

Oggi siamo nell'età della tecnica, anzi della tecnologia, e quindi l'arte, se ha ancora una ragion d'essere in un'epoca come la nostra, deve per prima cosa porsi il problema della tecnica. È questo un tipico ragionamento di fondo che trape- la un po' in tutte le teoriche delle neoavanguardie artistiche odierne, le quali dichiarano chiuse le esperienze del primo Novecento, con tanti ringraziamenti ai maestri che hanno lo- ro aperto la strada, e ritengono di dover « ricominciare da capo » sulla base della più rigorosa analisi dei mezzi e dei materiali da adottare.

Ma il problema non riguarda tanto la tecnica in senso strumentale, come potevano ancora intenderla un Kandinsky o un Klee, uno Schönberg o un Webern, quanto la tecnica tramutata in « ideologia »; e ne nasce la confusione fra tec- nica e materiali costruttivi o addirittura fra tecnica e mate- ria grezza *tout court*. Anzi per sfuggire alla tecnica nella sua funzione tradizionale, ritenuta non più valida rispetto ai mezzi espressivi consunti, si creano le categorie dell'« alea », del « caso », dell'« opera aperta » e della partecipazione « creativa » del pubblico all'opera d'arte.

La musica ha un particolare posto in questa situazione. Essa si trova all'avanguardia, appare avere ideologicamente la palma del primato. La musica è sempre stata la forma d'arte più svincolata dall'esperienza empirica della quotidia- nità, slegata da qualsiasi rapporto diretto col « rappresen- to » del linguaggio parlato e figurativo, la più aperta ad una interrelazione soggettiva con la collettività per l'immediatez- za della comunicazione percettiva, ma nello stesso tempo non ha mai cessato di essere, neppure quando i romantici l'hanno elevata a linguaggio autonomo dell'interiorità, del- l'*Ichgefühl*, un *exercitium arithmeticae*, « inconscio » se si vuole come diceva Leibniz, ma *exercitium*.<sup>1</sup> Oggi invece

<sup>1</sup> « Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se nume-

anche le arti un tempo chiamate « figurative », dopo la *tabula rasa* di Mondrian, sembrano essersi messe alla pari con la musica: la pittura per essere spaziale deve ora trovare e realizzare in sé anche una sua temporalità; così la musica per essere temporale deve realizzare in sé una sua spazialità. Non più analogie, ma identità fra i relativi campi espressivi.

Ora, se questo rapporto fra tempo e spazio in musica e in pittura ha assunto oggi un carattere di necessaria radicalità per gli artisti,<sup>2</sup> bisogna però far attenzione a non perdere di vista il movimento intenzionale della coscienza soggettiva che si attua nella creazione artistica solo mediante la *percezione sensibile*. Anche se la pittura esprime una temporalità, io continuo a percepire il quadro *vedendolo*; e così anche se la musica vuol essere spaziale io *ascolto* una composizione musicale, ma non la vedo. Si dirà che questo è banalmente ovvio e che tale constatazione non elimina la realtà, oggi raggiunta dalle arti visive e da quelle auditive, di una *Gestalt* che assomma e fonde in sé le due qualità percettive della vista e dell'udito.

Tuttavia proprio ciò che appare « ovvio » è il più difficile da spiegare e quindi, come ci insegna Husserl, da ricondurre alla sua essenza liberata da quegli schemi precostituiti che l'hanno appunto oscurata, rendendola ovvia. Accettare queste ovvietà, darle anzi addirittura come « evidenze » e procedere a operare delle sintesi, appare estremamente pericoloso, perché cammin facendo si arrischia di perdere di vista la percezione sensibile nei suoi limiti e nelle sue esatte funzioni di comunicabilità.

Ma non è su questo problema che si vuol qui portare l'attenzione: esso richiederebbe un lungo capitolo che, per quanto riguarda la musica, dovrebbe forse cominciare col chiarire i fondamenti di una fenomenologia della percezione puramente auditiva, per potersi rendere conto delle differenti nozioni di « tempo » e di « durata » (sia in senso genetico, sia in senso psicologico) e delle loro conseguenti implicazioni nell'attuarsi del linguaggio musicale attraverso l'esperienza storica e culturale della civiltà occidentale.

rare animi »; lett. CLIV in C.G. *Leibnizii epistolae ad diversos*, a cura di Kortholt, Leipzig, 1734.

<sup>2</sup> Cfr. a questo proposito il saggio di P. E. Carapezza, *La costituzione della nuova musica*, in « Aut Aut », nn. 79-80, 1964.

Si è tuttavia parlato di percezione perché è da essa che bisogna ogni volta cominciare; e partire dalla percezione vuol dire cominciare sempre, come insiste a ragione anche Paci, dal soggetto: « Prima c'è sempre la percezione così come c'è sempre il nostro corpo e gli stessi segni algebrici hanno origine dal nostro corpo, dai suoi movimenti e dalle sue strutture che il movimento mantiene, sia che esso sia *interno*, sia che esso sia *esterno*. » <sup>3</sup>

Proprio su questo punto è bene insistere quando si sente, da parte di certi musicisti ultraradicali e dei loro esegeti più o meno oscuri, invocare talvolta la fenomenologia di Husserl per avallare operazioni che tengono conto di un *mare magnum* di implicazioni « tecniche », ma perdono di vista come l'opera d'arte parta sempre dal soggetto e come tale sia *essa stessa* soggetto, almeno — ci limitiamo per il momento a chiarire — in quanto si realizza *solo* come intersoggettività. Invece si ha, il più delle volte, l'impressione che, anziché di « mezzi espressivi », si ragioni di « materiali » e che l'artista pensi che anziché dalla propria coscienza soggettiva egli debba partire dalla materia: un movimento intenzionale invertito insomma, il che equivarrebbe alla più fantastica ideologia dell'alienazione totale: all'intenzionalità *negativa* pienamente consumata.

Eppure un artista come Klee, il cui operare appare tanto analogo a quello di Webern, insegnava a « non impiegare mai *mezzi materiali* — legno, metallo, vetro — bensì *mezzi ideali*, mezzi impalpabili, come linea, chiaroscuro, colore »; il che equivaleva a dire i mezzi lessicali propri del linguaggio pittorico, giacché « essi sono esenti da materia, altrimenti con essi non si potrebbe <scrivere>... Scrittura e immagine, lo scrivente e il figurare sono fondamentalmente tutt'uno ». <sup>4</sup> Già allora Klee metteva in guardia contro il pericolo di ogni livellamento normativo dovuto ai materiali e riteneva « il formalismo la nuova accademia », affermando infine che « l'armonizzazione di *interno* ed *esterno* non è affatto un problema formale, bensì la ricerca dell'interezza psichica del

<sup>3</sup> E. Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, in « Aut Aut », n. cit., p. 61.

<sup>4</sup> Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*. Lezioni, note, saggi raccolti ed editi da Jurg Spiller, Milano, 1959, p. 17.

contenuto spirituale ».<sup>5</sup> In questo senso intendeva anche Kandinsky la pittura « astratta » e non diversamente ragionava Schönberg, il quale proprio quando « teorizzava » non perdeva mai di vista la soggettività, e poteva in tal modo compiere dei veri e propri « esercizi » fenomenologici quando analizzava, attraverso la storia dell'armonia, i fenomeni musicali « così come si presentano » e « per quello che sono », liberati cioè dagli schemi precostituiti con cui erano stati cristallizzati nella « teoria », mettendo in tal modo in primo piano soggetto e percezione sensibile.<sup>6</sup>

Sembra invece che proprio ad una affermazione di Schönberg si vogliano far risalire le attuali teoriche dell'*informel* musicale. Queste vorrebbero riconoscere la loro origine in quanto è detto nella famosa *Prefazione alle Sechs Bagatellen*, op. 9 di Webern (1913), che già fu presa come manifesto dagli immediati postdodecafonici del dopoguerra e che portò via via ad una progressiva feticizzazione dello stesso Webern sino a ridurlo ad una specie di « verificatore » neopositivista del linguaggio musicale. Un secondo malinteso, o addirittura confusione, si manifestò poi (e si manifesta tuttora) quando si pretese di interpretare la riduzione fenomenologica come « riduzione di materiali » e quindi l'husserliano *Wir wollen auf die Sachen selbst zurückgehen*<sup>7</sup> come scambio fra intenzionalità e materia e come conseguente ritorno alla materia pre-formale, al « suono in sé » acusticamente inteso sia nella totalità del rumore, sia nella selezione « naturale » dei materiali capaci di generare frequenze distinte o indistinte. Spingendo più in là questa operazione (che non è solo di certa musica elettronica falsamente intesa e realizzata, mentre il suo punto di partenza aveva una ben altra coscienza operativa), si giunge ad assumere i materiali addirittura come « oggetti in sé » e a farli protagonisti della creazione musicale: siamo all'attuale neodata nelle sue svariate manifestazioni *non-sense*. Credo che non si possa rendere, sia a Schönberg, sia a Husserl, un servizio peggiore.

<sup>5</sup> Lettera alla moglie Lily, da Weimar nel 1924, cit. in *Teoria della forma*, p. xxxviii.

<sup>6</sup> Cfr. il saggio di C. Sini, *La « Harmonielehre » di Schönberg come fenomenologia della tecnica musicale*, in « Aut Aut », n. cit.

<sup>7</sup> « Noi vogliamo ritornare alle cose stesse. » E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Halle, 1928, 4<sup>a</sup> ed., II, p. 6.



Schönberg nella *Prefazione alle Bagatellen* weberniane dice chiaramente: « Comprimerà questi pezzi soltanto chi ha fede che sia possibile esprimere mediante suoni qualcosa che solo coi suoni si può esprimere »; dove l'accento è posto sul « qualcosa » (*etwas*) e non sui suoni, i quali per se stessi non esprimono nulla. Con ciò Schönberg non s'allontanava dall'idea romantica della musica come « linguaggio » e come tale partiva sempre dal soggetto e non dall'oggetto.

Non diversamente si comportava Webern, quando, in piena maturità e quindi nel periodo del più intenso rigorismo dodecafonico e seriale, scriveva: « ... per *arte* intendo la capacità di racchiudere un *pensiero* in una forma la più chiara, la più semplice, cioè la più *comprensibile*... Quindi sono anch'io del suo avviso, quando lei dice: dobbiamo arrivare a credere che si va avanti solo procedendo verso l'*interiore*. »<sup>8</sup>

Webern spinge ai limiti estremi i mezzi di Schönberg sino « ad una stratificazione enigmatica dell'approfondimento che interroga gli abissi », <sup>←</sup> e non attribuisce dunque « al materiale il potere di porre di per sé il senso musicale », come lo stesso Adorno aveva in un primo tempo creduto, generando in tal modo il più pericoloso dei malintesi.<sup>10</sup> Webern non soccombe alla tendenza dei materiali, ma tende anzi a svuotare il più possibile i mezzi espressivi della loro materialità: nella sua musica ogni attacco è generalmente costituito dal *piano* e dal *pianissimo* (il « triplice pianissimo »), quasi che la sonorità implicita nel contesto del discorso musicale debba trascendere la fisicità dello strumento: il suono appare come « immaginato » dalla percezione del soggetto e consegnato all'opera d'arte così come esso viene registrato dall'interiorità dell'artista. Proprio a Webern si possono esattamente ricondurre le osservazioni di Paci sulle « variazioni » della percezione sensibile che Husserl chiama « fantasmi », i quali possono anche non coincidere con la realtà. Perciò nella rappresentazione artistica

↑  
SOMMARI

<sup>8</sup> Lettera a H. Jone da Mödling, 6 agosto 1928, in A. Webern, *Verso la nuova musica e Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplik*, trad. di G. Taverna, Milano, 1963, pp. 132-133.

<sup>9</sup> Th. W. Adorno, *Anton von Webern*, in *Klangfiguren, Musikalische Schriften*, I, Berlin und Frankfurt, 1959, p. 161.

<sup>10</sup> Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* cit., p. 113.

« la mia immaginazione è più attiva e più libera non solo della « realtà », sempre legata a certi tipi di causalità e di circostanzialità, ma anche dell'attenzione ».<sup>11</sup> Il « tempo psicologico » dei romantici che in Mahler aveva assunto il carattere della *durée réelle*, portando l'allargamento formale della sinfonia a un moto intenzionale infinito dell'idea costruttiva, subisce in Webern un improvviso processo di riduzione fenomenologica: la *durée* si pone agli inizi come « sospensione » di ogni dimensione storica dell'esperienza musicale (anche se in tale operazione sospensiva la « reminiscenza » e la « ripetizione » non vengono del tutto eliminate), ma via via il passato come esperienza che *per-dura* nel presente si attua come intenzionalità nel futuro. La concentrazione mira sì all'« astrazione » del suono, ma per una più immediata e profonda interiorizzazione del soggetto nell'opera musicale.

Invece taluni musicisti odierni che pretendono di essere « partiti » da Webern, di averne radicalizzata la tecnica per superarla quindi in una nuova dimensione che dovrebbe esserne quantomeno la continuità spirituale e morale come affermazione di « un'arte svincolata in una società vincolata » (Adorno), parlano poi tranquillamente di « caso », di « alea », di « opera aperta ». La musica tradizionale (compresa quella di Webern) che essi chiamano « strutturale » non avrebbe più ragion d'essere, perché « vincolata »; la musica aleatoria invece aprirebbe una nuova era, perché ha il coraggio, se occorra, di non essere più nemmeno musica, ma « azione » che elide il consueto rapporto fra opera e ascoltatore e fa dell'ascoltatore stesso una parte vitale, responsabile della creazione artistica. Il livellamento come alienazione del soggetto alla « collettività » (la quale, tra l'altro, così intesa non è che una mera astrazione) si trova pienamente attuato. I risultati si conoscono: la musica che nasce oggi in questa direzione non è che musica « da festival », prodotta unicamente per questa mercificazione e consumo turistico. Essa vorrebbe essere « provocatoria » come lo era (in ben altro senso) quella *data* del primo Novecento, ma in effetti è « conservativa » in senso reazionario dichiarato, perché la società « colta » acquista volentieri tali prodotti come ogget-

<sup>11</sup> E. Paci, *op. cit.*, p. 60.

ti di lusso  
punto lirico  
soggetto a  
dominata  
volta con  
a questo  
ca, finisce  
no di esse  
prodotto  
alla musi  
dalla tele  
tifica, fin  
mente q  
dal « caso  
musicale

Propri  
sta ha se  
compito  
come la  
quanto  
gua, que  
dei ling  
rivolgers  
chiara l  
anche i  
ra, le qu  
pure rac  
Husse  
cor mer  
ne dell  
trovano  
l'arte d  
innanzi  
rizzonte  
tori rea  
ce « un  
categori  
tersogge

<sup>12</sup> Cfr  
e musica

ti di lusso della propria ragione formalizzata.<sup>12</sup> Siamo al punto limite dell'alienazione come totale abdicazione del soggetto al controllo sulla materia, la quale anziché essere dominata dalla tecnica fa della tecnica uno strumento di rivolta contro l'uomo. Proprio l'artista, che vorrebbe ribellarsi a questo processo tipico della civiltà industriale capitalistica, finisce con l'accettarlo, nell'illusione di operare all'interno di esso e di disgregarlo; ma in realtà soggiace ad esso. Il prodotto musicalmente *qualitativo* che si vorrebbe opporre alla musica ridotta a « persuasore » psicologico dal cinema, dalla televisione, dal mezzo meccanico in genere che la mercifica, finisce col presentarsi in effetti come prodotto brutalmente *quantitativo* che distrugge nel suono-massa provocato dal « caso » ogni possibilità di parlare ancora un linguaggio musicale *significante e comunicante*.

Proprio per l'immediatezza comunicativa di cui il musicista ha sempre disposto in confronto delle altre arti, il suo compito risulta oggi certo difficile e rischioso in una società come la nostra che sembra non lasci più spazio all'uomo in quanto tale. Ma se ha senso continuare a parlare una lingua, quella *immediata* dei suoni, che trascende l'ambiguità dei linguaggi semantici, compresi quelli delle scienze, per rivolgersi all'uomo in quanto soggetto, l'artista deve aver chiara la visione dei suoi compiti e dei suoi limiti, che sono anche i limiti posti dalla storia di una civiltà e di una cultura, le quali non vogliono rinunciare ad avere un futuro, sia pure radicalmente trasformato come tutti i futuri.

Husserl non si è mai direttamente occupato di arte, e ancor meno di musica. Ma i suoi pochi accenni circa la funzione dell'artista nella società risultano quanto mai chiari; e si trovano proprio nella *Krisis*. Nel distinguere il compito dell'arte da quello delle scienze che trovano la loro autenticità innanzitutto se il singolo scienziato « ha tenuto conto dell'orizzonte universale degli altri scienziati in quanto collaboratori reali o possibili », Husserl, dopo aver affermato che invece « un'opera d'arte è un che di concluso in sé nella sua categoria », dice che « le opere d'arte hanno un'esistenza intersoggettiva che è un bene comune... Un'arte che vuol essere

<sup>12</sup> Cfr., a questo proposito, quanto già detto in *Musica sperimentale e musica radicale* nel presente volume, pp. 64 sgg.

arte per gli artisti è un'arte anomala — del resto l'uso originario di un'opera d'arte è quello per cui nella comprensione di essa si viene « innalzati », si attinge l'*Erlebnis* del « godimento artistico » e perciò si è innalzati in quanto uomini — non per farne qualche cosa, e tanto meno per creare, in base ad essa, altre opere d'arte ». <sup>13</sup>

(1964)

<sup>13</sup> E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. di E. Filippini, Milano, 1961, *Appendice XXVII* (§ 73), pp. 533 e 534.