spiegato come la musica, la poesia, e la danza si integrino vicendevolmente nella realizzazione di una grande opera d'arte. Quindi, non disgiungete mai, se potete, queste tre sorelle, che sono in grado di abbellirsi reciprocamente.

Coltivate la poesia e la declamazione non meno della musica, studiate gli scritti musicali dell'antichità.

Antoine Fabre D'Olivet - La Musica spiegata come Scienza e come Arte e considerata attraverso i suoi rapporti analogici con i Misteri Religiosi, la Mitologia Antica e la Storia della Terra

La visione di Schopenhauer sull'Arte

Schopenhauer, nella sua opera *Il mondo come volontà e rappresentazione*, parla delle arti come di una qualità conoscitiva che guiderebbe direttamente al divino, molto più di quanto sarebbe possibile mediante la conoscenza razionale. Questa opinione di Schopenhauer è in relazione con l'altra che egli aveva del mondo, la concezione che tutto quel che ci circonda sia soltanto un'immagine riflessa della rappresentazione umana.

L'immagine riflessa si forma soltanto perché le cose esteriori suscitano rappresentazioni nei sensi dell'uomo, e attraverso queste egli entra in rapporto con le cose. Di ciò che non fa alcuna impressione sui sensi, nulla si può sapere. Schopenhauer parla fisiologicamente di percezioni specifiche dei sensi. L'occhio può accogliere in sé soltanto percezioni luminose, di fronte a tutte le altre impressioni esso è insensibile; può percepire soltanto ciò che è luce, e analogamente l'udito soltanto ciò che è suono, e così via. Tutto ciò che osserviamo intorno a noi come nostro mondo si rispecchia in noi, secondo le vedute di Schopenhauer, come una specie di "fata morgana", è una specie di immagine riflessa suscitata dall'anima umana stessa.

Pure, dice ancora Schopenhauer, esiste una possibilità di passare al di là della rappresentazione. Vi è una cosa per la cui percezione l'uomo non abbisogna di alcuna azione dall'esterno, ed è l'uomo stesso. Tutto ciò che è esterno è per lui una "fata morgana" eternamente mutevole, eternamente trasformantesi. Soltanto una cosa sentiamo invariabile e sempre uguale in noi, e cioè noi stessi. La nostra volontà è ciò in cui ci percepiamo, e non è necessario alcun giro esterno per sentire i suoi effetti su di noi. Se compiamo una qualsiasi azione sul mondo esterno, sentiamo la volontà, siamo noi stessi questa volontà, e perciò sappiamo che cosa è la volontà. Lo sappiamo per nostra esperienza interiore, e per analogia possiamo dedurre che la volontà agente in noi deve essere presente e attiva anche fuori di noi; che debbono esser presenti fuori di noi forze simili alla volontà che agisce dentro di noi. Egli chiama queste forze volontà del mondo.

Poniamoci ora la domanda: come nasce l'arte? La risposta, sempre nel senso di Schopenhauer, suona così: l'arte nasce da una combinazione della "fata morgana" fuori di noi e in noi, da una fusione delle due.

Quando l'artista, per esempio uno scultore, vuol creare una figura diciamo di Giove, e si guarda intorno in cerca di modello, non vede un singolo uomo che gli possa servire da modello, ma getta lo sguardo su molti uomini. Prende un po' da uno, un po' da un altro, e così via.

Imprime in sé tutta la forza, la nobiltà e l'eccellenza, e si forma

un'immagine tipica di Giove, secondo il concetto di Giove che porta in sé. Tale è l'idea nell'uomo, e può essere conquistata soltanto combinando in noi stessi quel che il mondo ci presenta, che ci viene incontro nelle singole cose.

Poniamo questi pensieri di Schopenhauer a confronto con il pensiero goethiano che trova la sua espressione nelle parole: nella natura quel che è più importante sono le intenzioni. Qui troviamo che Schopenhauer e Goethe vanno perfettamente d'accordo fra loro.

Entrambi ammettono che nella natura vi sono intenzioni, ma che essa nelle sue opere non vi arriva a realizzarle del tutto, non può portarle a piena espressione, almeno nei particolari. L'artista che crea tenta di riconoscere le intenzioni della natura, di riassumerle e di rappresentarle nell'opera d'arte. Si comprende così che Goethe dica che l'arte è rivelazione di segrete intenzioni della natura, che l'artista creatore manifesti la prosecuzione della natura.

L'artista accoglie la natura in sé; la fa risorgere in se stesso e la fa di nuovo uscire da sé. E come se la natura non fosse compiuta, e nell'uomo fosse infusa la possibilità di portare a compimento l'opera della natura stessa. La natura trova in lui il proprio perfezionamento, il suo coronamento; esulta per così dire in lui e nella sua opera.

Nel cuore umano sta dunque la capacità di pensare fino in fondo e di portare a compimento l'intenzione della natura. Goethe vede nella natura la grande artista creante che però non può realizzare appieno le sue intenzioni e che ci pone per così dire di fronte a un enigma. L'artista però risolve tale enigma; è il grande risolutore di enigmi, in quanto pensa fino in fondo le intenzioni della natura e le esprime nelle sue opere.

Questo avviene per tutte le arti, dice Schopenhauer, fuorché per la musica, che è su un gradino più alto di tutte le altre arti. Perché Schopenhauer trova la risposta dicendo: tutte le altre arti creative, la scultura, la pittura, debbono riunire le rappresentazioni prima di indovinare le segrete intenzioni della natura; la musica invece, le melodie, le armonie dei suoni, sono la diretta espressione della natura stessa. Il musicista ode ondeggiare direttamente la pulsazione della volontà divina attraverso il mondo, e percepisce come questa volontà si esprima nei suoni. In tal modo egli è più vicino al cuore del mondo di tutti gli altri artisti; in lui vive la capacità di rappresentare quella volontà, la volontà del mondo. La musica è l'espressione della volontà della natura, mentre tutte le altre arti sono l'espressione dell'idea della natura.

Per questo, poiché la musica scorre più vicino al cuore del mondo, poiché è l'espressione più diretta del suo fluire e ondeggiare, per tutto

questo agisce anche più direttamente sull'anima umana, scorre nell'anima come l'elemento divino nelle sue diverse configurazioni: perciò è spiegabile come la musica sia così immediata, così potente, così elementare nelle sue azioni sull'anima umana.

Rudolf Steiner, L'Essenza della Musica - Conferenza di Berlino 12
Novembre 1906

Sulla creazione artistica

Quando il musicista compone non può imitare nulla.

Deve trarre dalla sua anima i motivi della creazione musicale. Da dove li tragga ci deve risultare se ci dirigiamo verso i mondi che non sono percepibili ai nostri sensi. Dobbiamo esaminare di che natura siano veramente i mondi superiori.

L'uomo è in condizione di aprire in sé facoltà superiori, giacenti nella propria anima, di solito assopite. Come per il cieco nato, mediante un'operazione, il mondo fisico può diventare visibile, così per l'uomo possono anche venir dischiusi gli organi interiori atti a conoscere i mondi spirituali superiori.

Quando l'uomo sviluppa tali facoltà, che altrimenti sono in lui latenti, quando comincia a sviluppare la sua anima con la meditazione, la concentrazione e così via, allora in lui le cose progrediscono per gradi. La prima cosa che sperimenta è una particolare trasformazione del proprio mondo di sogno: quando riesce nella meditazione ad escludere tutti i ricordi del mondo sensibile esteriore e delle esperienze abituali, e quando ha tuttavia ancora un contenuto nella sua anima, allora il suo mondo di sogno incomincia ad avere una grande regolarità. Quando si sveglia, è come se si sollevasse da un fluttuante mare cosmico; sa di aver sperimentato qualcosa di nuovo, è come uscito da un mare di luce e di colori quali non ha mai ancora conosciuto nel mondo fisico. Le sue esperienze oniriche acquistano sempre più chiarezza. Si ricorda che in quel mondo di luce e di colori vi erano cose ed entità che si differenziano dagli altri oggetti perché le si possono attraversare senza che oppongano resistenza alcuna.

Viene a conoscere una quantità di esseri il cui elemento costitutivo, i cui corpi sono i colori. Sono esseri che si manifestano nel colore, vi si incarnano. A poco a poco l'uomo estende la sua coscienza su questo mondo, e al suo risveglio ricorda di esservi entrato in modo attivo. Il passo successivo consiste nel portare con sé quel mondo nella vita diurna: allora comincia pian piano a vedere quel che vien chiamato il corpo astrale umano. Sperimenta un mondo che è molto più reale

dell'abituale mondo fisico: quest'ultimo è una specie di condensazione, di cristallizzazione derivata dal mondo astrale. In tal modo l'uomo consegue allora due gradi di coscienza: la coscienza di veglia quotidiana e la coscienza di sogno.

L'uomo raggiunge un gradino ancora più elevato, quando riesce a trasformare lo stato del tutto privo di coscienza in uno stato cosciente. Il ceka o discepolo arriva ad ottenere la continuità della coscienza per una parte della notte, per le parti che non appartengono alla vita di sogno, ma che prima erano ancora del tutto prive di coscienza. Impara allora a diventar cosciente in un mondo del quale solitamente nulla sa. Questo nuovo mondo non è un mondo di luce e di colori, ma si presenta anzitutto come un mondo di suoni. In questo stato di coscienza egli consegue la capacità di udire spiritualmente, di percepire combinazioni e molteplicità di suoni che non sono udibili per l'orecchio fisico. E il mondo del devacian. Non bisogna però credere che, quando sente sorgere il mondo spirituale dei suoni, non conservi più il mondo di luce e di colori. Anche il mondo di suoni è permeato di luce e di colore, che però appartengono al mondo astrale. Tuttavia l'elemento primordiale del mondo devacianico è il fluttuante mare di suoni. Anche dal mondo della continuità di coscienza l'uomo può portare con sé l'elemento sonoro, e in tal modo udirlo anche nel mondo fisico. Ad ogni cosa del mondo fisico sta alla base un suono: ogni volto rappresenta determinati suoni devacianici, tutti gli oggetti hanno alla base del loro essere un suono spirituale, e nella sua più profonda essenza l'uomo stesso è un simile suono spirituale.

Per questa ragione Paracelso ha detto: "I regni della natura sono le lettere dell'alfabeto, e l'uomo è la parola che si forma con quelle lettere". Ogni volta che ci si addormenta e si perde coscienza, il corpo astrale esce dal corpo fisico.

Allora si diventa incoscienti, ma pure si vive nel mondo spirituale: sull'anima i suoni spirituali fanno un'impressione. Ogni mattina ci si sveglia provenendo dal mondo della musica delle sfere, e dalla regione della pienezza sonora si entra nel mondo fisico. Se è vero che tra due incarnazioni l'anima è nel devacian, si può anche dire che durante la notte essa nuota e vive nel fluttuante suono come nell'elemento dal quale è in effetti intessuta, e che è la sua vera patria.

Il musicista compositore trasforma quindi in un suono fisico il ritmo, le armonie e le melodie che di notte si imprimono nel suo corpo eterico. Incoscientemente il musicista ha il modello del mondo spirituale, e lo traspone nei suoni fisici: questo è il misterioso rapporto tra la musica che risuona nel mondo fisico e l'ascolto della musica spirituale durante la notte.

Quando siamo illuminati dalla luce, subito si forma un'ombra sul muro; ma non siamo noi stessi. Così la musica che viene prodotta nel mondo fisico è un'ombra, una vera ombra della musica molto più elevata del devacian. L'immagine primordiale, il modello della musica è nel devacian, la musica fisica non è che una copia della realtà spirituale. Dopo esserci reso chiaro tutto ciò, vogliamo ora cercare di capire l'azione della musica su di noi. La ripartizione dell'uomo, alla base dell'indagine occulta, è: corpo fisico, corpo eterico, corpo astrale e io. Il corpo eterico è un modello originale eterico del corpo fisico. Un corpo ancor più fine, parente del corpo eterico e tendente al corpo astrale, è il corpo senziente. Entro questi tre gradini della corporeità noi vediamo l'anima che sta in relazione anzitutto col corpo senziente; nel corpo senziente è come incorporata l'anima senziente, che vi si inserisce come una spada nel fodero, formando un tutto unico. Inoltre l'uomo ha l'anima razionale o affettiva e, come parte costitutiva ancor più elevata, l'anima cosciente, a sua volta congiunta col sè spirituale o manas. Quando l'uomo dorme, il corpo senziente giace nel letto insieme col corpo fisico e col corpo eterico; le parti più alte, quindi anche l'anima senziente, sono nel mondo del devacian. Nello spazio fisico sentiamo tutti gli altri esseri fuori di noi. Nel devacian non ci sentiamo fuori dagli esseri: essi ci compenetrano e noi siamo in essi. Per questo in tutte le scuole occulte la sfera del devacian e anche quella astrale sono sempre state chiamate mondo della permeabilità. Mentre l'uomo vive e fluttua così nel mondo degli ondeggianti suoni, viene a sua volta compenetrato dai suoni stessi, e quando torna dal mondo devacianico, le sue tre anime, la cosciente, la razionale e la senziente, sono permeate dalle vibrazioni del mondo devacianico: le porta in sé, e con esse entra nel mondo fisico. Quando le ha accolte, esse sono tali che può farle retroagire dall'anima senziente sul corpo senziente e sul corpo eterico. Avendo portato con sé dal devacian quelle vibrazioni, può trasferirle al corpo eterico, e questo allora comincia a vibrare. L'essere del corpo eterico e del corpo senziente riposa in sostanza sugli stessi elementi sul suono spirituale e sulle vibrazioni spirituali. Il corpo eterico è più basso del corpo astrale, ma l'attività che viene esercitata nel corpo eterico sta più in alto che l'attività del corpo astrale. L'evoluzione umana consiste nel trasformare mediante l'io ciò che è in noi, prima il corpo astrale in manas, poi il corpo eterico in Buddhi, infine il corpo fisico in atma. Poichè il corpo astrale è il più sottile, occorre una minor forza per lavorare in esso. La forza che occorre per lavorare nel corpo eterico proviene dal mondo devacianico; la forza per la trasformazione del corpo fisico proviene invece dal mondo devacianico

superiore. Sul corpo astrale si può agire con le forze del mondo astrale stesso, sul corpo eterico invece soltanto con le forze del mondo devacianico. Sul corpo fisico si può agire solo con le forze del mondo devacianico superiore.

Rudolf Steiner, L'Essenza della Musica - Conferenza di Berlino 12
Novembre 1906

Sull'elemento musicale

Mentre noi, con i nostri concetti grossolani usati per il mondo materiale, viviamo sempre entro il nostro cervello, usciamo fuori dall'elemento musicale nel momento in cui sviluppiamo concetti, poiché l'elemento musicale sta in una zona tale che lo svolgersi dei concetti si trova al di sopra di esso. Se noi pensiamo, dobbiamo uscire dalla musica, perché la nota comincia a impallidire in se stessa, non può più essere sentita come sonorità. Quando la nota comincia a turbarsi (l'arida scienza direbbe: quando essa ha un determinato numero di vibrazioni), allora non viene più sentita come nota musicale. Quando essa comincia a impallidire in se stessa, allora sorge la rappresentazione, il concetto, che poi si obietta nella lingua parlata, che elimina il suono in quanto è divenuto lettera, e non in quanto la sonorità vi risuona naturalmente. Inoltre, la vera e propria esperienza musicale discende soltanto fino al corpo eterico, e qui lotta. Certo la sfera fisica spinge verso l'alto, nelle note gravi. Se però discendessimo completamente nel fisico, anche il ricambio prenderebbe parte all'esperienza musicale, e allora questa cesserebbe di essere una pura esperienza musicale. Direi che ciò renderebbe l'esperienza musicale qualcosa di più pungente, raggiunto anche nei contrasuoni. Nei contrasuoni la musica viene cioè come fatta uscire da se stessa.

La vera esperienza musicale, che si svolge del tutto interiormente, e cioè non nell'io né nel corpo fisico, ma nell'uomo eterico ed astrale, la vera e propria sensazione musicale del tutto chiusa interiormente, va in effetti soltanto fino al corpo eterico, è cioè fino alle note gravi. I contrasuoni esistono in realtà soltanto per far cozzare in certo modo il mondo esteriore contro l'elemento musicale. In fondo i contrasuoni si hanno là dove l'uomo, con l'elemento musicale, batte verso l'esterno, e il mondo esterno controbatte a sua volta.

E l'entrata della musica dall'animico nel materiale. Quando scendiamo nei contrasuoni, entriamo con l'anima nella materia, e sperimentiamo lo sforzarsi della materia ad animarsi musicalmente.

Questo è in sostanza il significato dei contrasuoni nella musica. Tutto questo deve condurci a dire che soltanto una comprensione realmente non razionale, che esce dal razionale, ci porta alla possibilità di raggiungere l'elemento musicale in qualche modo ancora legato al sentimento, così che esso possa pervenire all'entità umana.

Rudolf Steiner, L'Essenza della Musica - Conferenza di Stoccarda 7
Marzo 1923

L'essenza della musica

L'adeguata oggettivazione della volontà sono le idee (platoniche); suscitare la conoscenza con la rappresentazione di cose singole (ché tali sono pur sempre le stesse opere d'arte), il che è possibile solo per una modificazione corrispondente nel soggetto conoscente, è il fine di tutte le altre arti. Esse tutte oggettivano dunque la volontà solo mediatamente, vale a dire per mezzo delle idee; e siccome il nostro mondo non è altro che l'apparire delle idee nella pluralità, mediante il loro ingresso nel principium individuationis (la forma della conoscenza possibile all'individuo come tale), la musica, andando oltre le idee, è anche del tutto indipendente dal mondo fenomenico, semplicemente lo ignora e potrebbe in certo modo sussistere anche se il mondo non fosse affatto: ciò che non si può dire delle altre arti.

La musica è cioè una oggettivazione e immagine di tutta la volontà, tanto immediata quanto lo è il mondo stesso, anzi quanto lo sono le idee, la cui manifestazione moltiplicata costituisce il mondo delle cose particolari. La musica non è dunque affatto, come le altre arti, immagine delle idee, bensì immagine della volontà stessa, di cui anche le idee sono l'oggettività. Perciò appunto l'azione della musica è tanto più potente e penetrante di quella delle altre arti: queste, infatti, parlano solo dell'ombra, quella invece dell'essenza. tuttavia, poiché è la stessa volontà che si oggettiva sia nelle idee sia nella musica, soltanto in ciascuna delle due cose in maniera del tutto diversa, dev'esserci certo non proprio una diretta somiglianza, ma ben invece un parallelismo, un'analogia, fra la musica e le idee, di cui il mondo visibile è la manifestazione nella pluralità e nell'imperfezione. La dimostrazione di questa analogia faciliterà come commento la comprensione di questa interpretazione, resa difficile dall'oscurità dell'argomento.

Io riconosco nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale i gradi infimi dell'oggettivazione della volontà, la natura inorganica, la massa del pianeta. Tutti i suoni acuti, agili e veloci, sono, come è noto, da ritenersi sorti dalle vibrazioni che accompagnano il suono

fondamentale grave, al cui risuonare sempre essi risuonano lievemente insieme, ed è legge dell'armonia che, con una nota di basso, si possono accordare solo quei suoni acuti che in realtà già di per sé risuonano insieme ad essa (i suoi sons harmoniques) per le sue vibrazioni. Ma ciò è analogo al fatto che tutti quanti i corpi e gli organismi della natura debbono essere considerati come sorti per sviluppo graduale dalla massa del pianeta: quest'ultima è insieme la loro portatrice e la loro scaturigine; e la stessa relazione hanno i suoni acuti con il basso fondamentale. Le note gravi hanno un limite, al di sotto del quale nessun suono più è udibile; ciò corrisponde al fatto che nessuna materia è percepibile senza forma e qualità, cioè senza estrinsecazione di una forza non ulteriormente spiegabile, in cui appunto si esprime un'idea, e più generalmente al fatto che nessuna materia può essere del tutto priva di volontà: quindi, come dal suono in quanto tale è inseparabile un certo grado di altezza, così dalla materia è inseparabile un certo grado di estrinsecazione della volontà! Il basso fondamentale è per noi dunque nell'armonia ciò che nel mondo è la natura inorganica, la massa più grezza, su cui tutto posa e da cui tutto si solleva e si svolge. Poi ancora, in tutte le voci di ripieno che producono l'armonia, fra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l'intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva. Quelle che stanno più vicino al basso sono gli inferiori tra quei gradi, i corpi ancora inorganici, ma che già si estrinsecano in più modi; quelle che si trovano più in alto rappresentano per me le piante e il mondo animale. I determinati intervalli della scala musicale sono paralleli ai determinati gradi di oggettivazione della volontà, alle determinate specie della natura. Il discostarsi dall'esattezza aritmetica degli intervalli, per qualche temperamento, o causato dalla tonalità scelta, è analogo al discostarsi dell'individuo dal tipo della specie, anzi le dissonanze impure, che non danno un intervallo determinato, si possono paragonare ai parti mostruosi fra due specie animali o fra uomo e animale. Ora però, a tutte queste voci di basso e di ripieno, che compongono l'armonia, manca quel nesso nella progressione, che solo la voce superiore, la voce che canta la melodia ha, e che è anche la sola a muoversi con rapidità e leggerezza in modulazioni e passaggi, mentre tutte le altre hanno solo un movimento più lento, senza una connessione che sussista in ciascuna per sé. Nel modo più pesante si muove il basso profondo, che rappresenta la massa più grezza: il suo salire e scendere avviene solo per grandi gradi, per terze, quarte, quinte, e mai per un solo tono; sarebbe allora, per doppio contrappunto, un basso trasposto.

Questo movimento lento è ad esso anche fisicamente necessario: un passaggio rapido o un trillo nelle note gravi non si può neanche immaginare. Più rapidamente, e tuttavia ancora senza nesso melodico e progressione articolata, si muovono le voci di ripieno più alte, che corrono parallele al mondo animale. L'andamento sconnesso e la determinazione regolata di tutto il ripieno sono analoghi al fatto che, in tutto il mondo irrazionale, dal cristallo fino all'animale più perfetto, nessun essere ha una coscienza veramente coerente, che faccia della sua vita un tutto con senso unitario, e nessuno, anche, sperimenta una successione di sviluppi intellettuali, nessuno si perfeziona con la cultura, bensì tutto esiste in ogni tempo uniformemente, così com'è per sua natura, determinato da una rigida legge. Infine nella melodia, nella voce principale, alta, cantante, che guida l'insieme e procede liberamente, a talento, con la connessione ininterrotta e significativa di un unico pensiero dal principio alla fine, che rappresenta un tutto unico, io riconosco il più alto grado di oggettivazione della volontà, il vivere e aspirare consapevole dell'uomo. Come egli solo, in quanto è dotato di ragione, guarda sempre avanti e indietro, sulla via della sua realtà e delle innumerevoli possibilità, così vivendo una vita consapevole e pertanto coerente come tutto: - in corrispondenza dunque di ciò, solo la melodia ha nesso significativo e intenzionato dal principio alla fine. Essa narra dunque la storia della volontà illuminata dalla riflessione, la cui impronta nella realtà è la serie dei suoi atti; ma essa dice di più, della volontà, la storia più segreta, ne dipinge ogni emozione, ogni sforzo, ogni movimento, tutto ciò che la ragione sintetizza nel largo e negativo concetto di sentimento e non può più accogliere nelle sue astrazioni. Perciò anche si è sempre detto che la musica è il linguaggio del sentimento e della passione, così come le parole sono il linguaggio della Ragione. Già Platone la definisce: "Il movimento delle melodie imita gli affetti dell'animo" ed anche Aristotele dice: "Perché i numeri musicali ed i modi, che sono suoni, si mostrano simili al carattere?". Come dunque l'essenza dell'uomo consiste nel fatto che la sua volontà brama, viene soddisfatta e torna a bramare, e così sempre, e anzi la sua felicità e il suo benessere sono soltanto in ciò, che quel passaggio dal desiderio alla soddisfazione e da questa al nuovo desiderio avvenga rapidamente, dato che il tardare della soddisfazione è sofferenza, e quello del nuovo desiderio è vuoto struggimento, languor, noia; così, corrispondentemente, l'essenza della melodia è un continuo discostarsi, aberrare dal tono fondamentale, per mille vie, non solo verso i gradi armonici, verso la terza e la dominante, bensì verso ogni tono, verso la settima dissonante e i gradi eccedenti; ma sempre segue un ritorno finale al tono fondamentale. Per tutte quelle vie la melodia

esprime il multiforme tendere della volontà, ma sempre anche, col finale ritrovamento di un grado armonico e ancor più del tono fondamentale, l'appagamento.

L'invenzione della melodia, il disvelamento in essa di tutti i più profondi segreti del volere e sentire umano, è l'opera del genio, la cui azione è qui più evidente che in qualsiasi altro luogo, lontana da ogni riflessione e conscia intenzionalità e si potrebbe chiamare un'ispirazione. Il concetto è qui, come sempre in arte, sterile: il compositore rivela l'intima essenza del mondo ed esprime la più profonda sapienza in un linguaggio che la sua ragione non comprende, come una sonnambula magnetica dà ragguagli su cose di cui da sveglia non ha idea. Quindi in un compositore, più che in qualsiasi altro artista, l'uomo è del tutto separato e distinto dall'artista.

L'inesauribilità delle melodie possibili corrisponde all'inesauribilità della natura nella varietà degli individui, delle fisionomie e delle vite. Il passaggio da una tonalità ad un'altra affatto diversa, sopprimendo del tutto il legame con quanto precede, è come la morte, in quanto in essa l'individuo ha fine; ma la volontà che vi si manifestava vive dopo come prima, manifestandosi in altri individui, la cui coscienza tuttavia non ha nessun nesso con quella del primo. Nel considerare tutte queste analogie qui presentate non si deve tuttavia dimenticare mai che la musica non ha con esse un rapporto diretto, ma solo uno indiretto, perché non esprime mai il fenomeno, ma soltanto l'essenza intima, l'“in sé” di ogni fenomeno, la volontà stessa. Quindi non esprime questa o quella gioia particolare e determinata, questo o quell'affanno o dolore o terrore o giubilo o allegria o tranquillità d'animo; bensì la gioia, l'affanno, il dolore, il terrore, il giubilo, l'allegria, la tranquillità di spirito stessi, per così dire in abstracto, ciò che in essi è essenziale, senz'alcun accessorio, e dunque anche senza i relativi motivi.

Tuttavia noi la comprendiamo, in questa quintessenza distillata, perfettamente. Da ciò scaturisce che la nostra fantasia venga da essa con tanta facilità eccitata e cerchi poi di dar forma a quel mondo di spiriti che ci parla con tanta immediatezza, invisibile e tuttavia così vivamente mosso, e di rivestirlo di carne e d'ossa, cioè di personificarlo in un esempio analogo. È questa l'origine del canto con le parole e infine dell'opera, - che appunto perciò non dovrebbe mai abbandonare questa posizione subordinata per far di sé la cosa principale e della musica un mero mezzo della propria espressione, che è un grande sbaglio e una grave stortura.

Giacché sempre la musica esprime solo la quintessenza della vita e dei suoi fatti, mai questi stessi, le cui differenze quindi non influiscono certo su di essa. Proprio questa universalità ad essa esclusivamente propria,

nonostante la più esatta determinatezza, le conferisce l'alto valore che essa ha come panacea di tutte le nostre sofferenze. Se dunque la musica cerca troppo di unirsi alle parole e di modellarsi in base ai fatti, si sforza allora di parlare una lingua che non è la sua.

Arthur Schopenhauer, Il mondo come Volontà e Rappresentazione -
libro III paragrafo 52

Sulle stesse radici delle Arti e della Filosofia

Non soltanto la filosofia, ma anche le arti belle mirano in fondo a risolvere il problema dell'esistenza. Giacché in ogni spirito che si abbandoni una volta alla contemplazione puramente oggettiva del mondo si è risvegliata, per nascosta e inconscia che possa essere, un'aspirazione ad afferrare il vero essere delle cose, della vita, dell'esistenza. Giacché solo questo ha interesse per l'intelletto in quanto tale, cioè per il soggetto divenuto libero dagli scopi della volontà, ossia per il soggetto puro del conoscere; come per il soggetto che conosce come mero individuo hanno interesse soltanto i fini della volontà. Per questa ragione il risultato di ogni concezione puramente oggettiva, quindi anche di ogni concezione artistica delle cose, è un'espressione di più dell'essenza della vita e dell'esistenza, una risposta di più alla domanda: "Che cos'è la vita?" - A questa domanda ogni opera d'arte genuina e riuscita risponde, alla sua maniera, in modo pienamente giusto. Ma le arti parlano tutte quante solo il linguaggio ingenuo e fanciullesco dell'intuizione, non quello astratto e grave della riflessione; la loro risposta è quindi un'immagine fugace, non una conoscenza permanente e universale.

Dunque per l'intuizione risponde a quella domanda ogni opera d'arte, ogni dipinto, ogni statua, ogni poesia, ogni scena sul palcoscenico; anche la musica risponde ad essa, e più profondamente di tutte le altre, in quanto essa esprime, in un linguaggio immediatamente comprensibile, che non è tuttavia traducibile in quello della ragione, l'essenza più profonda di ogni vita ed esistenza. Le altre arti cioè mostrano tutte all'interrogante un'immagine intuitiva e dico- "Guarda qui, quest'è la vita!".

La loro risposta, per giusta che possa essere, offrirà comunque sempre e soltanto una soddisfazione provvisoria, non una soddisfazione totale e definitiva. Giacché esse danno sempre e solo un frammento, un

esempio invece della regola, non il tutto quale solo può essere dato nell'universalità del concetto.

Dare quindi per questo, cioè per la riflessione e in abstracto, una risposta appunto perciò permanente e sufficiente per sempre a quella domanda, è il compito della filosofia. Frattanto vediamo qui su che cosa si fonda l'affinità della filosofia con le arti belle, e possiamo dedurne in che senso anche l'attitudine all'una e alle altre, per quanto diversissima nella sua direzione e negli elementi secondari, sia nella radice tuttavia la stessa.

Arthur Schopenhauer, Il mondo come Volontà e Rappresentazione - supplementi al libro III capitolo 34 "Sull'intima essenza dell'arte"

Sugli Dei

Secondo i capitoli precedenti e tutta la mia concezione dell'arte, il fine di questa è di facilitare la conoscenza delle idee del mondo (nel senso platonico, l'unico che io riconosca per la parola idea).

Ma le idee sono essenzialmente qualcosa di intuitivo e quindi, nelle sue determinazioni particolari, di inesauribile. La comunicazione di una tal cosa può quindi avvenire solo per la via dell'intuizione, che è quella dell'arte.

Chi dunque è preso dall'apprensione di un'idea, è giustificato se sceglie l'arte come mezzo per comunicarla. Il mero concetto è invece qualcosa di perfettamente determinabile, quindi di esauribile, di chiaramente pensato, che si può, in tutto il suo contenuto, comunicare a parole in modo freddo e spassionato.

Ora, volere, invece, comunicare una tal cosa con un'opera d'arte significa fare un giro del tutto inutile, anzi fa parte di quel trastullarsi coi mezzi dell'arte, senza aver cognizione dello scopo, che abbiamo appena riprovato. Quindi un'opera d'arte, la cui concezione sia scaturita da meri concetti chiari, non è mai autentica.

Se perciò noi, nel contemplare un'opera di arte figurativa o nel leggere una poesia o nell'ascoltare una musica (che si riproponga di descrivere qualcosa di determinato), vediamo trasparire di fra tutti i ricchi mezzi tecnici e alla fine farsi avanti il chiaro, limitato, freddo, spassionato concetto, che era il nocciolo di quest'opera, tutta la concezione della quale è pertanto consistita solo nel pensare distintamente il medesimo, ed è quindi totalmente esaurita dalla comunicazione di esso, proviamo nausea e sdegno: giacché ci vediamo ingannati e derubati della nostra partecipazione e attenzione. Del tutto soddisfatti dall'impressione di un'opera d'arte noi siamo soltanto quando essa lascia in noi qualcosa

che noi, nonostante ogni riflessione su di esso, non possiamo abbassare fino alla chiarezza di un concetto.

Segno caratteristico di quell'origine ibrida da mari concetti è che l'autore di un'opera d'arte abbia potuto indicare con chiare parole, prima di mettersi ad eseguirla, ciò che si riproponeva di rappresentare: giacché allora tutto il suo scopo si sarebbe potuto raggiungere con queste stesse parole. Perciò è un'impresa tanto indegna quanto sciocca quella di voler ricondurre, come oggi giorno spesso si tenta, un'opera poetica di Shakespeare o di Goethe a una verità astratta, che essa avrebbe avuto lo scopo di comunicare. Certo l'artista deve pensare, nello strutturare la sua opera; ma solo quelle cose pensate che furono viste prima di essere pensate hanno poi, nella comunicazione, la forza di commuovere e divengono perciò imperiture. Ma non vogliamo qui omettere di osservare che comunque le opere create di getto, come i già menzionati schizzi dei pittori, che vengono compiuti nell'entusiasmo della prima concezione e disegnati come inconsciamente, e allo stesso modo la melodia che viene senza alcuna riflessione e in tutto come per ispirazione, e infine anche la vera e propria poesia lirica, la pura canzone, in cui lo stato d'animo del presente profondamente sentito e l'impressione dell'ambiente si effondono come involontariamente, con parole i cui metri e le cui rime arrivano di per sé, che, dico, tutte queste hanno il grande pregio di essere pura opera dell'entusiasmo del momento, dell'ispirazione, del libero moto del genio, senza alcuna intrusione dell'intenzione e della riflessione; perciò esse sono in tutto e per tutto allietanti e godibili, senza buccia o nocciolo, e il loro effetto è molto meno fallibile di quello delle opere d'arte più grandi, di esecuzione lenta e meditata. In tutte queste ultime cioè, dunque nei grandi dipinti storici, nelle lunghe epopee, nelle grandi opere liriche ecc., hanno notevole parte la riflessione, l'intenzione e la scelta meditata: intelligenza, tecnica e routine devono qui colmare le lacune che la concezione geniale e l'entusiasmo hanno lasciato, e ogni sorta di aggiunte supplementari devono, come cemento di quelle che sono propriamente le sole parti luminose, attraversare queste ultime.

In base a ciò è da spiegare che tutte codeste opere, eccettuati soltanto i più perfetti capolavori dei massimi maestri (come per esempio l'Amleto, il Faust, l'opera Don Giovanni) contengano inevitabilmente mescolato in sé qualcosa di insipido e di noioso, che ne diminuisce alquanto il godimento. Prove in tal senso sono la Messiade, la Gerusalemme liberata, finanche il Paradise lost e l'Eneide. Già Orazio fa infatti l'ardita osservazione: “anche il buon Omero talvolta si

addormenta”. Ma che così stiano le cose è una conseguenza della limitatezza delle forze umane in genere.

La madre delle arti utili è il bisogno; quella delle belle la sovrabbondanza. Quelle hanno per padre l'intelletto, queste il genio, che è esso stesso una specie di sovrabbondanza, cioè quella della facoltà conoscitiva rispetto alla misura necessaria per il servizio della volontà.

Arthur Schopenhauer, Il mondo come Volontà e Rappresentazione -
supplementi al tomo III capitolo 34 “Sull'intima essenza dell'arte”

Metafisica del bello ed estetica

Il problema specifico della metafisica del bello si può esprimere, molto semplicemente, così: come è possibile che un oggetto ci procuri appagamento e gioia senza che vi sia una relazione fra esso e il nostro volere?

Ognuno cioè sente che la gioia e l'appagamento, che un dato oggetto ci procura, possono scaturire, propriamente, soltanto dalla relazione fra quell'oggetto e la nostra volontà oppure, come volentieri si dice, in relazione ai nostri scopi; di modo che una gioia senza l'eccitamento della volontà sembra essere una contraddizione. Nondimeno il bello, com'è del tutto evidente, suscita, in quanto tale, il nostro appagamento, la nostra gioia, senza essere in una qualsiasi relazione con i nostri scopi, dunque con la nostra volontà.

Il mio modo di risolvere questo problema è stato il seguente: noi apprendiamo nel bello ogni volta le forme essenziali e originarie della natura animata ed inanimata, dunque le loro idee platoniche, e questa apprensione ha per condizione il suo correlato essenziale, il soggetto del conoscere privo di volontà, vale a dire, un'intelligenza pura senza intenzioni né scopi. Grazie a ciò, col subentrare di una apprensione estetica, la volontà sparisce del tutto dalla coscienza. Ma solo la volontà è la sorgente di tutte le nostre tristezze e tribolazioni. Questa è l'origine di quell'appagamento e di quella gioia, che accompagna l'apprensione del bello. Essa è basata, dunque, sull'eliminazione di ogni possibilità di sofferenza.

Se si volesse, forse, obiettare che allora anche la possibilità della gioia viene eliminata, occorre ricordare, come io spesso ho spiegato, che la felicità, la soddisfazione, è di natura negativa, vale a dire, è soltanto la fine di una sofferenza, mentre il dolore è l'elemento positivo. Perciò, con la sparizione di ogni volere della coscienza, rimane tuttavia lo stato di gioia, cioè dell'assenza di ogni dolore, qui anzi dell'assenza della

possibilità di esso, perché l'individuo, mutato in un soggetto, che possiede la conoscenza e non vuole più nulla, rimane tuttavia consapevole di se stesso e della sua attività, appunto come di un soggetto che ha la conoscenza pura.

Come sappiamo, il mondo come volontà è il mondo primo (ordine prior), e il mondo come rappresentazione è il secondo mondo (ordine posterior). Il primo è il mondo del desiderio, e quindi del dolore e dell'infelicità che han mille forme. Il secondo, invece, è di per se stesso essenzialmente privo di dolore: inoltre esso rappresenta uno spettacolo degno di essere visto, assolutamente significativo, e per niente sollazzevole. Nel godimento di questo spettacolo consiste la gioia estetica.

La completa soddisfazione, l'acquietarsi finale, il vero stato desiderabile ci si presentano sempre e soltanto nell'immagine, nell'opera d'arte, nella poesia, nella musica. Del resto, se ne potrebbe attingere la sicurezza che in qualche luogo lo stato beato debba tuttavia esistere. Diventare soggetto puro della conoscenza significa liberarsi di se stessi. Il soggetto puro della conoscenza subentra in quanto si riesce a dimenticare se stessi per essere completamente assorbiti dagli oggetti contemplati; di modo che essi soli rimangono nella coscienza. Ma, siccome di solito gli esseri umani non sono capaci di far ciò, essi, di regola, non hanno il dono di una apprensione delle cose puramente oggettiva, che costituisce il talento dell'artista.

Arthur Schopenhauer, Parerga e Paralipomena “Metafisica del bello e
estetica”

Quando, però, la volontà individuale lascia libera per qualche tempo la forza di rappresentazione di cui è stata dotata, e la dispensa una buona volta dal servizio, al fine del quale essa è sorta ed esiste, di modo che essa può in tal momento cessare di preoccuparsi per la volontà, o per la propria persona, cosa che è il suo tema naturale e quindi ciò di cui regolarmente si occupa, ma tuttavia non cessa la sua energica attività e continua ad afferrare con precisione, con piena tensione, ciò che appartiene al regno dell'intuizione; allora la forza di rappresentazione diventa ben presto perfettamente oggettiva, vale a dire essa diventa lo specchio fedele degli oggetti ossia, più esattamente, il mezzo dell'oggettivazione della volontà che si manifesta, volta in volta, negli oggetti, l'essenza intima della quale risulta ora in modo tanto più completo, quanto più a lungo dura l'intuizione, finché essa non ha esaurito del tutto tale essenza. Soltanto così sorge, insieme al soggetto puro, anche il puro oggetto, vale a dire la manifestazione completa della volontà che appare nell'oggetto intuito, che appunto, ne è l'idea (platonica).

L'apprensione di una simile idea richiede, però, che io, mentre contemplo un oggetto, faccia realmente astrazione dalla sua posizione nel tempo e nello spazio e con ciò dalla sua individualità. Infatti, quella posizione, determinata ogni volta dalla legge di causalità, è proprio ciò che mette quell'oggetto in una qualche relazione con me, in quanto individuo: perciò, soltanto eliminando quella posizione, l'oggetto diventa idea ed io, proprio per ciò, divento soggetto puro del conoscere. Per questa ragione, ogni opera di pittura, se non altro perché fissa per sempre l'attimo fuggente e con ciò lo stacca dal tempo, ci dà non già l'elemento individuale, bensì l'idea, ciò che persiste ogni mutamento delle cose.

Tutto il nostro pensiero e il nostro agire, tutto ciò che sentiamo e vediamo, si trova sempre per natura, indirettamente o direttamente, al servizio dei nostri innumerevoli scopi personali più o meno grandi, e perciò è la volontà che incita la forza conoscitiva a eseguire la sua funzione; senza questo incitamento la forza conoscitiva si affievolisce immediatamente.

Per la vita pratica una tale attività conoscitiva stimolata dalla volontà è del tutto sufficiente, e lo è persino per le scienze specializzate, che sono sempre dirette soltanto alle relazioni fra le cose e non già all'essenza propria e intima di esse; perciò anche tutte le loro conoscenze procedono sul filo del principio di ragione, di questo elemento primo delle relazioni. Perciò dovunque si tratta della conoscenza di causa ed effetto oppure di altre ragioni e conseguenze, dunque in tutti i rami delle scienze e della matematica nonché della

storia, o nelle invenzioni, eccetera, la conoscenza ricercata dev'essere uno scopo della volontà, e quanto più intensamente essa la vuole, tanto prima la raggiunge. Parimenti negli affari dello Stato, In guerra, negli affari commerciali, finanziari o negli intrighi di ogni nere, e via dicendo, è la volontà in prima linea, e deve, con la violenza della sua brama, costringere l'intelletto a impiegare tutte le sue forze per scoprire con precisione tutte le cause e conseguenze relative alla questione data. Anzi è stupefacente fino a qual punto l'incitamento della volontà possa delle se un dato intelletto oltre la consueta misura delle sue forze.

Appunto per questa ragione, per tutte le prestazioni eccellenti in queste cose occorre non soltanto una testa intelligente o fine, ma anche una volontà energica, che anzitutto deve incitare l'intelletto per spingerlo a un'attività faticosa, intensa e incessante, senza la quale quelle cose non possono essere realizzate.

Ora, in modo del tutto diverso procedono le cose quando si tratta di afferrare l'essenza oggettiva, autonoma, delle cose, che costituisce la loro idea (platonica) e dev'essere alla base di ogni creazione nelle belle arti. La volontà, che prima era così stimolante, anzi indispensabile, ora dev'essere del tutto messa da parte: qui, infatti, vale soltanto ciò che l'intelletto effettua completamente da sé solo, con mezzi propri, ciò che esso ci offre come dono spontaneo. Qui tutto deve farsi da sé: la conoscenza deve agire essendo priva di qualsiasi intenzione, dunque priva di volontà. Poiché soltanto nello stato della conoscenza pura, nel quale sono stati rimossi dall'uomo la volontà e gli scopi di essa, e con ciò anche la sua individualità, può sorgere quella contemplazione puramente oggettiva, grazie alla quale le idee (platoniche) delle cose possono essere afferrate. Una simile apprensione, però, dev'essere quella che ogni volta precede il concepimento, vale a dire la prima conoscenza immancabilmente intuitiva, che in seguito costituisce il materiale e il nucleo vero e proprio, per così dire l'anima, di ogni vera opera d'arte, di ogni poesia, anzi di ogni vero filosofema.

Quello che vi è di involontario, di non intenzionale, in parte incosciente e istintivo, che si è da sempre rilevato nelle opere del genio, è appunto la conseguenza del fatto che la conoscenza artistica originaria è una conoscenza del tutto separata e indipendente dalla volontà, vale a dire una conoscenza pura, scevra di volontà. E appunto perché la volontà costituisce l'essere umano vero e proprio, si attribuisce la suddetta conoscenza al genio come a un essere del tutto diverso. Una conoscenza di questo genere non ha, come ho già spesso spiegato, per filo conduttore il principio di ragione ed è perciò il contrario dell'altra.

Grazie alla sua oggettività, il genio percepisce contemplativamente tutto ciò che gli altri non vedono. Questo gli dà la capacità di descrivere, come poeta, o di rappresentare, come pittore, la natura in modo così intuitivo e vivo.

Arthur Schopenhauer, Parerga e Paralipomena “Metafisica del bello e
estetica”

Il concepimento nell'Arte

In modo molto pertinente il sorgere dell'idea fondamentale per un'opera d'arte è stato chiamato suo concepimento: questo, infatti, è la cosa più essenziale allo stesso modo che l'atto di generare lo è per la nascita dell'essere umano. E come questo atto così il concepimento richiede non tanto il tempo, quanto l'occasione e lo stato d'animo. In generale l'oggetto esercita, essendo per così dire l'elemento maschile, un costante atto di procreazione nei riguardi del soggetto che è l'elemento femminile.

Tuttavia il soggetto rimane fecondato soltanto in singoli momenti fortunati e in soggetti favoriti: allora ne scaturisce un nuovo pensiero originale, quindi vitale. E proprio come nella procreazione fisica, la fecondità dipende piuttosto dalla parte femminile che da quella maschile: se la parte femminile (il soggetto) è nello stato propizio alla fecondazione, allora ogni oggetto che cade nella sua appercezione, comincerà a parlargli, vale a dire a procreare in esso un pensiero pieno di vita, penetrante e originale; perciò, alle volte, la vista di un oggetto o di un processo insignificante diventa il germe di una grande e bella opera; così, ad esempio, Jakob Böhme venne messo nello stato di illuminazione dalla vista improvvisa di un recipiente di stagno e penetrò così fino al più intimo fondamento della natura. In fin dei conti, tutto si riduce alla propria forza: e come nessun cibo o nessuna medicina può trasmettere o sostituire la forza vitale, parimenti nessun libro o studio può sostituire lo spirito originale.

Arthur Schopenhauer, Parerga e Paralipomena “Metafisica del bello e
estetica”

Il vero musico è colui che sa riconoscere l'armonia in tutte le sue realizzazioni

“Per i motivi che si sono detti, non è forse questa l'educazione artistica più efficace? Effettivamente essa, in primo luogo fa penetrare fin nel profondo dell'anima il senso del ritmo e dell'armonia, facendovelo aderire nel modo più saldo, apportandovi una certa finezza, e anzi rendendo fine l'anima stessa - certo, tutto ciò vale se uno è sottoposto a una educazione idonea, altrimenti gli capita tutto l'opposto. In secondo luogo, chi è stato formato in questa educazione nella maniera conveniente sa subito cogliere quanto v'è di difettoso, o di mal fatto o di nato male, e a giusta ragione non lo tollera. Questo uomo loderebbe invece le cose belle e godrebbe nell'ospitarle nell'anima, e, anzi, traendo alimento da esse, egli stesso diverrebbe bello e buono. All'opposto, criticherebbe le cose malfatte e con tutti i diritti le odierrebbe fin dalla più tenera età, prima ancora di essere in grado di farsene una ragione; e poi quando finalmente una tal ragione gli si facesse innanzi, l'uomo allevato in tal maniera l'accoglierebbe a braccia aperte, come una persona ben nota per un'assidua frequentazione”. “Mi sembra proprio” concluse “che per tutti questi motivi non debba mancare una educazione musicale”.

“In fondo” ripresi, “avviene come per le parole; noi non ne raggiungeremo la piena padronanza fintanto che non ci renderemo conto che le lettere erano poche di numero, eppure, a turno erano presenti in tutte le parole e, anziché sottovalutarle nel grande o nel piccolo, quasi fosse inessenziale il fatto di riconoscerle, ci impegneremo al massimo per individuarle in ogni luogo, quasi che, prima di aver acquisito questa abilità noi non potessimo essere buoni lettori”.

“È vero”.

“E così, se anche le figure delle lettere ci apparissero riflesse nell'acqua o in uno specchio, non diresti che noi non potremmo identificarle, se prima non le avessimo conosciute nell'originale, perché si tratterebbe pur sempre della stessa arte e dello stesso esercizio?”

“Sicuramente”.

“E allora, per gli dèi, io sostengo che innanzi tutto noi non saremmo neppure buoni musici - e non solo noi, ma anche i guardiani che ci proponiamo di educare - se prima non arrivassimo a riconoscere la temperanza, il coraggio, la liberalità e la magnanimità nelle loro varie

specie, e inoltre tutte le altre virtù a queste apparentate, e i vizi opposti, ogni volta che si manifestano. E neppure saremmo buoni musicisti se non ci riuscisse di cogliere tutte queste realtà là dove sono presenti o in se stesse, o nelle loro immagini, senza trascurarle nei piccoli come nei grandi eventi, ma ritenendole, in ogni caso, di pertinenza della medesima arte e cura”.

“Ciò è assolutamente necessario”, disse.

Platone, La Repubblica - libro III

Ciò che è - considerazioni sulla filosofia di Platone

Platone usa questo termine in sei diversi significati, mi ha detto oggi quel nostro amico, uomo dottissimo.

Te li esporrò tutti, ma prima voglio spiegarti che c'è una cosa chiamata "genere", e c'è anche la "specie". Per ora cerchiamo quel genere primo da cui dipendono tutte le specie, da cui ha origine ogni divisione, e che comprende tutte le cose.

Lo troveremo, se risaliremo di cosa in cosa fino al genere primo.

L'uomo è una specie, come dice Aristotele; il cavallo è una specie, il cane è una specie.

Bisogna dunque cercare un vincolo comune a tutte queste specie, che le abbracci e le tenga sotto di sé. Qual è? Il genere animale.

Così abbiamo il genere di tutte le specie già menzionate: uomo, cavallo, cane. Ma ci sono cose che, pur avendo la vita, non sono animali. Si è d'accordo, infatti, che anche nelle piante c'è un principio vitale, per cui diciamo che vivono e muoiono. Dunque, gli esseri animati terranno il primo posto e comprenderemo in questa classe sia gli animali che le piante. D'altra parte, alcune cose sono prive di vita, come, per esempio, le pietre. C'è, perciò, una categoria anteriore a quella degli esseri animati: quella dei corpi. Io la suddividerò dicendo che tutti i corpi sono animati o inanimati. Ma c'è ancora qualcosa al di sopra dei corpi, poiché noi distinguiamo le cose corporee da quelle incorporee.

Quale sarà, dunque, il principio da cui derivano questi due gruppi?

Quello che, poco fa, abbiamo impropriamente chiamato "ciò che è".

Dividendolo in due specie, noi diremo: "ciò che è" può essere corporeo o incorporeo. Ecco, dunque, il genere primo, preesistente, e, per così dire, generale.

Tutti gli altri sono bensì generi, ma speciali, come il genere uomo. Esso comprende, come sue specie, i vari popoli: Greci, Romani, Parti; i vari

colori delle razze: bianchi, neri, biondi; i singoli individui: Catone, Cicerone, Lucrezio. In quanto comprende in sé molti esseri, è genere; in quanto è subordinato a un altro genere, è specie. Ma il genere “ciò che è” è generale e non ha niente sopra di sé: è il principio di tutte le cose, e tutto gli è subordinato. Gli stoici vogliono sovrapporgli ancora un altro genere più essenziale: ne parlerò subito dopo, quando avrò stabilito che quel genere di cui ho parlato, a buon diritto è considerato il principale, poiché comprende tutte le cose. “Ciò che è” lo divido nelle due specie corporea e incorporea. Non esiste una terza specie. I corpi li dividiamo in animati e inanimati. Come divideremo, poi, gli esseri animati?

Diremo che alcuni hanno l'anima; altri hanno soltanto un principio vitale; o meglio: alcuni si muovono per proprio impulso, avanzano, si spostano; altri, stando fissi al suolo, si sviluppano traendo nutrimento dalle radici. E in quante specie posso dividere gli animali?

Essi sono o mortali o immortali. Ma per certi stoici il genere primo è un “qualcosa”. Ed ecco il motivo di questa opinione. “Nella natura” essi dicono “alcune cose esistono, altre non esistono. Ora, la natura abbraccia anche queste cose non esistenti, che vivono nell'immaginazione, come i Centauri e i Giganti, e tutte quelle cose create da un errore della nostra mente, che hanno assunto un qualche aspetto, per quanto prive di sostanza”.

Ora torno alla spiegazione che ti ho promesso, come cioè Platone distingue la totalità degli esseri in sei categorie. Quel primo elemento chiamato “ciò che è” non può essere percepito né dalla vista, né dal tatto, né da alcun senso: è solo pensabile. Ciò che è in forma generale, come, ad esempio, l'uomo preso nel suo genere, non è percepito dagli occhi; è percepibile solo un uomo individualmente considerato, come, ad esempio, Cicerone e Catone. Il genere animale non è veduto; è solo pensato. Ma si possono vedere le specie dell'animale, come un cavallo o un cane.

Nella seconda categoria Platone pone l'essere che sovrasta e domina tutto, e lo chiama l'Essere per eccellenza. Si dice comunemente: un poeta, e tale termine indica tutti coloro che compongono versi. Ma già presso i Greci questo nome passo a significare uno solo; e quando senti parlare del Poeta, intendi Omero. Chi è, dunque, questo Essere? E certamente dio, il più grande e il più potente di tutti gli esseri.

La terza categoria è quella degli esseri che hanno una esistenza propria: sono innumerevoli, ma non sono visibili ai nostri occhi. Mi chiedi che cosa siano? Sono una caratteristica del sistema di Platone. Egli li chiama “idee”: da esse hanno origine, formate a loro immagine, tutte le cose che vediamo. Sono immortali, immutabili, inviolabili. Ora

ascolta che cos'è l'idea, cioè che cosa essa è per Platone. L'idea è l'esemplare eterno di tutte le cose che nascono in natura". Alla definizione, perchè appaia più chiara, aggiungerò una spiegazione. Voglio fare il tuo ritratto: ho, come modello, te, di cui la mia mente coglie un aspetto che vuol fissare nell'opera: quella figura che mi guida e mi ammaestra, e da cui traggio la mia imitazione, è l'idea. Ebbene, la natura ha tali modelli in numero infinito: uomo, pesce, albero; e a loro immagine foggia tutte le cose che essa deve creare.

L'idos occupa il quarto posto. Se vuoi capire che cosa sia quest'idos, sta bene attento a non attribuire a me, ma a Platone, la difficoltà di questo concetto. Del resto, nessuna sottigliezza è senza difficoltà. Poco fa ho fatto l'esempio del pittore: egli, volendo rappresentare Virgilio con i suoi colori, doveva osservarlo attentamente.

L'idea era la figura di Virgilio, modello dell'opera futura.

Quella che l'artista ha trasferito nella sua opera, traendolo dal suo modello, è l'idos. Mi chiedi: "In che consiste la differenza"? L'idea è il modello; l'idos è la forma tratta dal modello e fissata nell'opera.

L'artista imita la prima, e crea la seconda. La statua presenta una certa figura: questa è l'idos. Il modello stesso, guardando il quale lo scultore ha foggiato la statua, presenta anch'esso una certa figura: questa è l'idea. Se desideri ancora un'altra distinzione, dirò che l'idos è nell'opera, mentre l'idea è non solo fuori dell'opera, ma prima dell'opera.

La quinta classe comprende gli esseri che esistono comunemente: questi cominciano a riguardarci direttamente. In essa è compreso tutto: uomini, animali, cose. la categoria delle cose che hanno una quasi esistenza, come lo spazio ed il tempo.

Platone non annovera le cose visibili e palpabili fra gli esseri ai quali attribuisce un'esistenza propria; infatti esse scorrono e continuamente diminuiscono e crescono. Nessuno di noi nella vecchiaia è lo stesso uomo che fu nella giovinezza; nessuno di noi è oggi quello che fu ieri. I nostri corpi vengono portati via come le acque dei fiumi. Tutto quello che vedi corre al ritmo del tempo: nessuna delle cose che vediamo è stabile. Io stesso, mentre dico che queste cose mutano, sono mutato. Questo dice appunto il motto di Eraclito: "Non possiamo discendere due volte nello stesso fiume". Il nome del fiume è sempre lo stesso, ma l'acqua è scivolata via.

Questo cambiamento in un corso d'acqua è più manifesto che nell'uomo, ma la corrente che porta via anche noi non è meno rapida. E perciò mi meraviglio della nostra stoltezza, che ci fa amare una cosa così fugace, il corpo, e ci fa temere che un giorno morremo, mentre ogni momento è la morte della precedente condizione di vita.

Non devi temere che avvenga una volta ciò che avviene ogni giorno. Ho parlato dell'uomo, materia fragile e caduca e soggetta a tutti i malanni. Ma anche il mondo, eterno e indistruttibile, ha i suoi cambiamenti e non rimane mai lo stesso. Per quanto conservi in sé tutti gli elementi primitivi, li conserva in modo diverso dal loro stato iniziale: ne cambia l'ordine.

Seneca, Lettere a Lucillio n°58

Ciò che rende buono un musicista

“Quello che è buono rende gli uomini buoni; infatti, anche nel campo musicale, quello che vi è di buono forma il musicista. I doni della fortuna non rendono gli uomini buoni; dunque non sono beni”.

I peripatetici obiettano che la prima proposizione è falsa: “Quello che è buono non sempre fa che un uomo sia buono. Nella musica vi è qualcosa di buono come il flauto, la lira e qualche altro strumento per accompagnare il canto: tuttavia, nessuno di questi forma il musicista”. Rispondiamo: “Voi non avete capito che cosa intendiamo per buono nel campo musicale. Non vogliamo dire gli strumenti del musicista, ma quello che lo rende musicista. Tu, invece, mi vieni a parlare della suppellettile dell'arte, non dell'arte stessa. Se dunque in quest'arte vi è qualcosa di buono, esso è quello che forma il musicista”. Voglio spiegarmi meglio: nella musica la parola “buono” può avere due significati, secondo che una cosa giovi all'esecuzione musicale, o giovi all'arte.

I mezzi meccanici, il flauto, la lira ed altri strumenti, si riferiscono all'esecuzione, ma non riguardano l'arte in se stessa. Infatti l'artista è tale anche senza gli strumenti, sebbene non possa forse esercitare la sua arte. Questo doppio significato manca quando si parla dell'uomo: il bene è identico sia nell'uomo, sia nella sua vita.

Seneca, Lettere a Lucillio n°87

Differenza fra il sofista ed il filosofo

Mi chiedi come chiamiamo in latino i *sophismata*. Più volte si è tentato di trovare una parola equivalente, ma nessuna di esse s'è imposta. Evidentemente, dal momento che la cosa non era ben accolta né era in uso da noi, anche il termine che la designa ha trovato resistenza. Tuttavia il vocabolo più giusto, a mio avviso, è quello che usa Cicerone:

li chiama cavilli. Chiunque si attacchi a questi cavilli intreccia questioncelle invero sottili, ma di nessun vantaggio per la condotta della vita: non diviene né più forte, né più temperante, né più nobile. Al contrario, chi ha cercato nella pratica della filosofia un rimedio al suo stato, diventa pieno di coraggio e di fede; quanto più uno gli è vicino, tanto più nota la sua superiorità spirituale. Avviene come per le alte montagne: a guardarle da lontano la loro altezza appare minore; ma quando ci si avvicina l'occhio scopre la superba altezza delle loro vette. Tale è, caro Lucilio, il vero filosofo, la cui saggezza è realtà, non artificio. Egli sta in alto, ammirevole, maestoso nella sua non finta grandezza. Non cerca di sollevarsi e di camminare sulla punta dei piedi, come fanno coloro che vogliono aumentare la statura con l'inganno per apparire più alti di quello che sono in realtà: si contenta della sua effettiva grandezza. E perchè non dovrebbe accontentarsi di essere salito al punto in cui non può più ghermirlo la fortuna? Eccolo, dunque, superiore agli eventi umani, sempre pari a sé in ogni situazione, sia che la vita scorra placida, sia che, sballottata dai flutti, essa non incontri che pericoli e difficoltà. Una tale coerenza di vita non possono darcela codesti cavilli di cui parlavo poco fa. Essi sono un gioco per l'anima, non un mezzo per progredire, e traggono la filosofia dalla sua alta sede giù in basso loco. Non dico che tu non possa, talvolta, distrarti facendo questi esercizi, ma li farai solo quando non avrai niente da fare. Essi hanno, tuttavia, questo aspetto molto negativo: procurano un certo piacere, ci attraggono l'anima e la fanno indugiare con le loro apparenti sottigliezze, mentre ci attende un così vasto lavoro, mentre tutta quanta una vita è appena sufficiente per imparare il disprezzo della vita. "E per imparare a governarla?" chiederai. A questo si giunge dopo, poiché non può ben governarla chi non ha cominciato col disprezzarla. Addio.

Seneca, Lettere a Lucillio n°3

La dottrina degli Stoici, Aristotele e Platone

Come sai, i nostri Stoici affermano che in natura esistono solo due cose dalle quali deriva tutto: la causa e la materia. La materia giace inerte, cosa pronta a ogni trasformazione, destinata alla stasi se nessuno la muovesse; la causa, invece, cioè la ragione, dà forma alla materia e la trasforma come vuole, producendo da essa le diverse opere. Dunque,

deve esserci ciò con cui una cosa è fatta, poi qualcosa dalla quale una cosa è fatta: questa è la causa, quella è la materia.

Ogni arte è imitazione della natura; pertanto, ciò che dicevo riguardo all'universo, riferiscilo alle cose che devono essere fatte dall'uomo. Una statua ha avuto sia una materia che subisse l'azione dell'artista, sia un artista che imprimesse nella materia la figura; dunque, in una statua il bronzo è stato la materia, lo scultore la causa. Identica è la situazione di tutte le cose: esse constano di ciò che subisce l'azione e di ciò che agisce.

Gli Stoici vogliono che la causa sia unica: ciò che agisce.

Aristotele ritiene che di causa si possa parlare in tre modi: "La prima causa", dice, "è la materia stessa, senza la quale niente può essere prodotto; la seconda è l'artefice; la terza è la forma, che viene imposta a ciascuna opera, come per esempio alla statua". Infatti, Aristotele chiama quest'ultima *idos*. "A queste", egli dice, "si aggiunge una quarta: il fine di tutta l'opera".

Ti spiegherò di che cosa si tratti. Il bronzo è la prima causa di una statua: infatti, non si sarebbe mai potuta fare se non fosse esistita la materia da cui fonderla e ricavarla. La seconda causa è l'artefice: infatti, quel bronzo non avrebbe mai potuto essere foggato in sembianza di statua, se non vi si fossero accostate mani esperte. La terza causa è la forma: infatti, questa statua non si chiamerebbe "Doriforo" o "Diadumeno" se non le fosse stata impressa quella determinata figura. La quarta causa è il fine: infatti, senza di esso la statua non sarebbe stata fatta.

Che cos'è il fine? Ciò che ha stimolato l'artefice ed a cui egli mirò nel suo lavoro: può essere il denaro, se l'ha foggata per venderla, o può essere la gloria, se si è affaticato per acquistare fama, può essere la devozione religiosa, se ha preparato un dono per un tempio. Dunque, anche questa è una causa, quella in vista della quale una cosa vien fatta: o forse credi che non dovremmo annoverare tra le cause di un'opera quella mancando la quale l'opera non sarebbe stata fatta?

A queste Platone aggiunge come quinta l'esemplare, che egli chiama "idea"; questa è ciò a cui l'artista tenne rivolto lo sguardo per realizzare ciò che si prefiggeva. E non ha nessuna importanza se egli abbia fuori di sé l'esemplare cui rivolge lo sguardo, oppure se lo abbia dentro di sé, da lui stesso immaginato e innalzato. Questi esemplari di tutte le cose, Dio li ha dentro di sé e ha abbracciato con la mente i rapporti numerici (proporzioni) e le misure dell'universo che doveva creare; Egli è pieno di queste figure che Platone chiama "idee", immortali, immutabili, infaticabili. Perciò gli uomini periscono, ma l'idea di umanità secondo la

quale l'uomo viene modellato rimane, e, mentre gli uomini si affannano e scompaiono, essa non patisce alcun danno.

Cinque sono, dunque, le cause, come dice Platone: ciò da cui, ciò dal quale, ciò in cui, ciò secondo cui, ciò in vista di cui; infine, si ha ciò che risulta da tutte queste cause. Nella statua, per esempio (dato che di questa abbiamo cominciato a parlare), ciò da cui è il bronzo, ciò dal quale è l'artefice, ciò in cui è la forma che le viene data, ciò secondo cui è l'esemplare che l'autore imita, ciò in vista di cui è il fine dell'autore, ciò che risulta da tutte queste cause <è> la statua stessa.

Anche il mondo, come dice Platone, è il risultato di tutte queste cause: una che fa, che è Dio; ciò da cui è fatto, che è la materia; la forma, che è l'aspetto e l'ordine del mondo che vediamo; l'esemplare, che è ciò secondo cui Dio fece quest'opera grandiosa e bellissima; il fine, che è il motivo per cui l'ha fatta.

Mi chiedi quale sia il fine per Dio? La bontà. Così certo ci dice Platone: "Quale motivo ebbe Dio per fare il mondo? Egli è buono; il buono non ha alcuna invidia di qualsiasi bene; lo fece, pertanto, quanto migliore poté".

Emetti, dunque, giudice, la sentenza, e di' chi ti sembra dire la cosa più verosimile, non chi dica la più vera, perchè ciò è al di sopra delle nostre possibilità quanto la verità stessa.

Questa massa di cause posta da Aristotele e da Platone ne comprende troppe o troppo poche. Infatti, se ritengono che sia una causa tutto ciò senza di cui una cosa non può essere fatta, ne hanno enumerate troppo poche. Pongano tra le cause il tempo: niente si può fare senza il tempo. Pongano il luogo: se non ci sarà il dove si fa una cosa, non si potrà nemmeno farla.

Pongano il moto: senza di esso niente si fa e niente si distrugge; senza il moto non c'è nessuna attività, non c'è nessun mutamento.

Ma noi ora cerchiamo la causa prima e universale. Questa deve essere semplice, come è semplice la natura. Cerchiamo che cosa sia la causa? Evidentemente è la ragione creatrice, cioè Dio: tutte queste cose che avete riferito non sono cause molteplici e singole, ma dipendono da una unica, da quella efficiente.

Dici che la forma è una causa? È l'artefice che la impone all'opera: è, quindi, parte di una causa, non una causa. Anche l'esemplare non è una causa, ma uno strumento necessario della causa. L'esemplare è necessario all'artefice come lo scalpello e come la lima: senza di essi, la tecnica non potrebbe procedere, e tuttavia non sono parti della tecnica, né sono cause.

"Il fine", si dirà, "in vista del quale l'artefice si accinge a fare qualche cosa è una causa". Sia pure una causa, però non è causa efficiente, ma

accessoria. Queste poi sono innumerevoli: noi cerchiamo la causa generale. Certo essi non diedero prova della loro abituale sottigliezza, quando dissero che l'universo intero, opera perfetta, era una causa: c'è, infatti, molta differenza tra l'opera e la causa dell'opera.

Esprimi il tuo parere o, ciò che è più facile in casi simili, pretendi un supplemento di istruttoria e convocaci per un'altra volta. “Che gusto ci trovi”, mi dirai, “a passare il tempo tra queste dispute, che non ti liberano da nessuna passione, non ti tolgono alcun desiderio?”. Io mi occupo di ciò che serve ad acquietare l'animo, e prima indago me stesso, poi questo mondo.

Seneca - Lettere a Lucillio n°65

Pitagora e la scienza dei numeri

Questa scienza dei numeri era nota con diversi nomi nei templi dell'Egitto e dell'Asia, e poiché forniva la chiave di tutta la dottrina, era tenuta scrupolosamente nascosta al volgo. Le cifre, le lettere, le figure geometriche o le rappresentazioni umane, che servivano da segni a questa algebra del mondo occulto, non erano comprese che dall'iniziato, il quale non ne scopriva il senso agli adepti se non dopo avere avuto da essi il giuramento del silenzio. Pitagora formulò questa dottrina in un libro scritto di suo pugno, intitolato Hieros Logos o parola sacra, che non ci è giunto ma gli scritti posteriori dei pitagorici Filolao, Archita e Ierocle, i dialoghi di Platone, i trattati d'Aristotele, di Porfirio e di Giamblico ne fanno conoscere i principi. Se essi sono rimasti lettera morta per i filosofi moderni, si deve al fatto che non se ne può comprendere il significato e la portata se non per mezzo della conoscenza comparata delle dottrine esoteriche dell'oriente.

Pitagora chiamava i suoi discepoli matematici, perché il suo insegnamento superiore cominciava dalla dottrina dei numeri. Ma questa matematica sacra, o scienza dei principi, era ad un tempo più trascendente e più viva della matematica profana, la sola conosciuta dai nostri scienziati e dai nostri filosofi. Il Numero non vi era considerato come una quantità astratta, ma come la virtù intrinseca e attiva dell'Uno supremo, di Dio, fonte dell'armonia universale.

La scienza dei numeri era quella delle forze vive, delle facoltà divine in azione nei mondi e nell'uomo nel macrocosmo e nel microcosmo...

Penetrandoli, distinguendoli e spiegando il loro meccanismo, Pitagora non faceva dunque che una teogonia o una teologia razionale.

Una vera teologia dovrebbe fornire i principi di tutte le scienze: essa non sarà la scienza di Dio se non mostra l'unità e il collegamento delle

scienze della natura, e non merita il suo nome che a patto di costituire l'organo e la sintesi di tutte le altre. Ecco appunto l'ufficio, che aveva nei templi egizii la scienza della parola sacra, formulata e precisata da Pitagora sotto il nome di scienza dei numeri: essa pretendeva di dare la chiave dell'essere, della scienza e della vita. L'adepto, guidato dal maestro, doveva cominciare dal contemplarne i principi nella sua stessa intelligenza prima di seguirne le molteplici applicazioni nell'immensità concentrica delle sfere dell'evoluzione.

Un poeta moderno ha presentito questa verità quando fa discendere Faust presso le Madri per ridare la vita all'ombra di Elena. Faust afferra la chiave magica, la terra si apre sotto i suoi piedi, la vertigine lo assale, e s'immerge nel vuoto degli spazi.

Infine arriva presso le Madri, che vegliano sulle forme originarie del gran tutto e fanno scaturire gli esseri dal crogiuolo degli archetipi. Queste Madri sono i Numeri di Pitagora, le forze divine del mondo. Il poeta ci ha rappresentato il fremito del suo stesso pensiero davanti a questo tuffo negli abissi dell'Inesplorabile. Per l'iniziato antico, in cui la visione diretta dell'intelligenza si svegliava a poco a poco come un senso nuovo, questa rivelazione interiore assomigliava piuttosto a un'ascensione nel sole fiammeggiante della verità, di dove contemplava nella pienezza della luce gli esseri e le forme, proiettati nel turbine delle vite da una irradiazione vertiginosa.

Egli non giungeva in un sol giorno a questo possesso interno della verità, in cui l'uomo realizza la vita universale con la concentrazione delle sue facoltà; ma ci volevano anni d'esercizio, l'accordo così difficile dell'intelligenza della volontà.

Prima di esser padroni della parola creatrice (e come pochi vi arrivano!) bisogna compitare il verbo sacro lettera per lettera, sillaba per sillaba. Presso i greci come presso i romani, Hestia o Vesta è la custode del principio divino presente in tutte le cose: coscienza del fuoco sacro, essa ha il suo altare nel tempio di Delfo e al Pritaneo di Atene, come nel più modesto focolare. Nel santuario di Pitagora simboleggiava la scienza divina e centrale o la Teogonia. Intorno ad essa le Muse esoteriche portavano, accanto ai loro nomi tradizionali e mitologici, il nome delle scienze occulte e delle arti sacre, di cui erano custodi: Urania aveva l'astronomia e l'astrologia, Polimnia la scienza delle anime nell'altra vita e l'arte divinatoria, Melpomene, con la sua maschera tragica, la scienza della vita e della morte, delle trasformazioni e delle rinascite. Queste tre Muse superiori costituivano insieme la cosmogonia o fisica celeste Calliope Clio ed Euterpe presiedevano alla scienza dell'uomo o psicologia, con le arti corrispondenti: medicina, magia, morale. L'ultimo gruppo, Tersicore, Erato e Talia abbracciava la fisica

terrestre, la scienza degli elementi, delle pietre, delle piante e degli animali. - Così, al primo aspetto, l'organamento delle scienze, improntato a quello dell'universo, appariva al discepolo nel cerchio vivo delle Muse rischiarate dalla fiamma divina.

“Queste Muse, diceva, non sono che le immagini terrestri delle potenze divine, di cui voi contemplerete in voi stessi l'immateriale e sublime bellezza. E a quel modo che da esse emanano il ritmo e la melodia, così voi dovete tuffarvi nel fuoco centrale dell'universo, nello Spirito divino, per espandervi con lui nelle sue manifestazioni visibili”.

Allora, con mano poderosa e ardita, Pitagora toglieva i discepoli dal mondo delle forme e delle realtà, cancellava il tempo e lo spazio e li faceva discendere con lui nella grande Monade, nell'essenza dell'essere increato.

Pitagora lo chiamava l'Uno primo, composto d'armonia, il Fuoco mascolino che attraversa tutto, lo Spirito semovente, l'Indivisibile e il grande Non-Manifestato, di cui i mondi effimeri manifestano il pensiero creatore, l'Unico, l'Eterno, l'Immutabile, nascosto sotto le cose molteplici, che passano e che mutano. “L'essenza in sé sfugge all'uomo, dice il pitagorico Filolao; egli non conosce che le cose di questo mondo, in cui il finito si combina con l'infinito. E come può conoscerle? Perché vi è fra lui e le cose un'armonia, un rapporto, un principio comune; e questo principio è loro dato dall'Uno, che, insieme con la loro essenza, le fornisce di misura e di intelligibilità. Esso è la misura comune fra il soggetto e l'oggetto, la ragione delle cose, per la quale l'anima partecipa della ragione ultima dell'Uno”.

Ma come avvicinarsi a lui, all'Essere inafferrabile? Ha mai visto nessuno il signore del tempo, l'anima dei soli, la fonte delle intelligenze? No, e solamente confondendosi con lui se ne penetra l'essenza. Esso è simile a un fuoco invisibile, posto al centro dell'universo, di cui l'agile fiamma circoli in tutti i mondi e muova la circonferenza. Ed aggiungeva ancora che l'opera dell'iniziazione consisteva nell'avvicinarsi al grande Essere rassomigliandogli, rendendosi perfetti il più possibile, dominando le cose con l'intelligenza, diventando attivi come lui e non passivi come loro. “Il vostro proprio essere, la vostra anima non è forse un microcosmo, un piccolo universo? Ma essa è piena di discordie e di tempeste. Ebbene, si tratta di attuarvi l'unità nell'armonia. Allora, allora soltanto Dio scenderà nella vostra coscienza, sarete partecipi del suo potere e farete della vostra volontà la pietra del focolare, l'altare d'Hestia, il trono di Giove!”.

Dio, la sostanza indivisibile, ha dunque per numero l'Unità, che contiene l'infinito, per nome quello di Padre, di Creatore o di Eterno

Mascolino, per segno il Fuoco vivente, simbolo dello Spirito, essenza di tutto. Ecco il primo dei principi.

Pitagora diceva che la grande Monade agisce come Diade creatrice. Dal momento in cui Dio si manifesta, esso è doppio: essenza indivisibile e sostanza divisibile: principio mascolino attivo, animatore, e principio femminile passivo, o materia plastica animata. La Diade rappresentava dunque l'unione dell'Eterno Mascolino e dell'Eterno Femminino in Dio, le due facoltà divine essenziali e corrispondenti, Orfeo aveva poeticamente espresso quest'idea nel verso: "Giove è il celeste Sposo e la divina Sposa".

E tutti i politeismi hanno intuitivamente avuto coscienza di quest'idea, rappresentando la divinità ora sotto la forma mascolina, ora sotto la forma femminile.

Questa natura vivente, eterna, questa grande Sposa di Dio, non è solo la natura terrestre, ma la natura celeste invisibile ai nostri occhi di carne, l'Anima del mondo, la Luce primordiale, volta a volta Maia, Iside o Cibele, che vibrando per prima sotto l'impulso divino, contiene le essenze di tutte le anime, i tipi spirituali di tutti gli esseri. Poi diventa Demetra, la terra vivente e tutte le terre coi corpi che contengono, in cui quelle anime vengono ad incarnarsi.

Infine essa diventa la Donna, compagna dell'Uomo. Nell'umanità la donna rappresenta la natura; e l'immagine perfetta di Dio non è l'uomo solo, ma l'uomo e la donna.

La Monade rappresenta l'essenza di Dio, la Diade la sua facoltà generatrice e riproduttiva. Questa genera il mondo, espansione visibile di Dio nello spazio e nel tempo.

Ora il mondo reale è triplice: poiché a quel modo che l'uomo è composto di tre elementi, distinti ma fusi l'uno nell'altro, il corpo, l'anima e lo spirito, così l'universo è diviso in tre sfere concentriche: il mondo attuale, l'umano e il divino. La Triade o legge del ternario è dunque la legge costitutiva delle cose e la vera chiave della vita, perché si trova in tutti i gradini della scala della vita, dalla costituzione della cellula organica attraverso la costituzione fisiologica del corpo animale, il funzionamento del sistema sanguigno e del sistema cerebro-spinale, sino alla costituzione iperfisica dell'uomo, a quella dell'universo e di Dio. Così essa apre, come per un incantesimo, allo spirito meravigliato la struttura interna dell'universo; mostra le corrispondenze infinite del macrocosmo; agisce come una luce, che passi nelle cose per renderle trasparenti e fa risplendere i mondi piccoli e grandi come tante lanterne magiche.

Spieghiamo questa legge per mezzo della corrispondenza essenziale dell'uomo e dell'universo. Pitagora ammetteva che lo spirito dell'uomo

o intelletto deriva da Dio la sua natura immortale, invisibile, assolutamente attiva; perché lo spirito è il semovente; ed egli chiama il corpo la parte mortale, separabile e passiva di esso, e pensava che quella che noi chiamiamo anima e strettamente congiunta allo spirito, ma formata da un terzo elemento intermedio, che deriva dal fluido cosmico. L'anima assomiglia dunque a un corpo eterico, che lo spirito si tesse e si costruisce per sé. Senza questo corpo eterico, il corpo materiale non potrebbe essere vivificato e non sarebbe che una massa inerte.

L'anima ha una forma simile a quella del corpo, che essa vivifica, e gli sopravvive dopo la dissoluzione o la morte. Essa diventa allora, secondo l'espressione di Pitagora ripresa da Platone, il veicolo sottile che porta lo spirito verso le sfere divine o lo lascia ricadere nelle regioni tenebrose della materia, secondo che essa è più o meno buona o cattiva. Ora la costituzione, l'evoluzione dell'uomo si ripete, in cerchi sempre più grandi, su tutta la scala degli esseri e in tutte le sfere. E come l'umana Psiche lotta fra lo spirito, che l'attira, e il corpo, che la trattiene, così l'umanità si svolge fra il mondo naturale e animale, dove è immersa con le sue radici terrene, e il mondo divino dei puri spiriti, dove è la sua origine celeste e verso il quale aspira ad alzarsi. Ciò che avviene nell'umanità avviene in tutte le terre e in tutti i sistemi solari in proporzioni sempre diverse, in modi sempre nuovi. Dilatate in cerchio sino all'infinito, e, se potete, abbracciate con un solo concetto i mondi illimitati: che cosa vi troverete? Il pensiero creatore, il fluido astrale ed i mondi in evoluzione: lo spirito, l'anima e il corpo della divinità.

Sollevando velo per velo ed esplorando le facoltà di questa divinità stessa, vi vedrete la Triade e la Diade, che s'intrecciano nella cupa profondità della Monade, come un'efflorescenza di stelle negli abissi dell'immensità.

Da questa rapida esposizione si comprende l'importanza capitale che Pitagora attribuiva alla legge del ternario: si può dire che essa forma la pietra angolare della scienza esoterica. Tutti i grandi iniziatori religiosi ne hanno avuto coscienza, tutti i teosofi l'hanno presentita.

Un oracolo di Zoroastro dice: "Il numero tre regna dovunque nell'universo, e la monade è il suo principio".

Il merito incomparabile di Pitagora sta nell'averla formulata con la chiarezza del genio greco: egli ne fece il centro della sua teogonia e il fondamento delle scienze.

Già svelata negli scritti esoterici di Platone, ma affatto incompresa dai filosofi posteriori, questa concezione non è stata approfondita nei tempi moderni che da alcuni pochi iniziati delle scienze occulte. Si vede fin d'ora che base larga e solida la legge del ternario universale offriva alla

classificazione delle scienze, all'edifizio della cosmogonia e della psicologia.

Édouard Schuré - I Grandi Iniziati

I quattro modi con cui l'uomo percepisce le religioni

L'uomo non attua la sua volontà che in modo relativo, perché la sua volontà, che agisce sopra tutto il suo essere, non può tuttavia agire simultaneamente e pienamente nei suoi tre organi, cioè nell'istinto, nell'anima e nell'intelletto.

L'universo e Dio stesso non gli appaiono che volta per volta e successivamente riflessi da questi tre specchi.

1) Veduto attraverso l'istinto e il caleidoscopio dei sensi, Dio è multiplo ed infinito come le sue manifestazioni: e però il politeismo, ove il numero degli dèi non è limitato.

2) Veduto attraverso l'anima razionale, Dio è doppio, cioè spirito e materia: onde il dualismo di Zoroastro, dei manichei e di parecchie altre religioni.

3) Veduto attraverso l'intelletto puro, esso è triplice, cioè spirito, anima e corpo, in tutte le manifestazioni dell'universo: onde i culti trinitari dell'India (Brama, Visnu, Siva) e la trinità stessa del cristianesimo (Padre, Figliuolo e Spirito Santo).

4) Concepito dalla volontà che riassume il tutto, Dio è unico, e abbiamo il monoteismo ermetico di Mosè in tutto il suo rigore. Qui non più personificazione, non più incarnazione, ma usciamo dall'universo visibile per rientrare nell'assoluto: l'Eterno regna solo sul mondo ridotto in polvere.

La diversità delle religioni dunque deriva da questo fatto, che l'uomo realizza la divinità solo attraverso il suo essere, relativo e finito, mentre Dio realizza in ogni momento l'unità dei tre mondi nell'armonia dell'universo.

Édouard Schuré - I Grandi Iniziati

Le quattro classi e la diversità fra gli uomini

Vi è tra gli uomini una diversità, che deriva dall'essenza originaria dell'individuo; ve n'è un'altra, lo abbiamo detto or ora, che deriva dal grado di evoluzione spirituale, che essi hanno raggiunto. Sotto quest'ultimo riguardo si riconosce che gli uomini possono ordinarsi in quattro classi, che comprendono tutte le suddivisioni e tutte le sfumature.

1) Nella maggior parte degli uomini la volontà agisce soprattutto nel corpo: si possono chiamare gli istintivi; e sono adatti non pure alle fatiche corporali, ma anche all'esercizio e allo svolgimento del loro intelletto nel mondo fisico, e quindi al commercio e all'industria.

2) Al secondo grado dello svolgimento umano la volontà, e quindi la coscienza, ha sede nell'anima, cioè nella sensibilità, su cui reagisce l'intelligenza, che costituisce l'intendimento: sono gli animici o i passionali. Secondo il loro temperamento, sono atti a divenire guerrieri, artisti o poeti. La grande maggioranza dei letterati e degli scienziati sono di questa specie, perché vivono nelle idee relative, modificate dalle passioni o limitate da un orizzonte ristretto, senza essersi alzati all'idea pura e agli universali.

3) In una terza classe d'uomini, molto più rari, la volontà ha preso l'abitudine d'agire principalmente e soprattutto nell'intelletto puro, di liberare l'intelligenza nella sua funzione speciale dalla tirannia delle passioni e dai limiti della materia, il che contribuisce a dare a tutte le loro concezioni un carattere d'universalità. Sono gli intellettuali. Essi sono gli eroi martiri della patria, i poeti di prim'ordine e soprattutto i veri filosofi e i sapienti, quelli che, secondo Pitagora e Platone, dovrebbero governare l'umanità. In questi uomini la passione non si è spenta, perché senza di essa nulla si compie ed essa costituisce il fuoco e l'elettricità nel mondo morale; solamente in essi le passioni sono diventate le schiave dell'intelligenza, mentre nella categoria precedente l'intelligenza è adoperata quasi sempre al servizio delle passioni.

4) Il più alto ideale umano è realizzato da una quarta classe d'uomini che alla sovranità dell'intelligenza sull'anima e sull'istinto hanno aggiunto quella della volontà su tutto il loro essere. Col dominio e colla soggezione di tutte le loro facoltà acquistano grande supremazia sugli

altri; essi hanno fatta reale l'umanità nella trinità umana e, grazie a questa concentrazione meravigliosa, che raccoglie tutte le energie della vita, la loro volontà, proiettandosi sugli altri, acquista una forza quasi illimitata, una magia radiosa e creatrice. Questi uomini hanno avuto diversi nomi nella storia: sono gli adepti, i grandi iniziati, genii sublimi che trasformano l'umanità. Essi sono così rari che si possono contare nella storia: la Provvidenza li semina nel tempo lunghi intervalli, come gli astri nel cielo.

Édouard Schuré - I Grandi Iniziati

Aforismi di Liszt

SULLA MUSICA

Tutte le arti si baseranno su questi due principi: realtà e idealità. L'idealità è sensibile solo alle intelligenze colte; la realtà della statuaria è sensibile a tutti; ha il suo tipo nella figura umana che tutti conoscono. Non c'è artigiano che non possa essere colpito quanto un poeta da ciò che è vero in Fidia e in Michelangelo. Tutti sono in grado di apprezzare il grado di fedeltà nell'imitazione del corpo umano. Con la musica non è così; non ha, per così dire, alcuna realtà; lei non imita, lei esprime. La musica è sia una scienza, come l'algebra, sia un linguaggio psicologico in cui solo le abitudini poetiche possono avere senso. Ma come scienza e come arte, rimane quasi del tutto inaccessibile al grande pubblico. Le passioni e i sentimenti che essa deve esprimere sono sì nel cuore dell'uomo, ma non nel cuore di tutti gli uomini, mentre ogni uomo si ritrova materialmente in una statua. Da qui le incomprensioni molto più frequenti tra il pubblico e il musicista che tra il pubblico e lo scultore.

Franz Liszt, n°149 Aforismi

Eppure c'è una grande differenza tra il poeta dei suoni (Tondichter) e il semplice musicista.

Mentre il primo riproduce ed elabora le impressioni e le esperienze sentimentali che vuole comunicare, il secondo raggruppa e collega i suoni secondo certe regole tradizionali.

Franz Liszt, n°158 Aforismi

Come in passato, e ancor di più, la musica deve interrogarsi sul POPOLO e su DIO; passare dall'uno all'altro; per migliorare, moralizzare, consolare l'uomo, benedire e glorificare Dio!

Franz Liszt, n°160 Aforismi

Il significato intimo e poetico delle cose, questa idealità che è in ogni cosa, sembra manifestarsi particolarmente nelle creazioni artistiche che, attraverso la bellezza della forma, risvegliano nell'anima sentimenti e idee. Sebbene la musica sia l'arte meno plastica, ha tuttavia anche una sua forma, e non senza apprensione è stata definita: un'architettura di suoni. Ma, come l'architettura, oltre ai suoi diversi ordini, toscano, ionico, corinzio, ecc. ha ancora il suo pensiero pagano o cristiano,

voluttuoso o mistico, guerriero o commerciale, così, e forse di più, la musica ha il suo pensiero nascosto, il suo significato ideale, che la maggior parte delle persone in verità non sospetta, perché la maggior parte delle persone in realtà non si eleva oltre il giudizio comparativo della linea esterna, del facile apprezzamento di una certa abilità superficiale.

Franz Liszt, n°161 Aforismi

Nella musica solo il sentimento espresso ci dispensa dall'ausilio della ragione e dei suoi mezzi espressivi, i quali, rispetto all'intuizione del sentimento, sono insufficienti e, rispetto alla sua forza, delicatezza e splendore, sono imperfetti.

La sensazione ci solleva sulle onde della musica che si innalzano fragorose e ci trasportano oltre l'atmosfera terrestre: ci mostra paesaggi di nubi splendenti con arcipelaghi di mondi che si muovono cantando nello spazio come i cigni dell'Etere. Sulle ali di un'arte infinita ci trasporta in regioni dove solo il sentimento può penetrare, e in un'aria purificatrice il cuore si dilata e partecipa a una vita spirituale priva di corpo e di velo.

Franz Liszt, n°168 Aforismi

Abbiamo sempre voluto supporre che la musica cosiddetta pittoresca avesse la pretesa di rivaleggiare con il pennello, che aspirasse a dipingere l'aspetto delle foreste, le fenditure delle montagne o i meandri di un ruscello in un prato, ciò equivaleva a supporre gratuitamente l'assurdo. È abbastanza ovvio che le cose, in quanto obiettivi, non sono in alcun modo responsabilità della musica e che l'ultimo studioso di paesaggistica riprodurrà un sito con un tratto di matita più facilmente del musicista provetto con tutte le risorse dell'orchestra più abile.

Ma queste stesse cose, poiché influenzano l'anima in un certo modo, queste cose soggettivizzate, se così posso esprimermi, diventano fantasticherie, meditazione, impulso, non hanno forse una singolare affinità con la musica? E non poteva tradurli nella sua misteriosa lingua?

Franz Liszt, n°169 Aforismi

Possiamo dire che la musica è religiosa nella sua essenza e, come l'anima umana, "naturalmente" cristiana. E poiché si unisce alla parola, quale uso più legittimo delle sue energie che quello di cantare l'uomo a Dio e fungere così da punto di incontro tra i due mondi: il finito e

l'infinito? Tale prerogativa le appartiene perché partecipa ad entrambi. Limitato nel tempo, è illimitato nell'intensità della sua espressione.

Franz Liszt, n°170 Aforismi

SULL'INTERPRETAZIONE

Suonate le mie opere orchestralmente.

Franz Liszt, n°171 Aforismi

La tecnica deve venire dall'anima, non dalla meccanica!

Franz Liszt, n°172 Aforismi

Sarebbe un'illusione credere di poter fissare sulla carta ciò che determina la bellezza e il carattere di un'esecuzione. Solo il talento e l'ispirazione degli artisti protagonisti e interpreti detengono il segreto.

Franz Liszt, n°173 Aforismi

In tutto ciò che faccio, credo di avere qualcosa di completamente nuovo da dire. È quindi essenziale che voi assimiliate il mio pensiero ed il mio sentimento, per non tradirli con un'esecuzione rovinosa.

Franz Liszt, n°175 Aforismi

L'esecuzione metronomica è faticosa, fastidiosa e inopportuna; la misura e il ritmo devono venire ed essere identificati dalla melodia, dall'armonia, dall'accento e dalla poesia...

Franz Liszt, n°181 Aforismi

Non suono a tempo. La misura è in senso musicale, come il ritmo è nei versi, e non nel modo pesante e cadenzato in cui si vorrebbe gravare sulla cesura. La musica non deve avere un andamento uniforme, ma deve essere animata e rallentata con spirito e in base al significato che contiene.

Ciò deve accadere soprattutto per la musica contemporanea, che è tutta romantica, mentre i classici vengono eseguiti più regolarmente.

Franz Liszt, n°183 Aforismi

L'INSEGNAMENTO

Non formulare battuta per battuta; questo interrompe l'espressione; in genere si dovrebbero raccogliere quattro o più battute in una frase; in questo modo otteniamo linee larghe.

Franz Liszt, n°187 Aforismi

Guardate questi alberi: il vento gioca tra le foglie, dà loro vita, ma l'albero rimane lo stesso. Questo è il rubato di Chopin!

Franz Liszt, n°190 Aforismi

Non posso dimostrarvelo, deve essere il vostro senso espressivo a ispirarvi; Questo non può esservi dimostrato da un "professore", cosa che sicuramente non sono!

Franz Liszt, n°191 Aforismi

È un dato di fatto che oggi una certa educazione musicale sia appannaggio di pochi. La maggior parte delle persone ignora i primi elementi della musica e nulla è più raro, anche nelle classi più elevate della società, dello studio approfondito dei maestri. Il più delle volte ci limitiamo ad ascoltare di tanto in tanto e senza scelta, tra poche belle opere, una folla di cose pietose che deformano il gusto e abituano l'orecchio alla più meschina povertà.

Franz Liszt, n°192 Aforismi

Oh! Sarebbe meraviglioso, amico mio, vedere l'educazione musicale del popolo diffondersi e svilupparsi in Francia. Il bel mito della lira e di Orfeo può ancora, ridotto alle dimensioni del nostro secolo borghese e prosaico, essere in parte realizzato; La musica, pur spogliata dei suoi antichi privilegi, potrà anch'essa diventare una divinità benevola e civilizzatrice, e i suoi figli si cingeranno allora la fronte con la più nobile delle corone, quella che il popolo conferisce a chi fu il suo liberatore, il suo amico, il suo profeta.

Franz Liszt, n°193 Aforismi

Vedete che per esprimere tutto ciò che si sente, non bisogna lasciarsi ostacolare da nulla, bisogna avere delle dita così sviluppate, così flessibili, con una tale gamma di sfumature pronte nelle dita, che il

cuore possa muoversi e progredire senza che le dita siano mai un ostacolo.

Franz Liszt, n°195 Aforismi

Sii individuale, non imitare e non giocare con te stesso; Meglio un pessimo progetto originale che una buona interpretazione imitata pedissequamente.

Franz Liszt, n°196 Aforismi

Da parte mia sono molto stanco di insegnare ciò che in realtà non si può imparare: è proprio questo che conta soprattutto nella Musica.

Franz Liszt, n°197 Aforismi

Non ci sono professori in arte, soltanto artisti e non artisti.

Franz Liszt, n°198 Aforismi

IL PIANOFORTE

Il pianoforte è il microcosmo della musica.

Franz Liszt, n°199 Aforismi

Il pianoforte ha dunque, da un lato, questa potenza assimilatrice, questa vita di tutto ciò che in esso è concentrato; e, dall'altro, la sua stessa vita, la sua crescita e il suo sviluppo individuale. Per usare l'espressione originale di un antico, si tratta allo stesso tempo di microcosmo e microtea (piccolo mondo e piccolo dio).

Franz Liszt, n°201 Aforismi

Forse questo tipo di sentimento misterioso che mi lega al pianoforte mi illude; ma ritengo che la sua importanza sia molto grande: occupa, ai miei occhi, il primo posto nella gerarchia degli strumenti; egli è il più colto di tutti, il più loquace, questa importanza e questa popolarità deve in parte alla potenza armonica che possiede esclusivamente; e, in virtù di questa, ha la facoltà di riassumere e concentrare in sé tutta l'arte. Nello spazio delle sue sette ottave, abbraccia l'estensione di un'orchestra; e le dieci dita di un solo uomo sono sufficienti a riprodurre le armonie prodotte dalla collaborazione di più di cento concertisti. È

attraverso di lui che vengono diffuse opere che, a causa della difficoltà di formare un'orchestra, rimarrebbero altrimenti ignorate o poco note al grande pubblico. È quindi per la composizione orchestrale ciò che l'incisione è per la pittura; la moltiplica, la trasmette a tutti e se non rende il colore, rende almeno le luci e le ombre.

Franz Liszt, n°202 Aforismi

Attraverso lo sviluppo indefinito della sua potenza armonica, il pianoforte tende sempre più ad assimilare tutte le composizioni orchestrali. Nello spazio delle sue sette ottave, può produrre, salvo poche eccezioni, tutti i tratti, tutte le combinazioni, tutte le figure della composizione più dotta, e non lascia all'orchestra altre superiorità (immense è vero) che quelle della diversità dei timbri e degli effetti di massa.

Franz Liszt, n°205 Aforismi

Anche i pessimi cantanti possono trovare buoni ingaggi, perché i teatri sono una necessità ovunque: i pianisti sono un'altra cosa! Novantanove su cento sono quantomeno superflui, se non fastidiosi. Uno dei loro rivali più arguti mi ha detto ieri: "Ci vorrebbe un massacro nel giorno di San Bartolomeo."

Franz Liszt, n°206 Aforismi

Il virtuoso non è affatto un muratore che costruisce con la pietra, cazzuola in mano, manovrando con esattezza e coscienza il poema che l'architetto ha tracciato sulla carta. Non è lo strumento passivo che riproduce il sentimento e il pensiero altrui senza aggiungervi nulla di proprio. Non è il lettore più o meno abile ed esperto di opere senza margini per le sue glosse, che non necessitano affatto di commenti interlineari.

Le opere musicali dettate dall'ispirazione non sono in fondo che il tragico o toccante scenario del sentimento, che spetta al virtuoso far parlare, cantare, piangere, gemere, adorare, assaporare sé stesso, inorgogliersi ed esultare a turno; egli è dunque altrettanto creatore dello scrittore, poiché deve virtualmente possedere le passioni che è incaricato di far risplendere in tutto lo splendore della loro flagrante fosforescenza. A lui il compito di insufflare la vita nel corpo in letargo che prende, di farvi scintillare lo sguardo, di crearne una divinità ricolma di grazie!

Franz Liszt, n°211 Aforismi

Il fatto è, credo di poterlo dire in buona coscienza e con piena modestia, che tra i compositori che mi sono noti non ve n'è alcuno che abbia un sentimento della Musica religiosa tanto intenso e profondo quanto il vostro umilissimo servitore. Inoltre, i miei antichi e nuovi studi su Palestrina, Lassus – fino a Bach e Beethoven, che sono le vette dell'arte cattolica – mi forniscono un grande sostegno, e ho piena fiducia che tra tre o quattro anni avrò preso pieno possesso del dominio spirituale della musica sacra, che da una ventina d'anni è occupato solo da mediocrità a dozzine, le quali, in verità, non mancheranno di rimproverarmi di non fare Musica religiosa – il che sarebbe vero, se le loro opere di paccottiglia e di orpello potessero davvero essere considerate tali. Qui, come altrove, si tratta di “risalire alle fondamenta”, come dice Lacordaire, e di “penetrare fino a quelle sorgenti vive che zampillano fino alla vita eterna”.

Franz Liszt, n°224 Aforismi

Poiché, vedete, per me il pianoforte è come la nave per il marinaio, il corsiero per l'Arabo e forse ancora di più, perché il mio pianoforte, finora, sono io, la mia parola, la mia vita; esso è l'intimo depositario di tutto ciò che si è agitato nel mio cuore nei giorni più ardenti della mia giovinezza; in esso ho riposto tutti i miei desideri, i miei sogni, tutte le mie gioie e i miei dolori. Le sue corde hanno vibrato sotto le mie passioni, i suoi tasti docili hanno obbedito a tutti i miei capricci, e voi, amico mio, vorreste che mi affrettassi ad abbandonarlo per correre dietro ai riconoscimenti più clamorosi del teatro e dell'orchestra? Oh! no.

Pur volendo ammettere ciò che senza dubbio voi pensate con troppa facilità, e cioè che io sia già maturo per un'attività del genere, è mia ferma volontà non abbandonare lo studio e gli sviluppi del pianoforte se non quando avrò fatto tutto quello che è possibile, o per lo meno tutto quello che mi è possibile fare oggi.

Franz Liszt, Divagazioni di un musicista romantico