

Giordano Montecchi

I.S.M.S. (Integrated Self-sufficient Musical System)^{*}

Al di sopra di ogni confine geografico, gli epigoni di coloro che furono irriducibili nemici di ogni epigonismo si imitano a vicenda in gracili misture di perizia e incapacità. Sostakovic, a torto richiamato all'ordine, come bolscevico della cultura, dalle autorità patrie, i vispi discepoli della pedagogica governante di Stravinsky, Benjamin Britten con la sua presuntuosa meschinità - tutti costoro hanno in comune il gusto per la mancanza di gusto, la semplicità per difetto di preparazione, un'immaturità che si ritiene ben matura e l'assenza di capacità tecnica.

(Adorno 1975a: 13)

Con queste parole nel 1949, cento righe dopo aver dato inizio al suo più discusso e importante lavoro teorico, *Philosophie der neuen Musik*, Theodor Wiesengrund Adorno dichiarava aperte le ostilità sul fronte musicale dell'Europa postbellica. A partire da allora, peraltro rinnovando con altri contenuti una solida tradizione ormai plurisecolare, ci si sarebbe combattuti con violenza a suon di musica e di scritti teorici, facendo della musica il proseguimento con altri mezzi della guerra o della rivoluzione. Da un lato la *Kultur*, gli artisti e gli intellettuali con sulle spalle il peso di una storia eroica e tragica insieme, grondante di capolavori e di tormenti irrisolti, frutti di un'angosciosa consapevolezza della storia, figli della crisi del pensiero speculativo. Dall'altro lato invece il Grande Filisteo, ovvero le coscienze reificate di tutti coloro che in questa dinastia della storia non rientrano, per scelta o per estraneità, per dolo o ignoranza, siano essi pingui produttori e consumatori di musica industriale, musica con la emme minuscola, oppure i musicisti, loro fiancheggiatori e succubi, questi ultimi posti teoreticamente al margine come lacchè insignificanti, ignoranti o, peggio, pericolosi in quanto reazionari.

* Relazione letta in occasione della Giornata di studi sul tema *Dove va la musica oggi?* (27° Festival Pontino di Musica, Sermoneta, 29 giugno 1991) [testo inedito]

Ma la condanna dello stravinskismo e di ogni eclettismo empirismo epigonismo che Adorno pronuncia nelle pagine della *Philosophie* va un bel po' al di là di una ripulsa di puro segno storico e filosofico. L'acredine della frase citata e i suoi argomenti ne sono la spia più eloquente. Il risentimento, esplicito e non mascherato in alcun modo, è il motore che può spingere a coniare epitetti così insultanti, nei quali oltretutto il filosofo perde abbastanza clamorosamente il dominio del suo apparato teorico. Passi pure il dire di Stravinskij che è un compositore non preparato (è pur sempre un giudizio legato a criteri di riferimento ben difficilmente oggettivabili, non assoluti e, in quanto tali, variabili), ma condannare il russo e gli altri accomunandoli nell'accusa di "mancanza di gusto" è un passaggio assolutamente barcollante del ragionamento adorniano. Si consideri solo quanto questa categoria del gusto sia inestricabilmente legata al feticismo musicale alienato, all'apprezzamento generalizzato e di massa che Adorno per tutta la vita non ha fatto che combattere in ogni sua manifestazione. Ora l'affermare che Britten o Sostakovic mancano di gusto sembrerebbe piuttosto il giudizio esteticamente qualunquista uscito dalla penna di un critico benpensante e indirizzabile molto più comodamente che a Stravinskij, a Schönberg piuttosto, o a Webern, oppure a Stockhausen e a qualunque altro compositore di quelli che fanno vuotare le sale concertistiche tradizionali. Un giudizio cioè indirizzabile indistintamente a tutti coloro che, a Darmstadt o altrove, hanno continuato a far girare la ruota della storia letta attraverso la griglia dell'ideologia, perpetuando al di là di un Adorno preocemente invecchiato, la condanna storicista della non adeguatezza, la rimozione del non radicalismo additato come non esistente, come insignificanza *tout court*. Un Adorno che si appella alla mancanza di gusto, cioè a una categoria che egli stesso definisce superata, è in realtà un Adorno che svela una scissura profonda, che manifesta un mal dissimulato disagio teoretico.

Sottolineato il disagio adorniano si potrebbe arguirne la riconferma dell'opportunità di un *Requiescat in pace*, poiché una riesumazione del suo pensiero, o a maggior ragione un *ritorno ad Adorno* sembrerebbe essere quantomeno il frutto di un bizzarro "controcorrentismo". Non si tratta qui in effetti di riprendere la lezione adorniana quanto piuttosto di utilizzarla come l'elemento costitutivo fondamentale di un orizzonte di pensiero che ha condizionato fortemente gli ultimi quarant'anni di musica. Quello che semmai ci interessa è piuttosto la ricezione del pensiero di Adorno. In questa ricezione - consenziente o reagente - si concentrano probabilmente molti dei motivi più controversi e al tempo stesso ristagnanti di questa fetta di storia musicale. Il contenuto di verità come criterio di giudizio e quindi le concatenazioni verità-valore estetico-adeguatezza storica-svelamento dell'alienazione-disfacimento dell'opera perfetta e, per contro, falsità-celebrazione della riconciliazione sociale-disvalore-reazione-opera polita sono i tratti genetici dell'eredità di Adorno, un manicheismo fin troppo ampiamente accolto e volgarizzato. Anche se questa eredità è stata subito incrinata in un punto cruciale quale quello della politezza dell'opera, dalla contemporanea, impellente esaltazione della tecnica di trattamento del materiale

sonoro, cioè della tecnica compositiva *tout court*, di cui si è fatto promotore fra tutti Boulez, segnato indelebilmente dal cromosoma stravinskiano. La risultante del parallelogramma di forze formato dai vettori A e B (Adorno e Boulez) è probabilmente la linea guida, contorta fin che si vuole, ma ininterrotta, delle vicende musicali consumatesi in questi decenni nelle posizioni di prima linea del fronte musicale europeo. Vicende che, se si ammette tale ipotesi di una linea guida, solo apparentemente sono contrassegnate da quei tanto conclamati individualismi, molteplicità, arbitrii, sovversioni. Vi si può leggere invece il consolidarsi di una ferrea e quasi unanimistica idea che il ruolo del compositore, il suo compito, il suo destino, il suo dovere, la sua condanna siano quelli di dedicarsi unicamente a sviluppare la tecnica compositiva con tutto ciò che ne consegue. Per Adorno la conseguenza era l'invecchiamento precoce della nuova musica, denunciato nel 1955, il rischio del non rischioso, cioè della ricerca divenuta metodica, ragionieristica o ingegneristica (più ancora che architettonica), autofinalizzata e autosufficiente. Per Boulez la conseguenza fu invece dappri-ma la denuncia dell'inutilità dei compositori che non erano seriali, con il connesso seppellimento di Schönberg e dei suoi esitanti compromessi con le eredità del passato. Poi, fatta piazza pulita, eliminata dal vocabolario ogni traccia di eredità, gli si impose il ripristino proprio di quella categoria già sospettata delle tare peggiori: l'estetica. E' quanto si propone con un risoluto, martellante esorcismo *Necessità di un orientamento estetico*, un lungo saggio redatto in una prima stesura da Boulez agli inizi degli anni 60 e completato poi alla fine degli anni 70, di cui rileggiamo l'eccitata preorazione finale:

No! Né Erostrato, né Icaro, né Lucifero, né Faust! Né gusto delle rovine, né fascino del nulla, né orgoglio di distruzione, né appetito di catastrofe, né proselitismo della soluzione finale! Niente mito, niente autosuggestione, niente allucinazione collettiva, niente maschere, niente gesticolamento, niente menzogna, niente diversione! Niente impotenza, terrorismo, gratuità, incoscienza, pretesto, seduzione austera, reticenza automatica, masochismo della difficoltà, ostentazione, fariseismo, incertezza nutrita, sacrificio e olocausto dei mostri, deprezzamento di sé, disconoscimento degli altri, ingenuità calcolata, furberia, tracotanza, posa, ambizione smisurata! Niente anticonvenzione, quando la convenzione è stata svuotata del suo senso; niente rigorismo, il rigore si incarica di denunciare l'ipocrisia delle ascesi finte. No! No a questo carosello dell'illusione!

Guardiamoci dal dimenticare che lo scopo della nostra ricerca era: come fondare il proprio progetto estetico. Per attuare questo procedimento, occorreva andare per eliminazione, allo scopo di trovare una necessità nuova a tutti gli elementi della lingua musicale; questa necessità deve essere rimessa in causa a ogni tappa importante dell'evoluzione personale, per poter effettuare una sintesi che eviti la pura routine. Ho insistito, ogni volta che se ne presentava l'occasione, sull'onnipresenza del progetto estetico, poiché il dubbio stesso riprendeva in esame sia le concezioni più generali sia gli elementi particolari. Proprio di questo problema ci dobbiamo adesso preoccupare minutamente, per vedere in concreto come, e perché, il progetto estetico sia l'unico capace di unificare il linguaggio, così come il dubbio era stato l'unico mezzo per arrivare a una sintesi originale. (Boulez: 210)

Boulez in realtà si vuole riappropriare di uno strumento come l'estetica, avendo preliminarmente svuotato anch'esso di tutte le sue concrezioni storiche. L'estetica era stata da sempre - o meglio da quando essa compare ufficialmente sui banchi del mercatino delle idee verso la metà del 700 - in mano ai letterati e ai filosofi, a una casta formata da individualità la cui incompetenza in materia musicale era mediamente tanto desolante quanto imperialistica e umiliante. L'estetica romantica - perché poi il nocciolo si riduce a quella - tendeva a svalutare l'aspetto costruttivo, la procedura compositiva come elementi puramente meccanici, irrilevanti, come argomenti di cui non parlare perché ingombranti, imbarazzanti, quasi una sorta di biancheria intima non pulitissima che ad ogni costo si voleva evitare di esibire. Ora per Boulez è venuto il tempo che il compositore si appropri dell'estetica e ne faccia invece uno strumento consapevolmente tecnico, di indagine, di illuminazione interna, di fondazione del proprio operato, dei propri procedimenti. Uno strumento finalmente affidato a mani competenti e dedicato a illustrare ciò che nella musica più conta: la fondazione di una lingua musicale capace di garantire alla musica una prospettiva verso l'avanti. Invece di musica sarebbe stato meglio dire "composizione", perché nell'idea di legittimare la musica sui propri fondamenti linguistici - di cui la famosa-famigerata struttura è poi solo una componente - si ha di fatto l'identificazione fra musica e procedimento compositivo, in altre parole la musica per Boulez si identifica *tout court* in una vera e propria epistemologia della musica, cioè nella ricerca dei fondamenti, dei limiti, dei criteri di validità di un metodo musicale il cui statuto è assimilabile in tutto e per tutto a quello di una disciplina scientifica. In altre parole la posta in gioco è la legittimazione dello statuto della musica odierna. Musica con la M maiuscola, tanto per usare un qualificativo di marca adorniana, ma anche perché, nel frattempo, non facciamo finta di dimenticarci dell'esistenza di un proliferante sottobosco formato dalla musica con la emme minuscola.

Ma questa non è solo la concezione di Boulez. E' la condizione generalizzata che presiede alla storia della composizione musicale europea del secondo dopoguerra, quasi costantemente valida anche laddove essa si contorce cercando di schivare quel reazionario morbo di Matusalemme diagnosticato da Adorno, per cui essa tanto più incartapecorisce quanto più si consegna alla gratuità autistica del procedimento e quanto più cerca di tirarsi fuori da sola, afferrandosi per i capelli (cioè con uno sforzo inutile) dalla palude della condizione reificata in cui è sprofondata.

Rispetto ad Adorno in effetti, questa epistemologia musicale di marca scientista sembrerebbe essere lontanissima. Ma non è così. Il fondamento ultimo, la legittimazione dei giudizi di valore tanto nella filosofia di Adorno quanto nella concezione bouleziana è il contenuto di verità che la musica possiede. Il contenuto di verità per Adorno è divenuto condizione imprescindibile della musica e dell'arte in genere entro un quadro di filosofia della storia che implica di fatto una necessità di quella condizione, pena il tradimento reazionario della coscienza che lotta per emanciparsi.

Boulez riceve questo contenuto di verità dalle mani di Adorno, e, ancora in fasce, lo trasporta di peso dall'orizzonte storicista a un discorso di legittimazione di stampo strutturalista. Ed è una trasposizione nella quale la necessità adorniana permane, mantenendo intatta od accresciuta tutta l'enorme sua potenza di strumento di legittimazione, pur essendo state rimosse le premesse di quella necessità, quelle premesse che conducevano invece alla morte dell'opera e che invece il pensiero strutturalista ha convenientemente asportato con chirurgica meticolosità.

Prospettata in questi termini ogni indagine o ricerca o metodo o legittimazione o epistemologia musicale che prende le mosse dallo strutturalismo bouleziano, magari per negarlo, ma comunque mettendo sempre al centro ciò che veramente conta e cioè la ricerca della validità del metodo, della tecnica, nonché i criteri della sua verificabilità, si fonda su una necessità del tutto fittizia, privata di quel fondamento storico-stitico che l'ha generata, ma che le impedirebbe di ergersi a categoria così indiscutibile e "performativa".

La riabilitazione dell'estetica come strumento corporativo di legittimazione sembra assolvere proprio alla funzione di mascherare questo paralogismo congenito, questo vuoto lasciato dall'originaria "logotomia", dall'asportazione di un discorso filosofico inaccettabile per la categoria artigiana del compositore.

In realtà, come si diceva, non sono posizioni antitetiche a quelle di Adorno, o perlomeno a quelle dell'ultimo Adorno, consegnate alla *Teoria estetica*. Sono semplicemente posizioni che in modo curiosamente significativo rimuovono tutte quelle argomentazioni che Adorno formula usando il condizionale. Il condizionale, cioè la forma verbale della proposizione ipotetica, poiché alla concreta esistenza o realizzabilità di quelle proposizioni si oppone in Adorno un'altra struttura, quella durissima e non superabile di una condizione materiale e di una coscienza che è prigioniera della storia. In altre parole mentre nelle parole del filosofo di Francoforte c'è sempre operante una rigorosa coerenza ideologica che porta il discorso a disporsi su una molteplicità di piani - ciò che è, ciò che si esige, non coincide affatto sempre con ciò che potrebbe o dovrebbe essere - in Boulez questa consapevolezza viene asportata, spariscono i condizionali, lo stato presente viene accolto come dato scientifico, cioè reificato. Inutilmente cercheremo in Boulez i continui rimandi e confronti con ipotesi non reificate che instaura Adorno:

Presentemente l'arte che in qualche modo conta se ne sta indifferente in mezzo alla società che la tollera; e ciò infligge all'arte stessa segni di una intima indifferenza: a dispetto di ogni determinazione, essa potrebbe ugualmente essere diversa o addirittura non essere. Quelli che nei tempi recenti vengono considerati criteri tecnici non permettono più di giudicare in alcun modo del livello artistico e relegano spesso alla superata categoria del gusto il giudizio pertinente al livello. Numerose creazioni artistiche, di fronte alle quali è diventato inadeguato chiedersi che cosa valgono, sono dovute, come nota Boulez, semplicemente ancora al loro astratto contrapporsi all'industria culturale, non al contenuto specifico né alla capacità di realizzarlo. La decisione, cui esse sfuggono, potrebbe essere presa solo da un'estetica che da una parte si

dimostri all'altezza delle tendenze più avanzate, dall'altra le raggiunga e le superi quanto a potenza di riflessione. Tale estetica deve rinunciare al concetto di gusto, in cui la pretesa dell'arte alla verità sta per andare incontro ad una miserevole fine. Si esige per vie legali che l'estetica paghi il debito finora contratto: col suo procedere dal soggettivo giudizio di gusto ha cioè privato anticipatamente l'arte della sua pretesa di verità...La liquidazione della tradizione dell'estetica filosofica dovrebbe aiutare questa a reintegrarsi nei suoi diritti. (Adorno 1975b: 486-7)

Se la questione del futuro dell'arte non fosse sterile e sospetta di tecnocrazia, culminerebbe di certo nel chiedersi se l'arte possa sopravvivere all'apparenza...La dialettica dell'arte moderna è in ampia misura questa: essa vuole scuotersi di dosso il carattere di apparenza come le bestie che vogliono scuotersi le corna che hanno per natura. (Adorno 1975b: 147-8)

Perciò il centro dell'estetica sarebbe nella salvezza dell'apparenza e il diritto prominente dell'arte, la legittimazione della sua verità, dipende da quella salvezza. (Adorno 1975b: 154)

La percezione ideale delle opere d'arte sarebbe quella in cui ciò che viene tantomediato diventa immediato; l'ingenuità è scopo, non origine. (Adorno 1975b: 479)

Complessivamente gli imperativi di Boulez hanno avuto fra i compositori una risposta ovviamente assai più plebiscitaria dei dubbi adorniani. Una volta tramontata la questione della struttura e del linguaggio integrale rivelatosi un aspetto contingente e tutto sommato non essenziale, da parte dei compositori l'attenzione si è concentrata sulla tecnica e in generale il rilancio dell'estetica ha avuto come effetto principale l'affermarsi dell'analisi musicale nelle vesti di nuova "filosofia positiva" della musica. La reintegrazione dell'estetica nei suoi diritti postulata da Adorno e ammessa in quanto l'estetica stessa sappia superare la soggettività del concetto di gusto è stata pienamente accolta dalla musica d'oggi proprio mediante la sostanziale identificazione del discorso estetico col discorso analitico, con un'integrazione che sublima un giudizio di valore in un giudizio di fatto (e viceversa). Agli estremi l'estetica si identifica con l'analisi e cioè coincide con la tecnica compositiva. In tal modo la verità estetica si è dotata di un apparato di legittimazione che è un sistema a circolo chiuso, perfettamente funzionante e volto a migliorare l'efficienza del sistema stesso. Indifferente, sordo e muto definirebbe Adorno questo corto circuito della conoscenza, ep pure non si può negare che esso sia la concretizzazione mutante di quell'aspirazione alla trasformazione del bello in vero che da lui ha preso le mosse. Il fuoco di paglia e il successivo ridimensionamento della semiotica musicale sono in un certo senso il segno di come appaia inessenziale e come anzi sia di disturbo al funzionamento del sistema, generatrice per così dire di attriti non necessari, un apparato che si occupi dei possibili referenti extrasistema e dei possibili meccanismi di comunicazione con l'esterno. Aspetti complessivamente irrilevanti.

"Quando [la borghesia] comprenderà che l'artista ha problemi ben più gravi da risolvere che non quello di allietare la serata di alcune centinaia di persone convenute in una sala da concerto?" Se lo chiedeva Dallapiccola nel 1936. Mentre solo ieri Franco Donatoni dichiarava "Compongo per allenarmi a comporre". In due formulazioni così lontane fra loro - sia per ragioni cronologiche sia per l'oggettiva distanza delle posizioni dei loro autori - si toccano per così dire gli estremi di questa nostra storia: da un lato Dallapiccola attribuisce al compositore un compito gravoso, tanto innervato di storia, quanto di responsabilità etiche nei confronti della propria coscienza. Dall'altro lato Donatoni esprime in questa frase come in buona parte della sua produzione degli anni 60 - concettualmente la più "forte" e orgogliosamente sofferta - il punto terminale del culto della tecnica compositiva, cui è ormai divenuto totalmente indifferente il suo stesso risultato. Non è un arretramento, è invece un'avanzata radicale su posizioni di disillusione completa riguardo alle eventualità offerte dall'opera come artefatto, sostituite completamente dall'opera come modo del suo farsi. Antiarte e antimusica sono termini che si incontrano già in Adorno (Adorno 1975b, pagg. 480-1) e che di fatto sono equivalenti a quel concetto di negatività tante volte scomodato per dare conto delle posizioni e delle produzioni di autori come Cage o Donatoni. Ma se quel rovesciamento dialettico che è moneta così inflazionata persino nei discorsi da bar ha in Adorno un suo basamento solido, nella lettura corrente data a questi fenomeni il concetto di negatività diventa un espediente dialettico a buon mercato. Tutta la negatività di Cage o di Donatoni si riduce di fatto all'essersi resi conto che il metodo non ha dietro o sotto di sé - dipende solo dai punti di vista - alcuna reale necessità. La loro attività è unicamente il portare in luce l'assoluta, sovrana arbitrarietà della tecnica compositiva odierna in tutte le sue infinite varietà, per quanto esse si ammantino di moventi o di fini. Una tecnica che si riduce pertanto a puro gioco linguistico, agibile come tale e pertanto esplorabile con doverosa, assoluta libertà e fantasia di escogitazione. Libertà e fantasia liberatesi da ogni vincolo per il semplice fatto (non tanto semplice in realtà) che dinnanzi ad esse ogni discorso epistemologico di legittimazione si svela come illusorio, fasullo, fors'anche ideologico e comunque corporativo, a tutela degli interessi della categoria dell'artigiano compositore. Lyotard direbbe che la "metnarrazione" volta a legittimare lo statuto della scienza destà ormai una completa incredulità: al "moderno" si sostituisce cioè il "postmoderno" (Lyotard: 5). Ad ogni modo non è per tramite di una frusta argomentazione dialettica di positivo e negativo che si giunge alla indeterminazione di Cage o di Donatoni, con argomenti sul tipo "la iperdeterminazione che si rovescia nell'indeterminazione" eccetera. La loro è invece semmai l'ultima fase - certo la più coerente e consapevole - di quel positivismo paralogico (cioè infondato) che ha esaltato il metodo come unico valore e che ora esplode fra le mani in uno sbaffeggiante estremo accesso di *Aufklärung*.

A Donatoni come a Cage e a molti altri compositori meno esposti però il vocabolo "estetica" suona male, viene anzi respinto come elemento non pertinente, "non so che farmene" sbotta Donatoni. In apparenza giustamente. La possibilità dell'estetica è stata formulata da Hans Heinrich Eggebrecht, con acuta circospezione storica, come una "concezione della forma sensibile del conoscere e del produrre effetti...per cui...un oggetto che esiste per i sensi e che per essi è creato, ha nella sua stessa materialità sensibile la ragione della propria esistenza" (Eggebrecht: 128). In questi termini effettivamente l'estetica rimane qualcosa di assolutamente estraneo nell'orizzonte di un compositore che nel proprio lavoro vede solo un'esercizio tecnico e per il quale - almeno nei casi estremi e più coerentemente consequenziali - il risultato di tale esercizio può finire subito dopo nel cestino dal momento che, teoreticamente, esso non è neppure destinato ad essere ascoltato (proprio questa potrebbe essere indicata come la contraddizione più palese di Donatoni che, invece, come un qualunque altro compositore ha accettato la regola di far ascoltare i propri pezzi). Se l'estetica ha a che fare con oggetti creati per i sensi, qui in effetti non ci si sogna neppure lontanamente di creare per i sensi. Ma neppure l'estetica come l'intende Boulez ha a che fare con oggetti creati per i sensi. Boulez parla di strutture mentali, di pensiero specializzato, di conoscenza, di comprensione del come e del perché, ma di fronte all'"estetica del concerto, e dell'audizione" (Boulez: 172) arretra vistosamente, ripara nell'ammissione che l'ambizione della conoscenza ad un certo punto disarma di fronte al "mistero", osserva che per il musicista "troppo impegnato nell'elaborazione, inconsapevole, per allenamento, della crittografia del suo linguaggio, certi problemi rimangono fuori della sua portata" (Boulez pagg.172-3). Il che, nuovamente, è quanto dire che l'artista ha problemi più urgenti e che comunque, per il compositore, l'importante, più che preoccuparsi di cosa salta fuori dal proprio operare, è continuare ad allenarsi.

Adorno, è molto più coraggioso nell'affrontare l'argomento, anche se si rifugia poi nel condizionale.

Quel tipo di godimento artistico che la coscienza generale ed un'estetica condiscendente immaginano sul modello del godimento reale, verosimilmente non esiste affatto. Il soggetto empirico partecipa solo in misura limitata e modificata all'esperienza artistica *telle quelle*; tale misura dovrebbe diminuire quanto più alto è il livello della creazione artistica. Chi gode le opere d'arte in modo concretistico è un filisteo; espressioni come "delizia delle orecchie" lo dimostrano colpevole. Ma se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo. In realtà le opere d'arte vengono tanto meno godute quanto più uno ne capisce". (Adorno 1975b: 20).

Le opere d'arte colpiscono di tabù anche la soavità mediata spiritualmente, in quanto troppo simile a quella volgare. E' probabile che gli sviluppi futuri portino ad un accutizzarsi del tabù sensoriale, sebbene a volte riesca difficile distinguere fino a che punto questo tabù trovi la sua fondazione nella legge della forma e fino a che punto invece semplicemente in insufficienza di mestiere...Il tabù sensoriale finisce con l'esten-

dersi anche al contrario del piacevole poiché il piacevole viene sentito, sia pure da un'estrema lontananza, anche nella sua negazione specifica ed insieme con questa. (Adorno 1975b: 23)

Questa ripulsa dell'immediatezza sensibile, troppo somigliante a un sentire grossolano, questo rigetto dell'ingenuità percettiva che per Adorno assume l'aspetto di un vero tabù sensoriale, è un carattere che viene all'opera d'arte attuale dalla sua stessa storia, da quando l'ingenuità "è divenuta ideologia" capovolgendosi "nel proprio contrario, nei riflessi che la coscienza reificata getta sul mondo reificato" (Adorno 1975b: 478). Eppure per Adorno, come abbiamo già sentito, "La percezione ideale delle opere d'arte sarebbe quella in cui ciò che viene tanto mediato diventa immediato; l'ingenuità è scopo, non origine" (Adorno 1975b: 479).

Condizionale ipotetico, naturalmente.

Sembrerebbe dunque che alla fruizione di quest'oggetto creato per i sensi sia di ostacolo la natura irrimediabilmente reificata di ogni rapporto sociale, natura di cui l'arte attuale si è resa consapevole il che la rende inconciliabile con l'estetica tradizionale, sia essa edonistica o kantianamente disinteressata. E comunque, in generale, i problematici ricuperi dell'estetica alla nozione di bello hanno sostituito la nozione di vero, alla conoscenza sensibile la razionalità. In effetti allora si potrebbe parlare - accettandone momentaneamente il controsenso terminologico - di un'estetica di oggetti creati per la ragione.

Una bellezza cioè razionale, le cui caratteristiche, nessi interni, ricchezza di relazioni, conformità o difformità vengono apprezzate razionalmente. Un comportamento mentale analogo a quello descritto da uno scienziato:

Lo studio dell'opera di Srinivasa Ramanujan e il problema a cui essa dà origine richiama inevitabilmente alla mente l'osservazione di Lamé che, quando si leggono gli articoli di Hermite sulle funzioni modulari *on a la chair de poule* (viene la pelle d'oca). Io vorrei esprimere il mio atteggiamento con maggiore prolissità dicendo che una formula come:

$$\int_0^\infty e^{-3\pi x^2} \frac{\sinh \pi x}{\sinh 3\pi x} dx = \frac{1}{e^{2\pi/3} \sqrt{3}} \sum_{n=0}^{\infty} e^{-2n(n+1)\pi} (1 + e^{-\pi})^{-2} \times (1 + e^{-3\pi})^{-2} \dots (1 + e^{-(2n+1)\pi})^{-2}$$

mi dà un'emozione che è indistinguibile da quella che provo quando entro nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo, a Firenze, e vedo dinanzi a me l'austera bellezza del *Giorno*, della *Notte*, del *Crepuscolo* e dell'*Aurora*, che Michelangelo ha posto sulle tombe di Giuliano e di Lorenzo de' Medici. (Chandrasekhar: 101)

Sono parole di G.N.Watson, citate da un saggio di Subrahmanyan Chandrasekhar premio Nobel per la fisica nel 1983 per i suoi studi sulle "nane bianche". Il saggio si intitola *La bellezza e la ricerca della bellezza nella scienza*. Vale forse la pena di seguire un po' le osservazioni dell'astrofisico indiano:

Una volta Hermann Weyl disse a Freeman Dyson, a quanto ricorda quest'ultimo: "Nelle mie ricerche mi sforzai sempre di unire il vero al bello; ma quando dovetti scegliere fra l'uno e l'altro, di solito scelsi il bello". Io chiesi a Dyson se Weyl gli avesse fatto un esempio in proposito. Appresi così che l'esempio fatto da Weyl era stato quello della sua teoria di gauge della gravitazione, da lui sviluppata nel libro *Raum-Zeit-Materie (Spazio-Tempo-Materia)* [1918]. A quanto pare Weyl era convinto che la sua non fosse una vera teoria della gravitazione; essa era nondimeno così bella che egli non voleva abbandonarla e quindi la conservò per la sua bellezza. In seguito l'istinto di Weyl si rivelò giusto, quando il formalismo dell'invarianza di gauge fu incorporato nell'elettrodinamica quantistica. Un altro esempio non menzionato da Weyl ma su cui Dyson richiamò l'attenzione è l'equazione d'onda relativistica a due componenti del neutrino. Per una trentina d'anni i fisici ignorarono quest'equazione di Weyl perché violava l'invarianza della parità: ancora una volta risultò che l'istinto di Weyl era giusto. (Chandrasekhar: 105)

Chandrasekhar cita questi ed altri esempi come prove del fatto che "una teoria sviluppata da uno scienziato dotato di una sensibilità estetica eccezionalmente ben sviluppata può risultare vera anche se non sembrava tale al tempo della sua formulazione". Il discorso si applica eminentemente alla teoria della relatività di Einstein, che Weyl considera un esempio supremo del potere del pensiero speculativo, mentre Landau e Lifsitz la giudicano forse la più bella fra tutte le teorie fisiche esistenti, sia per il fascino che da essa promana, sia per il metodo utilizzato da Einstein per giungere alla sua formulazione, fonte di autentica meraviglia per Chandrasekhar e per ogni fisico:

noi possiamo concedere facilmente che le leggi di gravitazione di Newton richiedano di essere modificate per tener conto del valore finito della velocità della luce e per rifiutare ogni azione a distanza istantanea. Con questa concessione ne segue che le deviazioni delle orbite dei pianeti dalle predizioni newtoniane devono essere quadratiche in v/c , dove v è una misura della velocità del pianeta nella sua orbita e c è la velocità della luce. Nei sistemi planetari queste deviazioni, persino nei casi più favorevoli, possono ammontare a non più di poche parti per milione. Sarebbe stato perciò del tutto sufficiente se Einstein avesse cercato una teoria che tenesse conto di deviazioni di quell'entità minima dalle predizioni della teoria newtoniana per mezzo di un trattamento perturbativo. Quello però non era il modo di procedere di Einstein: egli cercò invece una teoria esatta, e pervenne alle sue equazioni di campo per mezzo di argomentazioni qualitative di natura fisica, combinate a un senso infallibile dell'eleganza e semplicità matematiche. Il fatto che Einstein sia riuscito a pervenire a una teoria fisica completa sulla base di un tale pensiero speculativo è la ragione per cui, quando seguiamo i suoi pensieri, abbiamo l'impressione che "un muro che ci separava dalla verità sia crollato" (Weyl) (Chandrasekhar: 111-2)

C'è dunque nella teoria della relatività una vera e propria *ars rhetorica*. Un'arte dal carattere interno, *reservato*, adeguata a quest'estetica degli scienziati che, per ragioni se non ovvie quanto meno comprensibili, non si preoccupano molto del fatto che la bellezza da cui essi sono soggiogati sia apprezzabile all'esterno, da parte dei non scienziati.

Si noterà la specularità quasi perfetta dell'atteggiamento dello scienziato che sceglie il bello in luogo del vero ("vero" che rimane peraltro indiscutibilmente la nozione che legittima la sua esistenza come scienziato), rispetto al musicista che sceglie il vero in luogo del bello. D'altronde non può sfuggire che il "vero" del musicista e il "bello" dello scienziato tendono vistosamente a sovrapporsi fino a identificarsi.

Tralasciando evidentemente la bellezza della natura, la perfezione delle sue leggi, il sublime ecc. e tutti i suoi adepti - da Kant a Poincaré, da Goethe a Webern - quello che ci interessa è la comune deviazione nello scienziato come nell'artista dallo scopo apparente del proprio lavoro e la reciproca aspirazione a vestire i panni uno dell'altro e a fare del proprio sistema un sistema chiuso, autosufficiente, indifferente alle verifiche e legittimazioni provenienti dall'esterno. Ancora una volta però, come atteggiamento rivelatore, ci viene in mente quello di Donatoni e Cage (seppure in misura minore) i quali come scienziati - molto somiglianti a una nuova coppia di Bouvard e Pécuchet - sceglierrebbero semplicemente di dedicarsi a inventare formule affascinanti senza preoccuparsi nel modo più assoluto della loro verificabilità sul piano fisico. Perché sebbene rigettata a parole l'ineliminabile, persino parnassiana qualità estetica dell'operato di Donatoni, sta proprio nella fascinazione che su di esso esercita la quintessenza del giocare, la speculazione depurata di qualsivoglia funzione, una speculazione che non si abbandona mai alla provocazione gratuita dell'*objet trouvé* di Cage. Anzi in Donatoni, perlomeno nel Donatoni di *Per orchestra*, di *Zrcadlo*, di *Babai*, dei *Black and White* e dei *To Earle*, l'esteticità pura tocca uno dei vertici più alti della sua storia. Sono come formule di fisica lungamente studiate, accarezzate, ritoccate, che naturalmente non trovano alcun riscontro nei rapporti che regolano la fisicità materiale. Formule che se applicate a macchine produrrebbero probabilmente disastri come, di fatto, musicalmente producono mostri, antimusica. Ma è nell'ascoltare questa musica di Donatoni che si commette l'errore. Avere in mano una di queste partiture significa invece tuffarsi in un mondo genuinamente affascinante, ricco, pulsante di vita. Un mondo al quale si accede però non leggendo le poco significanti note musicali che eventualmente - non sempre - sono riportate sulle partiture stesse, bensì dedicandosi all'unica vera realtà di questa "musica", cioè le sue prescrizioni, regole, istruzioni, norme, divieti, consigli, un'autentica legislazione che simula un mondo virtuale, che esiste solo lì dentro. Questo progettare esoterico, in Donatoni come nello scienziato, ha la sua possibilità nel suo essere completamente libero da ogni rapporto con la fruizione. La fisica pura, che non nasce certo per una fruizione pubblica, può avere tutt'al più delle applicazioni, ma si può come si è visto rinunciare ad esse per ragioni estetiche. Lo stesso può accadere alla musica, può rinunciare alla fruizione per ragioni estetiche, anzi nella sua formulazione odierna più avanzata essa deve rinunciare a questa fruizione per il suo pieno realizzarsi estetico. Donatoni e tanti altri creatori di oggi, hanno come modello il magistero altissimo costituito dalla finzione letteraria borgesiana, con i suoi manuali di zoologia popolati da *seres*

imaginarios, con le sue filologie replicanti, le sue lingue di invenzione come quella di Tlön e Uqbar. Finzione così affascinante proprio perché condotta a creare un mondo parallelo così confinante, tutt'altro che surreale, ma invece così preciso, una verità alla quale si è costretti a non credere, una falsità alla quale si è costretti a credere.

Lo statuto odierno della musica che ha ereditato la cultura e non il ruolo della grande musica, della musica con la M maiuscola non si distanzia molto da questa condizione di scientificità altamente codificata e insieme totalmente gratuita, divinamente fasulla, senza alcun fondamento né nella natura fisica, né ormai nella tramontata coscienza filosofica e storica - quella di Adorno per intenderci - che l'ha generata. Funzione sociale, valore d'uso estetico-convenzionale (cioè sensibile, di oggetto creato per i sensi), sono ormai ridotti a pura accidentalità, a tratti non pertinenti, uguali a zero.

Poi c'è la musica con la emme minuscola, musica senza padri come recitava un titolo di un libro uscito anni fa. Oppure c'è la musica che non accetta di sottostare alle regole del Sistema Musicale Integrato e Autosufficiente in viaggio entro un universo parallelo che con questo ha ormai nulla a che spartire.

Dove va allora la musica oggi? La risposta è proprio questa. Non è tanto questione di morte o sopravvivenza. La musica si è attrezzata per sopravvivere come entità sconosciuta entro un ambiente ostile ed è rinchiusa nell'atmosfera artificiale di una navicella che può solo viaggiare e non arriva mai da nessuna parte.

Il titolo di questa tavola rotonda, il modo con cui è formulato il tema, la domanda "dove va la musica" spingerebbe in realtà verso un altro discorso, molto lungo e molto difficile. Nella domanda è racchiusa un'ansia, anzi un'angoscia legata alla perdita della posizione e alla coscienza di dovere per forza di storia viaggiare. Tuttavia il *Weg* di Webern si è trasformato nel *Wandern* di Schubert, a cui è concessa l'alternativa tra incoscienza o disperazione. Questo perché la storia e le sue leggi - quella metanarrazione legittimante del potere e del dovere, autentica lotteria di Babilonia, che sembra essersi oggi così benignamente dissolta con molti meno morti di quanto si sarebbe potuto pensare - ha messo la musica dinnanzi a un vuoto completo, proiettandola in uno spazio senza alcun punto di riferimento. Era precisamente a causa dell'esistenza di queste leggi, di questa filosofia della storia che si macerava nell'impossibilità di sfuggire alla reificazione, nella coscienza dell'alienazione completa, che Adorno usava i condizionali: "l'ideale sarebbe". Se questa filosofia si dissolve allora non hanno neppure più ragione di sussistere le ragioni che imponevano quei rassegnati condizionali. Se l'edificio teorico che vede nella realtà solo e necessariamente una realtà reificata viene meno, allora l'ingenuità non sarebbe più soltanto un riflesso della coscienza reificata, allora la salvezza dell'apparenza ridiventerebbe possibile, e la ribellione ad essa in nome della verità non sarebbe più una condizione necessaria dell'arte moderna e in tal caso anche l'estetica potrebbe essere reintegrata nel suo statuto di disciplina che si occupa di oggetti aventi la loro ragion d'essere nell'essere concepiti per i sensi. Il punto cruciale della questione, probabilmente, non è molto distante da un'affermazione - solo in apparenza paradossale - di questo tipo: della musica non sappiamo più cosa farceme - né tanto meno ci interessa dove essa stia andando - per la stessa ragione per cui Boris Eltsin è oggi presidente della Russia.

Paradossale invece, autenticamente, sarebbe l'affermazione di chi sostenesse oggi la morte della musica, su un pianeta dove non c'è mai stato una così elevata e capillare diffusione di musica prodotta e consumata. Il fatto è che quasi nessuno si è accorto che un pezzo di musica, con dentro tutta la sua storia liofilizzata se n'è volato via non si sa dove. Intanto di musica nel mondo se ne continua a produrre e a consumare a pieno regime, di nuova come di vecchia. Di quali valori o concezioni o eventuali alternative questa produzione industriale o artigiana, professionale o dilettantesca sia depositaria è un argomento che ha sempre suscitato un generalizzato ribrezzo e ha funzionato egregiamente come spinta ulteriore verso l'arroccamento nel loro sistema chiuso degli eredi della musica storica.

Non è il caso di entrare nel merito di quest'altro universo cosmopolita. Tuttavia è plausibile che soltanto mettendosi in contatto con questa realtà siano pensabili oggi una musica e un mestiere del compositore culturalmente e socialmente rilevanti.

Non è il caso di occuparsi di questo universo prima di tutto per ragioni di tempo, ma anche perché rispetto ad essa la domanda "dove va la musica" non è pertinente. Si tratta infatti di un universo nominalista, pulviscolare, per il quale "la musica" non è un'entità universale e legiferante. Infatti la miglior parte delle forze di questa realtà - che non contiene solo musica con la emme minuscola (anche se questo è un passaggio certamente molto opinabile) - compongono senza porsi questa domanda, ma avendo la pragmatica certezza (figlia, certo, di una incredulità postmoderna) che la musica va sempre nel punto esatto dove ogni volta la si conduce. Perché chi la conduce lì è l'artista e non la storia.

Riferimenti bibliografici

T. W. ADORNO

1975a *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi

T. W. ADORNO

1975b *Teoria estetica*, Torino, Einaudi

P. BOULEZ

1979 *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi

J. F. LYOTARD

1985 *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli

H. H. EGGBRECHT

1987 *Il senso della musica*, Bologna, Il Mulino

S. CHANDRASEKHAR

1990 *Verità e bellezza. Le ragioni dell'estetica nella scienza*, Milano, Garzanti