

Debbo confessare che la definizione di « musica sperimentale », adottata da questo Convegno *, mi lascia perplesso.

L'aggettivo « sperimentale » applicato al linguaggio degli artisti sembra voler ridurre la ricerca creativa ad una ricerca scientifica di laboratorio. Si dà l'accento sulla tecnica quasi fosse il materiale a determinare la coscienza intenzionale dell'artista e non viceversa. Ma non è solo questo: in più, si vorrebbe con ciò distinguere un'arte che è tale da un operare che non lo è ancora e che va considerato solo « sperimentale », perché ricerca di qualcosa che ha da essere ma non è.

Credo che a cominciare da Beethoven a Berlioz, a Liszt, a Wagner e poi a Strauss, a Mahler, a Debussy, a Skriabin e a Schönberg, questa idea della « sperimentaltà » come alchimia tecnica sia già stata formulata dalla critica « sperimentale » dell'epoca, ma non certo dai musicisti. E altrettanto si potrebbe dire per la pittura e la letteratura da un Delacroix a un Monet e un Kandinsky e a un Picasso; da Baudelaire a Mallarmé, da Hölderlin a Trakl.

Tuttavia il concetto di « sperimentale » ha assunto nella nostra epoca un significato assai più complesso e carico di ambiguità. Il suo significato si riferisce non tanto ad un problema di estetica, quanto, prima di tutto, alla condizione sociale nella quale l'artista si trova oggi ad operare.

Ora vi sono due modi di intendere le arti dello spazio e del tempo nella loro fondamentale accezione comunicativa. Si possono intendere come rapporto edonistico, cioè pura forma atta ad un consumo funzionale dello spirito e dei sensi, oggetto della nostra alimentazione quotidiana, cui non si chiede altro che di riempire l'ambiente nel quale viviamo, di « costruirlo » o di « illuminarlo » (se si rivolge alla vi-

* Relazione al Primo Convegno Internazionale di Musica sperimentale (Venezia, 12 aprile 1961).

sta) o di
cioè come
suoni e le
quasi senza
che rende
mun deno
cesi, il c
isolare se
per usare
fine del
quello di
che è pr
sempre a
co della
linguag
nel proc
continua
linguag
realizza
so il fut
po acqu
In par
cere, for
richiesta
ne dal
venduta
« opera
come «
soggetti
nei suc
contrac
lo conc
ciment
cietà ch
se la so
tista p
mente
come r
linguag
Cfr.
sull'psych

sta) o di farlo « risuonare » (se si rivolge all'udito); di porsi cioè come dato oggettivo di un nostro consumo soggettivo. I suoni e le forme invadono la nostra giornata quotidiana, quasi senza che noi ce ne avvediamo, alimentazione forzata che tende a livellare la nostra percezione sensibile ad un comun denominatore passivo; oppure, nella migliore delle ipotesi, il dato oggettivo sonoro o visivo che cerchiamo di isolare soggettivamente, risuona in noi come *Einfühlung*, per usare una definizione di Robert Vischer, di moda alla fine del secolo e ripresa poi da Worringer.¹ L'altro modo è quello di considerare l'arte un « linguaggio »; un linguaggio che è proprio dell'artista, che solo egli sa parlare; e che è sempre al di qua o al di là del linguaggio parlato o semantico della vita quotidiana. In questo caso l'arte, in quanto linguaggio, trascende la convenzionalità del segno, anche se nel processo comunicativo della memoria vi si riconduce continuamente. Il linguaggio dell'arte si pone così come il linguaggio del profondo, nel quale il passato dell'uomo si realizza non nel presente, ma in un moto intenzionale verso il futuro. In questo senso l'arte che nasce dal nostro tempo acquista anche un significato etico.

In parole povere: nel primo caso, l'arte è « empatia », piacere, forma, decorazione e via dicendo; ed è quella voluta e richiesta dalla produzione industriale, la quale si guarda bene dal presentarla come « sperimentale », sia che essa venga venduta come « funzionale », sia che venga proposta come « opera d'arte »; nel secondo caso l'arte si presenta invece come « contenuto significante »: contenuto nel quale la soggettività dell'artista si pone come coscienza del tempo, nei suoi aspetti più interiori e profondi, riflesso di tutte le contraddizioni cui l'« umano » è sottoposto dalla società che lo condiziona. Nel primo caso l'arte può trovare e trova facilmente un adattamento allo spirito conservativo della società che la richiede e la consuma. Nel secondo caso solo se la società è « aperta », progressiva, il linguaggio dell'artista può divenire espressione di questa società; diversamente esso si pone come protesta all'interno della società, come rottura, come messaggio intenzionato nel futuro. Il linguaggio dell'arte diviene così anche denuncia scoperta di

¹ Cfr. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, 1908.

una situazione di crisi; per questo la società cerca di eluderlo, chiamandolo « sperimentale ». Tuttavia se tale processo è verificabile in certi caratteristici momenti di ogni epoca della storia delle arti, è indubbio che il nostro secolo è protagonista di una « saturazione » senza precedenti; cioè di un potere di assorbimento (e per questo di « alienazione ») che la società borghese odierna manifesta nei confronti di tutto ciò che mira ad affermare una ideologia aperta contro la negazione di tutte le ideologie in nome della tecnocrazia e di un materialismo totalitario.

« Ne sono sicuro: la seconda metà di questo secolo guasterà per sopravvalutazione ciò che la prima metà ha lasciato di buono in me sottovalutandolo, » così annotava Schönberg sin dal 1909.² Sembra che il grande musicista sentisse che la via da lui intrapresa nella più drammatica chiusura soggettiva comportasse già, sin da allora, una chiara consapevolezza dei rischi cui l'artista eticamente impegnato si trovava esposto, in una situazione di ambiguità esistenziale e sociale che la crisi del secolo andava sempre più scavando nel proprio seno. Si deve riconoscere che la profezia di Schönberg si è, nella sua essenza, avverata: la seconda metà di questo secolo è infatti puntualmente iniziata col lancio della « moda » dodecafonica, sottovalutando invece il significato più profondo, proiettato nel futuro, dell'eredità schönberghiana. In questo preciso momento la dodecafonia cessa di essere considerata « sperimentale », non dagli artisti che mai l'avevano considerata tale, ma dalla società dominante, cioè, da quella superborghesia intellettuale che la esprime.

È oggi invece il turno della musica *for tape record*, cosiddetta « sperimentale », giacché l'accostamento ai nuovi mezzi elettro-acustici offerti dall'ingegnere all'artista va accettato « in via di esperimento » al fine di vedere, in sostanza, se esso arrivi poi a coincidere con la richiesta di un'arte monopolizzata al servizio dell'industria culturale. Ora fino a quando il prodotto non è ancora soggetto alla vendibilità, esso deve essere appunto considerato « sperimentale », così come appaiono ovviamente sperimentali le ricerche fisiche o chimiche dei laboratori delle grandi industrie capitalistiche.

² A. Schönberg, *Aphorismen*, in « Die Musik », Berlin, 1909-10, fasc. 21.

Ma
è per
dover
re « s
sto li
mome
satura
signif
nizzar
le e
Piu
di « a
defini
schem
postro
l'arte
sia un
zato, s
trovar
ra le
stava
ricerca
esisten
suoi so
che no
provoc
la rifiu
patent
Ogg
un net
si pres
guardi
è muta
te d'av
mente,
rente «
tà tent
che l'a
conserv
si prese
è un gi

Ma può l'artista soggiacere a questa condizione? Se l'arte è per lui un linguaggio che gli è proprio, che egli sente di dover parlare in piena libertà soggettiva, può egli considerare « sperimentali » i mezzi che egli adopera per parlare questo linguaggio? Sarebbe come pretendere che, ad un certo momento, il linguaggio parlato, consapevole della propria saturazione e imparlabilità, perché ormai carico di troppi significati, e perciò ambiguo, cerchi oggettivamente di riorganizzarsi, cominciando col riproporre un alfabeto sperimentale e quindi una grammatica e una sintassi sperimentali.

Più esatta risultava forse la definizione, sebbene generica, di « arte d'avanguardia », coniata nel primo Novecento, per definire tutti quegli indirizzi artistici che, infrangendo gli schemi precostituiti dell'accademia o delle forme sature del postromanticismo, miravano a ricondurre il linguaggio dell'arte ai differenti aspetti della sua genuinità precategoriale, sia urtando polemicamente contro il « naturalismo » feticizzato, sia assumendo schemi preromantici nell'illusione di ritrovare la garanzia perduta della « forma oggettiva ». Allora le posizioni apparivano più chiare e decise: da un lato stava l'artista coi suoi problemi, in lotta con le forme e alla ricerca di contenuti positivi che esprimessero una autenticità esistenziale contro i falsi idoli di una pretesa tradizione coi suoi schemi immodificabili. Dall'altra parte stava la società che non voleva saperne di quest'arte e la respingeva come provocazione, pericoloso turbamento dell'ordine costituito: la rifiutava in blocco, screditandola con lo scherno e con la patente di mistificazione.

Oggi la situazione è radicalmente mutata. Assistiamo ad un netto rovesciamento delle posizioni, che apparentemente si presenta come un pacifico riconoscimento dell'arte d'avanguardia da parte della società borghese. Ma in effetti nulla è mutato all'interno delle posizioni. Anziché respingere l'arte d'avanguardia la società sembra accettarla indiscriminatamente, proponendola essa stessa come provocazione « apparente » all'interno dei propri schemi. In definitiva la società tenta di impossessarsi dei mezzi espressivi rivoluzionari che l'artista ha individuato, per affermare la propria conservazione reazionaria, l'ambiguità di uno *status quo* che si presenta movimento, intenzionalità nel futuro, ma che è un giro a vuoto, permanenza di un reale precostituito. È

questa l'insidia più profonda, pericolosa, cui l'artista radicale si trova oggi esposto: il successo della sua arte sta ad indicare l'alienazione della medesima, lo sgambetto inatteso col quale la sua protesta viene magicamente tramutata in consenso e in corresponsabilità.

Per questo noi oggi assistiamo, appunto nei maggiori centri europei e d'oltre oceano, in misura dilagante, al formarsi di una superborghesia intellettuale che pone l'artista fuori combattimento, cercando di assorbirlo negli atteggiamenti snobistici di un falso superrazionalismo che vorrebbe controbilanciare, senza nulla modificare, il tenebroso irrazionalismo fisiologico scatenato dalla produzione industriale di massa della canzonetta, degli urlatori, del jazz ballabile, dell'informale « pubblicitario » infine che invade i prodotti d'uso quotidiano, dal negozio alla casa privata. In una situazione così combinata riesce estremamente difficile all'artista essere esplicito, senza sottintesi, procedere per la propria strada, senza cadere nei trabocchetti che gli vengono continuamente tesi. Mai tanto come oggi il linguaggio musicale e il linguaggio pittorico, in particolare, sono soggetti ai più ambigui rovesciamenti.

Proprio nei confronti di quella musica che ha trovato nuove possibilità espressive nella tecnica elettro-acustica, già si verifica quel processo alienativo che anche Giulio Carlo Argan mette in rilievo nei confronti dell'arte informale: « Già gli ideologi del razionalismo formale avevano trovato un piano comune alla creazione artistica e alla produzione economica: nessun dubbio che l'informale sia l'opposto di *Industrial design*, del *planning*, della cosiddetta sintesi delle arti: lo si vede in Pollock. Ma non basta: il tecnicismo anti-deologico dell'informale indizia aspramente la condizione d'angoscia della tecnica moderna, la sua mancanza di un sistema e di un fine, la sua impotenza a salvare, peggio, il suo incombere sul mondo con una minaccia di distruzione. Non soltanto denuncia la mancanza di un'ideologia, ma rivela la condizione di angoscia e di malafede (nel senso indicato da Sartre) in cui ci pone quella mancanza: l'impossibilità di realizzare una esistenza politica perché ogni politica è la critica di una situazione presente (infatti l'ideologia nasce dal criticismo illuministico) e l'intuizione d'una diversa, migliore situazione futura. Ecco perché l'informale si diffonde o-

vunque, trova ogni giorno nuovi adepti: non è un programma d'azione, ma la constatazione di uno stato di fatto, non una proposta d'integrazione dell'individuo nella società, ma l'evidenza della desolata solitudine dell'individuo nella società ».³

Proprio per questo l'artista che vuole ancora agire, far sentire la sua effettiva presenza nella storia, quando si tratti di un musicista, è spesso costretto, per non essere frainteso, a ricorrere ad un testo, ritorcendo in questo modo lo sgambetto alla società, assumendo lo stesso linguaggio della quotidianità, nel contesto sonoro, per metterne in rilievo da un lato la consunzione e per riassumerlo dall'altro come grido di protesta. È il caso recentissimo di Luigi Nono che con *Intolleranza 1960* (cui si è associato il pittore Emilio Vedova)⁴ non ha esitato a servirsi della forma più consueta dell'esperienza musicale (il teatro d'opera) per esprimere, senza sottintesi, la propria posizione etica nei confronti dell'attuale società.

Preferirei quindi rinunciare a parlare di « musica sperimentale » o di « musica d'avanguardia », ma vorrei soltanto cercare di chiarire quale sia il significato della « musica radicale » (ecco, forse, una definizione ancora accettabile) nella cultura del nostro tempo.

In parte ho già espresso la mia opinione.

Dovrò ora limitarmi a considerare la musica radicale negli aspetti specificamente operativi, cercando di chiarire il significato di questo stesso operare che sembra porre il musicista in una dimensione spazio-temporale avulsa dalla tradizione musicale, almeno così come essa è ancora intesa nei limiti della storia della musica occidentale.

Sembra che la musica elettronica si rivolga più allo spazio che al tempo; vi è persino un accostamento analogico ai mezzi usati dal pittore nell'operare del musicista elettronico. Sarà opportuno cercare un punto di partenza, risalendo alle origini storiche di quel processo di « saturazione » dei mezzi espressivi del linguaggio musicale che si è andato verifican-

³ G. Carlo Argan, *Materia, tecnica e storia dello Informale*, in « La Biennale », IX (1959), n. 35, p. 6; ora in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Milano, 1964, p. 87.

⁴ Rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia, in prima assoluta, il 13 aprile 1961.

do già nel postromanticismo, ma le cui origini sono da ricercare nella stessa posizione irrazionalistico-soggettiva del primo romanticismo.

Il rapporto fra « mezzo musicale » e « mezzo elettro-acustico » sembra infatti porsi proprio agli estremi limiti della saturazione del linguaggio musicale fondato sul sistema tonale bimodale entro il campo della scala temperata equabile, così come si era sviluppato e successivamente cristallizzato nella musica occidentale dal medioevo ai giorni nostri. L'unità tonale della musica, già in crisi nel cromatismo wagneriano, appare sempre più scossa nella musica postromantica e nelle successive reazioni dell'esatonalismo debussiano e del politonalismo dei musicisti del primo Novecento. Portando alle estreme conseguenze la crisi cromatica del linguaggio musicale, Arnold Schönberg giunge invece ad operare, com'è noto, intorno al 1910, una decisa rottura nel campo tonale, trovandosi fatalmente dinanzi al suono liberato da ogni preconstituito ordine armonico e melodico, allo stato cosiddetto « atonale » (o più significativamente « pantonale » come Schönberg preferì definirlo; il che ci porta già al concetto di totalità dei suoni, a quello che si chiamerà poi, in sede elettronica, « rumore bianco »). Nasce, a partire da questo momento, l'esigenza di riorganizzare lo spazio sonoro, sempre fondato però sulla nostra percezione « storica » del suono, in base ad un nuovo ordine che garantisca oggettivamente la costruzione musicale. Attraverso una progressiva individuazione, nella quale processo creativo e riflessione teorica vanno di pari passo, Schönberg giunge, intorno al 1924, alla cosciente adozione del « metodo per comporre mediante dodici suoni che non stanno in relazione che fra loro », e alla successiva tecnica « seriale ». È ora possibile al compositore riorganizzare i mezzi sonori in base ai dodici suoni della scala cromatica (ma sempre entro il sistema temperato), liberati dal centro di attrazione tonale e resi fra loro eguali e reciproci.

Anton Webern fu il primo a radicalizzare il metodo operativo schönberghiano, spingendo ai massimi limiti dello spazio sonoro tradizionale la tecnica dodecafonica e seriale. Nel concetto di musica tonale « materia » e « forma » appaiono, in un certo senso, separabili: materia-suono e forma-idea (e qui si può ricollegare questo enunciato alla teoria di Chri-

stian von Ehrenfels sulla permanenza della forma nella melodia che è uno dei principi fondamentali della *Gestaltpsychologie*). Nella musica moderna invece (forse già con Debussy, ma soprattutto nella direzione Schönberg-Webern-musica elettronica), materia e forma appaiono sempre più inseparabili come concetti distinti. Ma v'è un fatto ben più importante: con la « riduzione » del campo sonoro alle essenze del suono, Webern individuava già, come Mondrian in pittura, la via che avrebbe potuto portare l'uomo a rintracciare i valori originari, l'*Ur-grund* del mondo dei suoni, attraverso una riconquistata libertà, nel massimo ordine ed equilibrio. L'opera di Webern ci appare oggi come un processo razionale di estrema purificazione del suono, riconquistato alla percezione sensibile « epochizzata », come si potrebbe dire con Husserl.

Ma a questo punto avviene l'arresto, cade l'ideologia di un assoluto razionalismo formale che corrisponda a una assoluta intenzionalità soggettiva.

I musicisti che, nel dopoguerra, hanno accettato l'eredità di Webern, considerandola come punto di partenza, per una sempre più radicale razionalizzazione del mondo sonoro, si sono trovati ben presto di fronte ad insormontabili difficoltà tecnico-esecutive, poste dai limiti stessi dei mezzi strumentali tradizionali.

Il concetto stesso di variazione « totale » di tutte le dimensioni della materia sonora indica questi limiti costruttivi. Il musicista finisce così col trovarsi di fronte a un campo talmente vasto di possibilità espressive, da rendere problematica la « scelta » stessa dei mezzi tecnico-esecutivi. Anche se la tecnica viene individuata e sembra corrispondere alla richiesta del pensiero musicale, essa non trova più adeguati mezzi di traduzione sonora. Ma le cose non vanno come presupporrebbe una logica semplicistica. I mezzi tradizionali dell'orchestra non hanno bisogno di essere integrati perché sono autosufficienti; e proprio all'atto nel quale il musicista trova la totalità sconfinata dei mezzi elettro-acustici che gli dovrebbero permettere di trovare nuovi mezzi sonori più ampi di quelli tradizionali, la saturazione raggiunge il suo estremo limite di entropia; il campo sonoro gli scoppia tra le mani: il suono ritorna rumore, o silenzio che è la stessa cosa. Ci si trova di fronte all'« originario ». Immagine e se-

gno si confondono in un unico piano indistinto: di fronte ad esso sta « scoperta » la coscienza intenzionale dell'artista. Linguaggio semantico e linguaggio artistico rientrano nella loro potenzialità originaria.

Molto illuminante appare, a questo proposito, l'analisi proposta da Cesare Brandi, in un suo recente volume: « Fra segno e immagine non c'è una eterogeneità originaria come fra il fenomeno e la categoria [intesa qui da Brandi in senso kantiano]: segno e immagine sono all'origine la stessa cosa che la coscienza rivolge in due direzioni diverse [cioè, precisiamo: nella direzione semantica il segno, in quella artistica l'immagine]. Se la coscienza assume l'immagine che sta alla base dello schema preconcettuale che si è formata, come « sigla » dello stesso, e cioè di quel contenuto di coscienza (sapere) che lo schema individua, l'immagine che ne risulterà non varrà come immagine, ma per il suo contenuto semantico. Se viceversa la coscienza assume l'immagine, che sta alla base dello schema preconcettuale, non per il nucleo di sapere che si racchiude nello schema, ma nella sua specularità (o foneticità, nel caso di suoni), l'intrinseco nucleo di sapere non assumerà valore semantico, ma varrà unicamente come sostanza conoscitiva della specularità dell'immagine che assurge a figuratività. Nel primo caso, all'immagine che è divenuta segno si apre una strada inevitabile: legarsi sempre più strettamente al contenuto semantico che designa e spogliarsi di quelle determinazioni speculari che non siano indispensabili alla facile, pronta, evidente convertibilità dell'immagine-segno nel suo corrispettivo semantico. » ⁵

Il campo sonoro offerto oggi al musicista, come quello speculare che si apre al pittore, sembra proprio partire da questa indistinzione fra segno e immagine; e la musica elettronica, nella sua essenza di base, appare proprio come una ricerca del segno originario come immagine e dell'immagine come segno semantico.

Quanto Webern non aveva potuto realizzare (e lo stesso potremmo dire di Mondrian) si presenta ora al musicista come una realtà: l'*Ur-grund* che impone un ritorno alla *Lebenswelt*, ritorno alla percezione pura. È la fenomenologia

⁵ Cesare Brandi, *Segno e immagine*, Milano, 1961, p. 17.

di Husserl che ci indica questa strada, presentita con una impressionante lucidità. Ma non si tratta di un ricominciamento dal caos originario, di « un ritorno all'irrazionalità » bensì di un ritorno all'evidenza razionale, all'autentica razionalità contenuta nella stessa percezione, ritorno che permette la fondazione di una scienza autenticamente rigorosa.⁶

Nel caso dell'artista la « scienza rigorosa » sta a significare il ritrovamento di una tecnica che corrisponda in modo esatto, « evidente » alla richiesta dell'intenzionalità soggettiva nella relazione col « mondo della vita », contro tutti gli schemi precostituiti: nella *Lebenswelt*, che è anche *lebendige Gegenwart*, nella quale soltanto il passato si inverte nel futuro, come processo teleologico infinito.

Certo non si tratta di trarre conclusioni: il problema è ancora ben lontano dall'essere entrato in una fase di concreta chiarificazione progressiva. Non può entrarvi finché il musicista (e l'artista in genere) è costretto ad operare su posizioni di difesa dall'ambiguità all'interno e all'esterno delle strutture stesse che egli sceglie per esprimersi; fintantoché non abbia ben chiara, infine, la distinzione fra materia e intenzionalità della coscienza soggettiva, anziché confonderle sacrificando l'intenzionalità alla materia, come mi sembra accada in certe esperienze di « musica concreta » e in certi aspetti dell'« informale » pittorico. Ma vi sono dei casi molto lampanti, sui quali è possibile decidere, senza sospensive.

Si dovrebbe qui senz'altro cominciare a distinguere ciò che appare un possibile moto radicale della *lebendige Gegenwart* musicale da ciò che è invece soltanto assunto dall'artista (inconsapevolmente o consapevolmente) come mezzo apparentemente rivoluzionario per affermare il conformismo reazionario più ortodosso di cui la società ha bisogno, anche in forma « provocatoria », come è il caso evidente del « neodadaismo » di un John Cage e dei suoi derivati, « profeti » contesi dalla moda internazionale della superborghesia; i quali, *mutatis mutandis*, non si distinguono poi sostanzialmente dal *trompe-l'oeil* operistico di un Giancarlo Menotti: si tratta di due facce opposte della stessa meda-

⁶ Cfr. E. Paci, *Fenomenologia della relazione e musica contemporanea*, in « Incontri musicali », n. 4, 1960, p. 6.

glia, così come lo sono, in pittura, i fenomeni Dorazio e Sciltian.

In una situazione siffatta anche l'impegno autentico dell'artista radicale si trova spesso esposto all'alienazione dei risultati che vengono più o meno indiscriminatamente accettati sia nelle loro forme di radicalismo cosciente, sia in quelle piegate ad un più facile e meno inquietante consumo. Così livellati e indifferenziati, i linguaggi dell'arte continuano a confondersi e diviene sempre più difficile far valere le ragioni specifiche dell'autonomia artistica. In questo senso si deve essere d'accordo con Brandi, col quale mi sia permesso di concludere queste mie annotazioni: « Solo lo sviluppo indipendente e conseguente dell'immagine come segno e dell'immagine come figuratività può assicurare un equilibrato sviluppo della civiltà. Comunque e dovunque le vie dell'immagine e del segno si fondano, si accavallino o si intersechino, ciò costituirà sintomo di una alterazione della civiltà nel suo sviluppo dall'essere della coscienza, e sintomo di una situazione storica in disequilibrio. » ⁷

(1961)

⁷ C. Brandi, *op. cit.*, p. 19.