

Accade spesso di sentir dire che la musica più avanzata della giovane generazione si muove in un vicolo cieco, perduta nelle astrazioni del calcolo matematico, staccata dalla « tradizione » (nella quale erano pur immersi Schönberg, Berg e Webern), solo preoccupata di raggiungere costruzioni sbalorditive ed assurde, vuote di quel contenuto « emotivo », di quell'angoscia che aveva giustificato e rese valide le opere dei suoi più diretti predecessori. Si osserva poi che mentre Schönberg e Strawinsky, Hindemith e Bartók, Berg e persino Webern appaiono ormai chiari e « comprensibili », i nuovi musicisti, soprattutto quelli che fanno del « post-webernismo », appaiono del tutto incomprensibili, solo preoccupati di raggiungere costruzioni razionali, ma musicalmente enigmatiche, spesso tecnicamente quasi ineseguibili; e, in definitiva, essi non fanno altro che dell'« accademia della modernità ».

A parte la contraddizione di questo modo di ragionare (ciò che è accademico non può essere logicamente incomprensibile), non è forse vero che gli stessi ragionamenti (e in modo più catastrofico e violento) vennero fatti per tanti anni (né, in certi ambienti, si è cessato ancora di farli) anche nei riguardi di Schönberg e dei suoi due grandi allievi?

Certamente il problema dell'« interpretazione » del mondo musicale contemporaneo è ancora aperto, né è fra i più semplici problemi di storia dei linguaggi artistici. Appare però ormai chiaro che se l'arte non presenta più quelle caratteristi-

\* Il presente saggio è la fusione e la sintesi di due conferenze-lezioni tenute dall'autore agli Internationale Ferienkurse für neue Musik di Darmstadt nel luglio 1956, coi titoli: *Musik der jungen Generation: Kompositions-und Interpretations-Probleme* e *Die Frage der Technik in der elektronischen Musik*. Il medesimo tema è stato oggetto di una breve comunicazione al Terzo Convegno internazionale di estetica (Venezia, 3-5 settembre 1956).

che di coincidenza con un gusto medio del pubblico, non è più oggetto di « consumo », non è *Gebrauchskunst*, come poteva esserlo ancora all'epoca di un Mozart (sia pure, anche allora, entro certi limiti), la colpa non è degli artisti, ma della nostra stessa civiltà che sembra giunta al limite estremo di una saturazione storica irta di contraddizioni sociali, chiusa nel dominio assoluto della tecnica.

Da quando Arnold Schönberg operò una decisa rottura nella « crisi » postromantica, i problemi del linguaggio musicale si son fatti sempre più complessi. Il linguaggio della tonalità, maturato in tre secoli di viva esperienza artistica e di riflessione teorica, sembrava, dopo Wagner, aver raggiunto sempre più condizioni di « imparlabilità », un limite massimo di entropia. Politonalità e atonalità sono stati i primi effetti di questa crisi. Spingendo alle estreme conseguenze la disgregazione del mondo « tonale », Schönberg si è trovato fatalmente a dover riorganizzare il mondo dei suoni in base ad un ordine che offrisse una garanzia obiettiva al suo operare. Giunse così all'individuazione del « metodo per comporre mediante dodici suoni che non stanno in relazione che fra loro » e alla successiva tecnica « seriale ».<sup>1</sup> Sembrò che l'individuazione del metodo dodecafonico offrisse questa garanzia. Schönberg non cessò mai, tuttavia, dall'avvertire che questo metodo (da altri scambiato per sistema o teoria) era unicamente una sua formulazione personale, anche se esso avrebbe potuto indicare (ed infatti indicò) le basi per un radicale rinnovamento del linguaggio musicale.

Anton Webern fu il primo ad allontanarsi dal *modus operandi* schönberghiano, dal quale era pur partito e che aveva spinto alle estreme conseguenze. Assumendo il principio espressionista dell'*immediatezza* col minimo dei mezzi, egli seppe riproporre il linguaggio musicale in base ad una costellazione spazio-temporale che apriva alla percezione sonora insospettiti orizzonti. Webern individuava la via che avrebbe potuto portare l'uomo a rintracciare la natura « originaria » del mondo dei suoni, attraverso la più grande libertà nel massimo ordine ed equilibrio.

<sup>1</sup> A. Schönberg, *Composition with Twelve Tones in Style and Idea*, New York, 1950, p. 107.

Ma l'ordine presuppone rigore e quanto più questo ordine è equilibrio, nella relazione fra l'uomo e la natura, tanto più la « scelta » diviene difficile. I musicisti che oggi accettano l'eredità di Webern dovrebbero essere consci delle difficoltà di fronte alle quali si vengono a trovare e continueranno a trovarsi per molto tempo ancora; proprio perché (sull'esempio di Schönberg e di Webern), in netta opposizione ad ogni compromesso di cristallizzazione « storica » del linguaggio musicale, contro ogni processo di mumificazione neoclassica, le possibilità di scelta sono talmente vaste per il musicista da metterlo in condizioni di dover tenere conto dello spazio sonoro nella sua totalità, per poter « scegliere » e « decidere » all'atto della creazione artistica.<sup>2</sup>

Scegliere e decidere, in tali condizioni, significa trovarsi, per prima cosa, di fronte all'enorme muro della tecnica. Mai tanto come oggi (e bisognerebbe risalire alla grande epoca della fioritura polifonica per trovare forse un confronto) il problema del linguaggio musicale è legato al problema della tecnica, di una tecnica « saturata ».

Ai limiti estremi dell'operare weberniano (e si vedano, per esempio, le *Variationen* op. 30 per orchestra, composte nel 1940, penultima opera compiuta dal maestro viennese) nasce già l'esigenza dell'analisi del suono e del metodo operativo che portano ben presto il musicista ad accostarsi alla macchina, al mezzo elettronico, in cerca di quelle possibilità di « scelta acustica » che gli strumenti dell'orchestra tradizionale non gli fanno più offrire.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Il compositore Pierre Boulez caratterizza l'operare del compositore attuale come il risultato di una « suite de refus au milieu de tant de probabilités; il faut faire un choix, c'est là que réside la difficulté si bien escamotée par le désir exprimé d'objectivité. C'est précisément ce choix qui constitue l'oeuvre, se renouvelant à chaque instant de la composition ». *Auprès et au loin*, in *La musique et ses problèmes contemporains*, a. II, n. 3 dei « Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.-L. Barrault », Paris, 1956, p. 24.

<sup>3</sup> Per informazione del lettore, ricorderemo che la ricerca assume, sin dagli inizi, due aspetti distinti: quello della « musica concreta » e quello della « musica elettronica ». Le esperienze della « musica concreta » nascono a Parigi presso gli studi della Radiodiffusion Télévision Française (1949), soprattutto per opera di Pierre Schaeffer. Il musicista registra, mediante un magnetofono, suoni e rumori reali (da quelli prodotti dagli strumenti dell'orchestra a quelli degli oggetti, ai rumori della strada e della natura), e li manipola quindi con vari

Come opera, *tout court*, il musicista « elettronico »? Partendo dal suono « puro », generato da oscillatori, il musicista si trova, per prima cosa, in presenza di una materia sonora che egli ha la possibilità di controllare entro limiti talmente vasti da sconfinare al di là della percezione fisiologica

procedimenti di rallentamento, di acceleramento, di frammentazione ritmica, di filtrazione timbrica, ecc., quasi sempre in modo puramente istintivo e psicologico, alla ricerca di « objets sonores » (cfr. Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, 1952). Nel 1953 lo stesso Schaeffer, in seguito a polemiche sorte circa la « musique concrète », propose di definire le ricerche del suo gruppo « musique expérimentale », ponendo l'accento non tanto su un processo particolare di composizione, e ancor meno estetico, quanto piuttosto « sur une attitude d'esprit » atta a porre forse « l'occasion de repenser à neuf la musique » (dalle note illustrative presentate al Congresso di Venezia, 10-12 aprile 1961, dal Groupe de recherches musicales de la Radiodiffusion Télévision Française).

La « musica elettronica » ha avuto invece un'altra origine e si è sviluppata in modo più radicale ed impegnato. A partire dal 1950 sono sorti laboratori di « musica elettronica » presso la Radio di Colonia (NWDR), per opera di Werner Mayer-Eppler, Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen, quindi in altri centri europei (Bruxelles, Gravesano, Varsavia, Utrecht ecc.) e americani (Columbia University, New York, ecc.), infine a Tokio (presso la NHK) e in altre nazioni.

In Italia la Radiotelevisione Italiana ha creato nel 1955, per iniziativa di Alberto Mantelli e del sottoscritto, presso la sede di Milano, uno « Studio di fonologia musicale » che è stato per qualche anno diretto da Luciano Berio con la collaborazione di Bruno Maderna.

Per quanto oggi non vi sia più una assoluta separazione, nella prassi compositiva, fra mezzi « concreti » e mezzi « elettronici », permangono tuttavia una sostanziale differenza operativa e una diversa impostazione concettuale ai fini del risultato musicale propriamente detto.

Il musicista che opera col mezzo « elettronico » si serve, di principio, esclusivamente di frequenze pure o suoni sinusoidali. Egli si trova così in presenza di una materia sonora analizzabile acusticamente, e in sede logico-matematica, entro limiti talmente vasti che spesso si sottraggono al controllo dell'udito. Il controllo della stabilità massima nella purezza del suono, nel suo stadio acustico che potremmo chiamare « neutro », viene anche verificato otticamente, mediante l'uso di oscilloscopi. Scompare, di principio, la « notazione » musicale, e con essa l'esecutore o interprete che rende comunicabile la composizione. Il musicista « scrive » direttamente col suono: sceglie dapprima il materiale sonoro (frequenze pure) e lo registra su nastro magnetico, manipolandolo attraverso filtri (che gli permettono di « colare » il suono), mescolandolo polifonicamente, strutturandolo ritmicamente, ecc. e spostando le dimensioni tradizionali di melodia (orizzontale), armonia (verticale) e ritmo (struttura del tempo) a quelle fondanti di altezza, timbro, intensità e durata. Tale architettura, una volta conclusa e fissata

del suono. Ora, parlare di possibilità di composizione musicale con suoni elettronici, vuol dire innanzi tutto chiarire i termini di una relazione che il musicista cerca di stabilire fra sé e la materia sonora direttamente dominata nella sua fisicità.

Sorge qui un problema del tutto nuovo nella storia della musica, poiché l'artista si trova, per la prima volta, in presenza del mondo dei suoni nella sua concretezza fisica, senza bisogno di intermediari che traducano attraverso uno strumento prestabilito e limitato un pensiero musicale precedentemente espresso nell'astratta semantica della notazione.

Il musicista sembra ora trovarsi in condizioni simili a quelle del pittore che manipola direttamente la materia-colore sulla tavolozza e la fissa in un'unica e definitiva rappresentazione espressiva sulla tela. Così il musicista « fissa » su nastro magnetico il suo pensiero, una volta per sempre, partendo dai suoni sinusoidali, cioè da suoni puri, che egli può filtrare, cioè « colorare », dotare di timbro, mescolare polifonicamente, strutturare ritmicamente, sino ad ottenere una voluta e compiuta architettura sonora.<sup>4</sup> Tale architettura, fissata nella sua concretezza fisio-acustica una volta per sempre, è comunicabile all'ascoltatore mediante un'unica possi-

nella sua definitiva forma fisio-acustica, è comunicabile all'ascoltatore mediante un'unica « esecuzione » permanente, quella del mezzo meccanico (come nel cinema), cioè mediante l'uso di magnetofoni a uno o più « canali » e altoparlanti dislocati in differenti punti della sala d'audizione, in modo da ottenere le precise condizioni di ascolto volute dal compositore (effetti stereofonici, ecc.).

Taluni musicisti del primo Novecento, che hanno voluto accostarsi ai nuovi mezzi elettro-acustici, lo hanno fatto, in generale, unicamente alla ricerca di mezzi integrativi alla tecnica degli strumenti tradizionali (Darius Milhaud, Henri Sauguet, Ernst Krenek, ecc.). Ferme restando tutte le applicazioni funzionali (radio, televisione, cinema, teatro ecc.), la nuova generazione musicale, invece, e segnatamente quella formatasi sull'eredità di Anton Webern, tende ad affermare una nuova « Weltanschauung » musicale, determinata esclusivamente dallo spazio sonoro offerto sia dai mezzi « concreti » (Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Luc Ferrari, ecc.) sia da quelli « elettronici » (Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert, Luciano Berio, Bruno Maderna, Henri Pousseur, Henk Badings, ecc.).

<sup>4</sup> Come esempio di metodo operativo del musicista elettronico, v. K. Stockhausen, *Aktuelles*, in *Die Reihe* I, pp. 57 sgg. dove il compositore descrive il lavoro pratico che lo ha portato a concepire e a costruire il suo *Gesang der Jünglinge*, *Erster Teil* (1955-56).



bile « esecuzione » oggettiva (quella del mezzo meccanico, magnetofono e altoparlanti), dal musicista precedentemente fissata nell'esatta richiesta del suo « pensiero » sonoro.

Sembrerebbe così che la tecnica moderna sia venuta incontro al compositore con mezzi insperati e in modo più radicale di quanto non abbia sino ad ora portato ausilio al linguaggio parimenti in crisi del pittore o del letterato. Si veda, per esempio, quanto capita nella pittura odierna che cerca di andare oltre sulla strada indicata da Kandinsky e da Mondrian. Stiamo entrando (o siamo già effettivamente entrati) nel periodo del manierismo astratto e di tutti i suoi derivati. D'altronde al pittore non si apre oggi che questa strada, che appare ancora la più coerente e possibile, oppure quella di un « ritorno alla realtà » (ma, per vero, ad un certo tipo di realtà storica), il quale, come risultato pratico, porta ad un manierismo retorico ancor peggiore di quello astratto.

Al musicista che si è trovato ad operare dopo Webern (e sarebbe come a dire per il pittore « dopo Mondrian »), la tecnica moderna ha dischiuso mezzi insospettati; e in presenza di problemi completamente nuovi, in presenza della macchina, il musicista comincia con l'interessarsi, innanzi tutto, al mondo fisio-acustico del suono che sembrava sino ad allora esclusivo dominio dello scienziato, piuttosto che continuare a ricercare in esso, prima ancora di possederlo, un mondo sonoro astrattamente inteso nella sua emozionalità empirica.

V'è chi parla ormai di « morte dell'arte » e dell'annullamento dell'artista preso nella rete della tecnica.

Walter Riezler, in una sua conferenza tenuta nel novembre 1953 presso la Bayerische Akademie der Schönen Künste, scaglia addirittura un apocalittico anatema contro la musica elettronica, « che sostituisce ai suoni sinistri rumori », i quali ricordano « spesso il latrare del Cerbero: essi provengono da un mondo nel quale l'uomo non è più, ma dove sono soltanto esseri diabolici, coi quali l'uomo, dotato di anima, non si può probabilmente misurare, e che lo annientano e lo spingono alla follia ».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> W. Riezler, *Die Musik in Die Künste im technischen Zeitalter*, hrg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, 1954, p. 163.

Ho voluto citare questo giudizio, perché esso è indice di un atteggiamento assai diffuso in certi ambienti accademici e non accademici; atteggiamento che non porta ad alcun risultato e che non fa altro che chiudere la porta in faccia all'artista, già abbastanza accusato di solipsismo e di enigmatico soggettivismo da cinquant'anni a questa parte.

Certo, il comportamento del musicista di fronte al mezzo elettronico rivela uno degli aspetti più drammatici della relazione dell'uomo con la tecnica. Come lo scienziato, il musicista si trova oggi anch'egli in presenza della macchina; e ci si trova perché necessariamente ha dovuto trovarvisi. S'è già detto che il linguaggio dell'ultimo Webern, la sua traduzione timbrica e strumentale, mostravano un limite acustico oltre il quale sembrava impossibile andare coi mezzi strumentali convenzionali. È accaduto che molti musicisti si siano così trovati di fronte ad una propria composizione, fissata sul pentagramma, che presentava difficoltà tali di esecuzione da apparire ineseguibile. In queste condizioni il compositore si vedeva costretto a rinunciare a scrivere oppure adattare il proprio pensiero musicale mediante compromessi pratici che finivano col falsare l'opera stessa nella sua totalità espressiva.

Il compositore si accostò allora al mezzo elettronico, dapprima in cerca di soluzioni che i mezzi strumentali tradizionali non gli potevano più offrire. Ma l'accostamento al mezzo elettronico lo ha posto di fronte ad un terreno sconfinato, capace di offrire spazi illimitati in tutte le dimensioni del suono: di altezza, di intensità, di timbro e di durata. Il musicista si è visto così nella prima necessità di analizzare *ex novo* il fatto acustico, e da un punto di vista differente da quello del fisico (anche se ha accettato di lavorare in comune con lui), onde poter fissare statisticamente gli elementi costitutivi di un nuovo possibile linguaggio musicale, al di là dei limiti della scala diatonico-cromatica.

Allo stato attuale « tecnica » e relative « possibilità » di composizione significano ancora per il musicista elettronico soprattutto analisi e metodo operativo. I risultati conseguiti nelle esperienze di questi primi anni di lavoro stanno a dimostrare il concreto significato di questo metodo operativo e l'enorme importanza che i mezzi elettronici vanno sempre più acquistando per il compositore.

Tuttavia affermare oggi che la musica elettronica è la sola via possibile aperta al musicista, è certamente prematuro; può riuscire stimolante, ma è altrettanto pericoloso come l'assumere, per contro, un atteggiamento negativo o fatalistico di fronte ad essa.

Una risposta al problema della musica elettronica è una risposta al problema della tecnica nel linguaggio musicale; cioè è anche una domanda rivolta al problema della tecnica in generale. Solo se riusciremo a ricondurre il problema specifico della musica elettronica a questa domanda, senza allontanarlo dalla sua concreta realtà, senza ridurlo a schematizzazioni astratte o generiche, potremo dire di aver fatto un passo innanzi verso l'individuazione di uno dei fatti più singolari di tutta la storia della musica occidentale.

Ma l'aspetto più importante, la cui portata è impossibile ancor oggi valutare in tutte le sue conseguenze, risiede nel profondo significato umano che va acquistando l'esperienza della musica elettronica; la quale si presenta oggi non tanto e ancora come un mero problema artistico, quanto come una via aperta verso un insperato « ritorno alla natura » del linguaggio dei suoni che consenta all'uomo di ritrovare veramente se stesso.

Non posso fare a meno di riferirmi ancora alla citata raccolta di conferenze di Monaco su *Le arti nell'età della tecnica*: questo ci aiuterà forse a capire in che rapporto si possa mettere la « domanda » relativa alla musica elettronica con la « domanda » relativa alla tecnica in generale.

Se per Werner Heisenberg la tecnica moderna rivela un aspetto pericoloso, poiché si è così decisamente impadronita del mondo fisico da porre l'uomo ormai solo di fronte ai propri strumenti;<sup>6</sup> e se la salvezza consiste, per il fisico, nella consapevolezza dei limiti,<sup>7</sup> assai differente è la tematica di Martin Heidegger per il quale anche il problema della tecnica nelle arti si pone come una « Frage nach der Tech-

6 « Zum erstenmal im Laufe der Geschichte, der Mensch auf dieser Erde nur noch sich selbst gegenübersteht, dass er keine anderen Partner oder Gegner mehr findet ». Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik* in *Die Künste im technischen Zeitalter* cit., p. 60.

7 « In dem Masse, in dem Klarheit über diese Grenze erreicht wird, kann sie selbst als der erste Halt gelten, an dem wir uns neu orientieren können ». Heisenberg, *op. cit.*, p. 69.



nik », che comporta innanzi tutto la determinazione dell'essenza (*das Wesen*) dell'oggetto, risalendo al significato originario della parola τέχνη, la quale presso i greci designava ogni attività sia artigiana (*das handwerkliche Tun*), sia artistica (*die hohe Kunst und die schönen Künste*).<sup>8</sup> La τέχνη era dunque per i greci, in questa sua totale comprensione dell'operare, « un disvelamento » (*ein Entbergen*) della φύσις. Ma per Heidegger anche la φύσις, che è uno sciogliersi-da, un produrre-prima-da, èποίησις. La φύσις gli appare infatti ποίησις « nel più alto significato ».<sup>9</sup> Si tenga infine presente che per i greci (dalle origini sino ai tempi di Platone) il termine τέχνη era anche sinonimo di ἐπιστήμη.

Il significato di questa analisi heideggeriana appare evidente: « La tecnica è un modo del *disvelamento*. Se vi faremo attenzione, ci si schiuderà dinanzi un campo del tutto nuovo per la determinazione dell'essenza della tecnica. È la sfera del disvelamento, cioè della Verità. »<sup>10</sup>

L'operare del musicista elettronico, nel campo di un possibile futuro linguaggio dei suoni, è forse il principio di questo « disvelamento » della natura; certo, con tutti i rischi e i pericoli che esso comporta. Heidegger pone in guardia contro questi pericoli della tecnica in generale, ma avverte che la « salvezza » (*Retten*) sta nel « disvelamento » (*Entbergung*) come « producimento » (*das Hervorbringen*), nella τέχνη come ποίησις.<sup>11</sup>

Naturalmente, secondo la sua tipica « mistica », Heidegger non può concludere che in questo modo: « Se sia garantita all'arte questa suprema possibilità della sua essenza, nel mezzo dell'estremo pericolo, nessuno ha il potere di saperlo. » Noi non possiamo far altro che « interrogare », « poiché la domanda è la religiosità del pensiero ».<sup>12</sup>

8 M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in *Die Künste im technischen Zeitalter* cit., p. 80.

9 « Auch die φύσις, das vor-sich-her Aufgehen, ist ein Hervorbringen, ist ποίησις. Die φύσις ist sogar ποίησις im höchsten Sinne ». Heidegger, *op. cit.*, p. 78.

10 « Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d. h. der Wahrheit ». Heidegger, *op. cit.*, p. 79.

11 Heidegger, *op. cit.*, p. 106.

12 « Ob der Kunst diese höchste Möglichkeit ihres Wesens inmitten

Riguardante la natura e la  
fonica nra. della musica come oggetto in  
se.

seconda filosofia antropologica all'Heidegger.  
Supremazia dell'oggetto rispetto al soggetto

Se suggestiva risulta l'indicazione heideggeriana sul significato della tecnica nel processo artistico, ambigua rimane, tuttavia, la posizione etica di Heidegger.

È vero che la tecnica viene, in questo modo, rivalutata, in quanto appare come una « rivelazione dell'essere », ma Heidegger rimane troppo vincolato a una filosofia dell'essere condizionata ad un oscuro dogmatismo ontologico, come risulta chiaramente dalla conclusione della sua conferenza di Monaco.<sup>13</sup> In questo senso, pur essendo evidente una presa di posizione nei confronti del formalismo neopositivistico, che vorrebbe ridurre la tecnica a mero strumento di verificabilità del reale, Heidegger finisce però con l'annullare la positività del problema stesso nelle opposizioni tradizionali della metafisica. E metafisica, in questo caso, può anche voler dire « culto dell'Io », che porta alla « inevitabile conseguenza dell'uso contro natura della tecnica, della negazione del comportamento e dell'etica che le tecniche inesorabilmente richiedono, fino alla distruzione di chi non soddisfa la loro richiesta ».<sup>14</sup>

Sino a che punto il musicista che opera oggi coi mezzi elettronici sia immune dal « culto dell'Io » non è dato ancora dire; appare però evidente che finché egli si manterrà sopra un piano mirante a ritrovare il contatto umano con la « natura del suono », allargando in questo modo la propria percezione sino a ritrovare la ricchezza originaria del mondo sonoro, di quello che potremmo chiamare l'*Ur-Ton-Welt*, al di là di qualsiasi legge tradizionalmente posta o di qualsiasi schema chiuso, la via verso un « ritorno alla natura » appare aperta.

Appare aperta solo e proprio se si tien conto di una filosofia dell'« intenzionalità soggettiva » che, respingendo ogni misticismo ontologico, accetti l'indicazione della tecnica come *Entbergung* della natura (in opposizione all'Husserl del-

der aussersten Gefahr gewährt ist, vermag niemand zu wissen... Je mehr wir uns der Gefahr nähern, um so heller beginnen die Wege eins Rettende zu leuchten, um so fragender werden wir. Denn das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens ». Heidegger, *op. cit.*, p. 108.

<sup>13</sup> Questa conferenza è stata pubblicata, insieme ad altre, anche in M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, pp. 13-44.

<sup>14</sup> E. Paci, *La natura e il culto dell'Io*, in « Aut Aut », n. 34, 1956, p. 298.

le « essenze » interpretate in senso platonico), ma, nello stesso tempo, non respinga, anzi faccia sua quella « riduzione fenomenologica » che, nell'ultimo Husserl,<sup>15</sup> conduce alla *Lebenswelt*, cioè a quella che potrebbe dirsi una « situazione esistenziale » non ancora schematizzata dalle costruzioni filosofiche astratte e dalle tecniche puramente formali.

Nella filosofia del « soggetto » la tecnica viene rivalutata proprio perché, al di là delle « rivelazioni ontologiche », essa ci porta nel processo temporale e nella natura, criticamente concepita come risultato della « riduzione fenomenologica » e concretamente sperimentata e sentita come processo e quindi come relazione. Ed è sorprendente come sia possibile indicare proprio il caso della « musica elettronica » quale esempio positivo di questa funzione della tecnica verso la natura.<sup>16</sup>

L'esigenza di un « ritorno alla natura » nasce solo quando l'uomo si allontana dalla natura. Al centro della crisi della nostra civiltà sta questo crescente allontanamento dalla natura e la conseguente perdita dell'intenzionalità soggettiva dell'uomo nei confronti della natura; per l'uomo primitivo che è nella natura questo problema non esiste. Per un'epoca come la nostra, che è caratterizzata dal dominio della tecnica, che arrischia di rivolgere lo strumento « contro chi l'ha

<sup>15</sup> Cfr. E. Husserl, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Haag, 1954; e, principalmente, E. Husserl, *Erste Philosophie*, Haag, 1956.

<sup>16</sup> « Moltiplicando le nostre possibilità ogni strumento ci dà un "supplemento d'anima", perché ci dà un supplemento di percezione. Allargando la nostra percezione rafforza l'intenzionalità cosmica che in noi preme e potenzia la responsabilità umana. Come la possibilità di produrre con le macchine dei suoni "elettronici" libererà la musica, con una "riduzione fenomenologica" di fatto, dai sistemi precostituiti del tonalismo e della serialità dodecafonica e permetterà di "ritrovare" la più vasta ricchezza dei suoni della natura, la ricchezza dei suoni anteriori agli schemi chiusi, senza finestre come le monadi di Leibniz, la libera varietà dei suoni liberi di svolgersi in forme che esprimano, nel processo aperto che le costituisce, la possibilità e il valore estetico di cui sono funzione, così ogni macchina può e deve potenziare la nostra percezione e la nostra libertà, far sempre più nostra la natura che ci costituisce, rendere sempre più urgente l'apertura a nuovi e più armonici rapporti, l'attuazione di più positive e di più giuste strutture sociali. » E. Paci, *op. cit.*, p. 297.

→ costruito e contro chi lo possiede », <sup>17</sup> un « ritorno alla natura » è l'esigenza più urgente e sostanziale: non attraverso la negazione della tecnica, che porterebbe all'autodistruzione, ma rivalutando la tecnica come processo teleologico nella concreta relazione con la natura.

Quanto non appare ancora chiaro in altri settori dell'attività artistica, sta forse capitando, in modo radicale, nell'esperienza musicale dell'epoca presente. Il problema della tecnica è oggi, per il musicista elettronico, un problema che investe l'essenza umana del suo stesso operare, prima di essere un problema di linguaggio specifico e meno ancora artistico. Risalendo alle origini del mondo dei suoni, alla percezione pura del fatto acustico, l'uomo potrà ritrovare veramente se stesso nel contatto perduto con la natura.

Se sarà possibile riaprire questo colloquio con la natura del mondo dei suoni, il compositore, transcendendo i limiti stessi della macchina che gli ha aperto queste possibilità, potrà allora iniziare a costruire un nuovo linguaggio capace di parlare ancora all'uomo e di ritrovare le vie della grande arte.

(1956)

<sup>17</sup> E. Paci, *op. cit.*, p. 296.