

Enrico Fubini

Intorno alla musica

Marsilio

Indice

- 9 Introduzione
- 13 Musica: strumento del demonio o strumento educativo?
- 25 Storicità e universalità del linguaggio musicale: un binomio inconciliabile?
- 40 La musica e le altre arti: un intreccio problematico
- 48 Suono, rumore, silenzio. A proposito di Cage
- 62 La "distanza" nell'ascolto della musica
- 72 È difficile la musica contemporanea?
- 82 Musica e didattica: forma o espressione?
- 89 Il linguaggio musicale: comunicazione sociale o istinto naturale?
- 98 Musica e natura
- 114 Musica e passioni: è ancora un problema attuale?
- 125 Può la musica esprimere il tragico?
- 134 "Apollo e Dioniso" nella musica del Novecento

in copertina
Abhijit Bhaduri, *DNA-Music*

© 2019 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
Prima edizione: 2019
ISBN 978-88-317-8581-5
www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Elisabetta Righes

Indice

- 147 Implicazioni sociologiche nella creazione e nella fruizione dell'avanguardia
- 158 Creazione e storia
- 168 Musica e critica musicale: due linguaggi incompatibili?
- 179 Linguaggio musicale e linguaggio verbale
- 188 Note al testo

Intorno alla musica

così perfetta? La riflessione teorica e filosofica sulla musica dal Rinascimento al pensiero romantico, da Rousseau ad Adorno, si è duramente impegnata su questo tema senza offrire una risposta definitiva.

Intorno alla musica vuole andare oltre una riflessione esclusivamente imperniata sulla musica per giungere a esplorare ambiti che stanno per l'appunto *intorno alla musica*. Si direbbe che la musica ci spinga ad andare oltre, che la musica alluda sempre a qualcosa che sta fuori dai suoni stessi, che pur partendo dal suono ci porti a esplorare i luoghi a cui segretamente e discretamente tende. *Intorno alla musica* vuole offrire la via per avvicinarci a quel vasto terreno a cui la musica ci rimanda, terreno dalle ampie implicazioni di ordine storico, linguistico, estetico e filosofico. La musica è un linguaggio per certi aspetti chiuso nelle sue specificità ma per altri aperto verso il mondo a cui ci rimanda di continuo. Forse questo è il tema centrale volume che spazia su vari argomenti, come in un gioco di specchi in cui dalla musica si è rimandati ad altri linguaggi artistici, dai suoni ai loro fruitori, dal puro godimento che essa ci procura ai significati a cui di continuo rinvia.

1. Musica: strumento del demonio o strumento educativo?

Quante volte si è detto che la musica rappresenta un potente strumento educativo, che ingentilisce e nobilita l'animo, che costituisce un elemento essenziale della civiltà umana! Ma di quale musica si sta parlando? Esistono, com'è ovvio, tanti tipi di musica, musica antica e musica moderna, musica classica e musica leggera, musica per i giovani e per i meno giovani, musica per gli incolti e musica per le persone colte, musica popolare e musica dotta, musica che favorisce la quiete e musica che trasmette eccitazione... Quando si parla del potere educativo della musica in genere si allude, anche se non lo si esplicita, alla musica classica, quella della tradizione classica occidentale, quella, per intenderci, che si insegna nei conservatori. Si tratta di luoghi comuni, ripetuti senza spirito critico o si tratta di una profonda verità? E ancora, si è proprio sempre sostenuto nella storia della cultura occidentale che la musica è dotata di questo grande potere educativo? Non si sono mai levate voci contrarie? E bene ricontrollare la veridicità di quella che può parere un'affermazione quasi ovvia e approfondire il suo contenuto anzitutto su un piano storico.

Si sarebbe tentati di sostenere che la buona musica ha un effetto educativo e che nobilita l'animo mentre la cattiva musica, quella volgare, quella delle discoteche, quella commerciale non solo non consegue tale effetto ma anzi diseduca i giovani e chi è comunque dedicato a tale ascolto. Ma le cose non sono così semplici e purtroppo la soluzione non è così a portata di mano. Troppi esempi anche recenti ci dicono che la musica, anche la migliore, quella classica, quella consacrata dalla tradizione colta, non è comunque e sempre

dotata di questi poteri. Come non ricordare gli ufficiali nazisti delle SS, nei campi di concentramento, che dopo il loro quotidiano lavoro si ritiravano nelle baracche ad ascoltare Schubert, Mozart o Bach? Possibile che questi ascolti non avessero alcun effetto nell'ingentilire almeno un poco i loro animi? Sembra proprio di no! Eppure molti di loro erano veramente amanti della musica, dotati di una buona educazione musicale e dediti nelle ore di ozio ad ascoltare i loro musicisti prediletti della tradizione classica!

Ci si chiede e ci si è chiesto tante volte, se esiste un nesso tra l'arte, la grande arte, e nel caso specifico di cui ci si sta occupando, tra la musica e la prospettiva etica. Si tratta di due piani, quello artistico e quello etico, del tutto indipendenti o vi è un qualche nesso, seppur problematico, seppur esile tra essi? Si sarebbe tentati di ricordare quanti grandi artisti e musicisti hanno condotto una vita dissoluta per formulare subito una risposta a questo quesito, affermando che il piano etico e quello artistico non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro. Ma, prima di tentare risposte affrettate, meglio ricordare brevemente le risposte che sono state date a questo complesso problema nella storia del pensiero occidentale.

Quante volte nel corso dei secoli la musica è stata vista con sospetto dai filosofi e dai pensatori! Quante volte è stata considerata uno strumento a dir poco demoniaco capace di indurre l'uomo a cose turpi e malvagie! Spesso la musica è stata considerata strumento di piacere, a volte di piaceri sensuali e illeciti, capace di distrarre l'uomo e di allontanarlo da prospettive più alte e più nobili. Ciò su cui concorda la maggior parte dei pensatori, dai tempi più antichi sino a noi, è il grande potere della musica nel bene e nel male sull'animo umano. Ben pochi hanno considerato il linguaggio dei suoni inessenziale o irrilevante e ben pochi l'hanno considerato un innocuo divertimento.

È sufficiente rivolgere lo sguardo al mondo della civiltà greca per capire immediatamente quanto il problema sia complesso: la cultura greca aveva chiaramente avvertito come la musica rappresentasse un nodo in cui la dimensione etica e quella estetica si confrontavano e s'intrecciavano in modo assai problematico. Gli antichi miti greci ci portano sovente all'interno di questo problema rivelando prospettive di grande spessore concettuale con versioni

spesso di significato diverso se non contrastante. Il mito più celebre, più antico e più significativo è senza dubbio quello di Orfeo, anche per gli sviluppi che assunse poi nel pensiero platonico e più tardi, nel Rinascimento, nella storia della musica. Non è qui il caso di addentrarci a discutere questo complesso mito nelle sue molteplici versioni, nelle sue numerose interpretazioni nel corso di più di due millenni. Si tratta del mito più significativo per la storia del pensiero musicale, prova ne è la sua enorme popolarità e la sua utilizzazione da parte degli stessi musicisti a partire dai primi anni del XVII secolo con i primi melodrammi. Orfeo è l'eroe mitico che ha legato indissolubilmente il canto al suono della lira; ma ciò che affascina maggiormente nel mito orfico è l'aspetto incantatorio e magico della musica. Orfeo non è, come è stato interpretato molto più tardi nel Rinascimento, simbolo della civiltà, simbolo di una musica che ingentilisce l'animo al punto di commuovere persino le tristi figure degli abitatori degli inferi. La musica, nel mito orfico originario, è piuttosto una potenza magica e oscura che sovverte le leggi naturali, che può riconciliare in un'unità i principi opposti su cui sembra reggersi la natura: la vita e la morte, il bene e il male, il bello e il brutto. Queste antinomie vengono annullate e sciolte nel canto di Orfeo in virtù della potenza magico-religiosa della musica.

Se una corrente del pensiero greco, il pitagorismo, ha concepito la musica come un fattore di civiltà, come una componente essenziale nell'educazione dell'uomo, come elemento di armonizzazione di tutte le facoltà umane, non bisogna dimenticare che parallelamente la musica è stata sentita anche come una forza oscura, legata alle potenze del male e del bene, capace di guarire e di innalzare l'uomo come di precipitarlo tra le forze del male. Perciò la musica assume la dimensione del rito religioso e può avere anche una forte rilevanza etica. Il mito orfico non contrasta con la concezione edonistica della musica, presente nella cultura greca, ma la approfondisce e la esalta in una sfera più alta. Orfeo con la sua lira rappresenta un richiamo di una tale potenza da fermare e mutare il normale corso degli eventi: il suo canto procura piacere, ma si tratta di un piacere di natura così particolare da tramutarsi in incantesimo.

La concezione della musica che affiora dal mito di Orfeo, almeno come viene interpretato nell'antichità e soprattutto nei numerosi accenni che si trovano nei dialoghi di Platone, va messa in relazione al mito di Dioniso, il dio dell'ebbrezza e dell'invasamento, il dio che guida i cori delle Baccanti e che celebra con il suo flauto la gioia panica della natura, così come emerge nei tragici greci. Se vi sono evidenti somiglianze tra il mito di Orfeo e quello di Dioniso, entrambi centrati sulla celebrazione della potenza soprannaturale della musica, vi sono tra essi anche notevoli diversità. Non è un caso che Orfeo sia sempre stato raffigurato con la lira, mentre Dioniso come suonatore di flauto. Alla base di questa simbologia degli strumenti vi sono due concezioni assai diverse circa il potere della musica. Orfeo canta e si accompagna con il suono della lira; alla base del potere incantatorio vi sono due elementi anche se fusi insieme, la parola e la musica, la poesia e il suono, si potrebbe ancora dire la ragione e la fantasia. Orfeo è sempre raffigurato in atteggiamento calmo e controllato e la leggenda vuole che sia stato fatto a pezzi dalle Baccanti, o secondo altre versioni trasformato in cigno. Dioniso invece trae il suo potere unicamente dal suo strumento, dal suono insinuante del flauto il quale ovviamente esclude il canto e la poesia. Dioniso celebra il suo rito unicamente con i suoni, senza la parola, e la melodia insinuante del flauto viene potenziata attraverso la danza. Dioniso infatti viene quasi sempre raffigurato danzante quasi a rappresentare le forze primigenie messe in moto dalla potenza del suono. L'incantesimo orfico è quindi assai diverso dalla frenesia bacchica di natura dionisiaca. Molte leggende antiche si richiamano a questo contrasto tra l'aulos e la lira e, a seconda del punto di vista che si vuole sostenere, intendono dimostrare le priorità dell'uno o dell'altro strumento. La controversia sulla maggiore o minore antichità di questi due strumenti in realtà è legata a una più importante e profonda disputa di natura non storica ma ideologica sul valore della musica rispetto alla poesia. Le leggende infatti cercano per lo più di collocare i mitici eroi musicali, Orfeo e Dioniso, in epoca molto anteriore all'epopea omerica, indicando perciò una priorità non solo cronologica ma anche logica della musica rispetto alla poesia. Qui nasce uno dei concetti più importanti dell'estetica musicale e non solo

musicale dell'antichità, cioè il concetto di catarsi. Nei testi dei pitagorici ricorre spesso questo termine dal significato assai complesso e per molti versi non del tutto chiaro. Il legame della musica con la medicina è antichissimo e la credenza nel potere magico-incantatorio e spesso curativo della musica risale a tempi anteriori a Pitagora; tale concetto si ritrova in altre aree culturali ed è sopravvissuto sino ai nostri tempi presso varie popolazioni. I pitagorici tuttavia hanno avuto il merito di saper costruire uno sfondo coerente e una piattaforma metafisica a tale vaga seppur diffusa credenza. «La musica anticamente e fino ai pitagorici, era ammiratione e detta purificazione», si afferma ancora in età alessandrina. Purificazione significa in fondo medicina per l'anima; infatti Giamblico afferma che «i Pitagorici, purificavano il corpo con la medicina, l'anima con la musica». E ancora Giamblico riporta che Pitagora, quando parla di *purificazione*, allude alla medicina esercitata sull'anima mediante la musica la quale viene così ad acquistare una carica etica e pedagogica che sino ai pitagorici non è mai stata teorizzata con tanto rigore. Questa concezione catartica della musica va comunque riportata alla dottrina dell'armonia come conciliazione ed equilibrio di contrari e alla convinzione che la musica ha un'influenza profonda e diretta sull'anima e quindi sulla società nel suo complesso. Tuttavia la musica in quanto vera e propria disciplina dell'anima può presentare anche aspetti negativi perché come può indurre alla virtù può anche indurre al male. Questo potere della musica si fonda sul fatto che ogni armonia provoca un movimento corrispondente nell'animo, cioè imita un certo carattere: infatti la tensione delle corde della lira trova un suo corrispondente nella tensione dell'anima. Damone, filosofo del v secolo, afferma, sulla scia delle dottrine pitagoriche, che l'anima è movimento e, dal momento che anche il suono è movimento, c'è una corrispondenza diretta e un'influenza reciproca tra musica e anima.

La prospettiva greca sulla musica, pur nella diversità delle posizioni, sancisce in modo chiaro la rilevanza etica della musica e il suo grande potere sull'animo umano, così nel bene come nel male: infatti ci sono *modi* musicali che inducono sentimenti buoni e *modi* che incitano al male. In ogni caso, pertanto, viene affermata

con forza l'azione della musica sul comportamento umano. Più complessa la dottrina platonica sulla musica in cui viene posto l'accento sul fatto che la musica sotto un certo profilo è un piacere uditivo e come tale da condannarsi. Platone sembra oscillare infatti tra una radicale condanna della musica e una considerazione di essa quale suprema forma di bellezza e quindi di verità. Così afferma Platone nella *Repubblica*: «Gli amanti delle audizioni e degli spettacoli amano i bei suoni, i bei colori, le belle figure e tutti gli oggetti che risultano composti di elementi belli; ma il loro pensiero è incapace di vedere e di amare la natura della bellezza in sé». In questo passo la musica viene accuminata alle altre arti nella stessa condanna: infatti non si accenna ad alcuna virtù etico-educativa della musica, che viene associata alle altre spregevoli arti e spettacoli, ma si mette in luce il fatto che essa ci allontana dalla contemplazione della bellezza in sé, la quale sembra quindi essere concepita come oggetto della contemplazione filosofica e non dei sensi.

Nello stato ideale vagheggiato da Platone pertanto la «sdolcinata Musa lirica (*poesia e musica*) deve essere bandita altrimenti regneranno piacere e dolore anziché legge», e così conclude Platone nel x libro della *Repubblica*: «Tra filosofia e musica esiste un disaccordo antico». In questi passi, in cui l'arte e la musica vengono considerati esclusivamente oggetto di un piacere sensibile e perciò condannati, Platone si discosta evidentemente da tutto il filone pitagorico e anche dalle dottrine estetiche di Damone. Anche nel dialogo *Gorgia* la musica viene associata alle «adulazioni del corpo e dell'anima».

Si è detto che la musica per Platone è oggetto di condanna in quanto fonte di piacere; tuttavia potrebbe essere cautamente accettata come strumento educativo purché depurata dalle armonie dannose. Infatti la musica non è solo oggetto dei nostri sensi: la musica può essere una scienza e in quanto tale oggetto della ragione. La musica in quanto scienza può avvicinarsi alla filosofia sino a identificarsi con essa, intesa come dialettica, e suprema sapienza (*sophia*). Platone, in un altro dialogo, il *Fedone*, mette in bocca a Socrate, in attesa della morte, questo racconto agli amici che lo assistono:

Più volte nella vita passata veniva a visitarmi lo stesso sogno, apparentemente ora in uno ora in altro aspetto; e sempre mi ripeteva la stessa cosa: «Oh Socrate, - diceva, - componi ed esercita musica». E io, allora, credevo che il sogno mi esortasse e mi incitasse a fare quello che già facevo; e, alla maniera di coloro che incitano i corridori già in corsa, così anche me il sogno incitasse a fare quello che già facevo, cioè a comporre musica; reputando che la filosofia fosse musica altissima e non altro che musica io esercitassi.

Questa identificazione del comporre musica con il filosofare si ritrova in altri dialoghi platonici e viene ripetuta con poche varianti sino a tutto il Medioevo da moltissimi trattatisti e filosofi della musica. Questa dicotomia tra la musica quale piacere uditivo e quindi piacere sensibile, per lo più condannata proprio in quanto piacere che ci allontana dalle virtù etiche della ragione, e una musica puramente pensata in quanto calcolo razionale e dunque accettata per le sue virtù si ritrova nel pensiero medievale nei Padri della Chiesa e ancora più avanti nel tempo in molti pensatori del Rinascimento. Tale problema si pone in tutta la sua evidenza nel Medioevo quando la musica si presenta in stretta connessione con la preghiera nella sua forma collettiva come canto liturgico. Si sviluppa così un groviglio di problemi che si riflette negli atteggiamenti spesso contraddittori e ambigui dei teorici e dei filosofi dei primi secoli del Cristianesimo di fronte alla musica, spesso rifiutata come strumento del demonio, fonte di corruzione, ma per altro verso accettata quale potente mezzo di elevazione spirituale, immagine dell'armonia divina. Il pensiero greco forniva entrambe queste prospettive ai pensatori medievali e nessun filosofo come Agostino ha vissuto in modo così drammatico questa alternativa, come testimoniano le pagine autobiografiche delle sue *Confessioni*. Così si esprimeva:

Quando mi tornano alla mente le lacrime che canti di chiesa mi strappano ai primordi nella mia fede riconquistata, e alla commozione che oggi ancora suscita in me non il canto ma le parole cantate, se cantate con voce limpida e la modulazione più conveniente, riconosco di nuovo la grande utilità di questa pratica. Così ondeggio fra il pericolo del piacere e la condanna dei suoi effetti salutari, e inclino piuttosto, pur non emettendo

una sentenza irrevocabile, ad approvare l'uso del canto in chiesa, con l'idea che lo spirito troppo debole assurga al sentimento della devozione attraverso il diletto delle orecchie. Ciò non toglie che quando mi capita di sentirmi mosso più dal canto che dalle parole cantate, confessi di commettere un peccato da espiare, e allora preferirei non udir cantare.

Se l'Agostino filosofo non nutre grande simpatia per la musica e per i musicanti i quali, «interrogati sui ritmi impiegati o sugli intervalli dei suoni acuti e gravi non sono in grado di rispondere», l'Agostino sensibile all'arte, aperto al fascino della musica e alla seduzione del suono e della melodia, vacilla di fronte al dilemma se accettare il piacere ambiguo e profondo della musica, dimentico delle astrattezze dei teorici e della metafisica dei numeri, o rinunciare radicalmente in favore della pura preghiera, della parola spoglia di ogni ornamento. Questo dualismo, che in Agostino trova a volte espressioni drammatiche, rimane una costante in quasi tutto il pensiero medievale: musica come scienza teoretica, a volte intesa persino come strumento privilegiato di ascesi mistica, e musica come attrazione dei sensi, come suono corporeo, e quindi strumento di perdizione.

Se si corre avanti nei secoli, sino all'età dei Lumi, non è difficile accorgersi che le considerazioni negative nei riguardi della musica non cessano affatto con il Medioevo ma si prolungano con motivazioni non molto dissimili. La musica nella cultura cristiana prima e poi nella cultura della Chiesa cattolica continua a essere vista con sospetto, e se si eccettuano poche voci dissonanti, la prospettiva più diffusa è che la musica non solo non è educativa ma è pericolosa in quanto induce un elemento di piacere sensibile nell'animo umano che non può che essere dannoso alla concentrazione dei fedeli nell'ascolto della liturgia. La disputa all'interno della Chiesa cattolica con il Concilio di Trento non ha una conclusione, ma la discussione rimane aperta tra coloro che condannano la musica per i suoi effetti perversi e coloro, pochi, che richiamano a dottrine pitagoriche cercano di riscattare in qualche modo la musica dal suo limbo evidenziandone la razionalità intrinseca grazie alle proporzioni numeriche perfette su cui si fonda la scala pitagorica. Gioseffo Zarlino, uno dei più grandi teorici del Rina-

scimento cercherà questa via di riscatto per il linguaggio musicale richiamandosi al pitagorismo. Non è qui il caso di addentrarci nella sua teoria armonica e nelle polemiche da essa suscitate. Il presupposto che sta alla base di tutte le ricerche di Zarlino è che l'ordine da lui cercato nella musica sia un ordine naturale, insito nella stessa natura della musica, ordine di carattere matematico, semplice e razionale così com'è semplice e razionale la natura. Vi è quindi nella mentalità di Zarlino e in altri teorici del Rinascimento un chiaro ritorno al pitagorismo in chiave razionalistica e in accordo con la scienza moderna; «Tutte le cose create da Dio - afferma Zarlino - furono da lui col Numero ordinate: anzi esso Numero fu il principale esemplare nella mente di esso fattore!». Questo razionalismo in un certo senso può fare rinascere il mito di una «musica mundana», non tanto come musica inascoltabile, prodotta dalle sfere celesti o dal movimento veloce dei pianeti, quanto come totale matematizzazione e razionalizzazione del mondo musicale sulla base di una identica e corrispondente matematizzazione e razionalizzazione del mondo della natura, di cui il mondo dei suoni è lo specchio fedele. Questo fondamentale presupposto che è servito da guida a tutti i teorici dell'armonia da Zarlino sino a Jean-Philippe Rameau e oltre, rappresenta la presa di coscienza di un nuovo modo di concepire la musica, come un piacere non solo del tutto lecito ma di natura superiore, prospettiva che troverà il suo pieno sviluppo nel Romanticismo con Wackenroder, Tieck, Schopenhauer, e altri filosofi del XIX secolo.

La disputa sorta tra i critici e i teorici della musica con il sorgere e lo sviluppo del melodramma dopo il XVII secolo va considerata come il prolungamento della disputa all'interno della Chiesa cattolica: i termini sono assai simili. La musica che accompagna il testo poetico quale valore assume nei suoi confronti? Essa va condannata o accettata quale male minore? Va tenuta in sordina o lasciata espandersi in tutta la sua forza emotiva? Quale rapporto c'è tra l'irrazionalità del mondo dei suoni e la razionalità intrinseca al discorso verbale? Questi sono alcuni degli interrogativi che risuonano nei testi dei critici dell'età dei Lumi, in particolare nell'Europa cattolica. Il dibattito nella cultura settecentesca è continuato assai vivo durante tutto il secolo prima del grande riscatto del linguaggio

musicale operato dalla cultura romantica. Diversa la prospettiva nei paesi protestanti che, già a partire da Lutero, capovolge i termini della polemica e forse già ci avvicina alla rivoluzione romantica. Infatti nel mondo luterano la musica è concepita come valore autonomo: essa produce un'elevazione dell'anima e il piacere connesso alla sua fruizione non è considerato come un male sopportabile o un incidente irrilevante, ma come un dono divino. La concezione della musica di Lutero si trova ben sintetizzata in una lettera che egli scrisse al musicista Ludwig Senfl nel 1530 per chiedergli di comporre un mottetto:

La musica è un po' come una disciplina che rende gli uomini più pazienti e più dolci, più modesti e più ragionevoli. Chi la disprezza, come fanno tutti i fanatici, non può non concordare su questo punto. Essa è un dono di Dio e non degli uomini; essa scaccia il demonio e rende felici. Grazie alla musica si dimentica la collera e tutti i vizi. Perciò, e sono pienamente convinto di ciò che dico e non ho alcun timore di dirlo, dal punto di vista teologico nessuna arte può stare alla pari della musica. Vorrei trovare parole degne per tessere le lodi di questo meraviglioso dono divino, la bella arte della musica; ma ravviso in quest'arte qualità così grandi e così nobili che non saprei dove iniziare e dove finire per lodarla; non so neppure in che modo e in quale forma presentarla ai mortali perché la considerino più luminosa e più preziosa. La musica è il balsamo più efficace per calmare, per rallegrare e per vivificare il cuore di chi è triste, di chi soffre. Ho sempre amato la musica. Chiunque è portato per quest'arte non può non essere un uomo di buon carattere, pronto a tutto. È assolutamente necessario conservare la musica nella scuola. Bisogna che il maestro di scuola sappia cantare, altrimenti lo considero una nullità. La musica è un dono sublime, datoci da Dio ed è simile alla teologia. Non darei per nessun tesoro quel poco che so di musica. Bisogna abituare i giovani a quest'arte perché rende gli uomini buoni, delicati e pronti a tutto. Il canto è l'arte più bella e il migliore esercizio. Essa non ha nulla da spartire con il mondo; non la si ritrova né di fronte ai giudici, né nelle controvverse. Chi sa cantare non si abbandona né ai dispiaceri né alla tristezza; è allegro e scaccia gli affanni con le canzoni.

Nessuna ombra di moralismo traspare dalle parole di Lutero; anzi la musica stessa, nelle sue parole, assume un potere redentore e rasserenante rispetto al male.

Da questo breve excursus storico si può trarre qualche conclusione che ci riporti al nostro tempo e alle problematiche odierne? Lo sguardo retrospettivo nella storia del pensiero musicale ha dimostrato che si confrontano due correnti opposte: da una parte una condanna della musica che si basa su una sua costitutiva funzione contraria all'educazione e al miglioramento dell'uomo; dall'altra una sua esaltazione per le sue costitutive virtù educative, per il suo potere di ingentilire l'anima e condurla alla virtù. Il pensiero moderno non è venuto meno a questa dicotomia, anche se si sente ripetere spesso in modo del tutto acritico, come se fosse un'idea del tutto ovvia e indiscutibile, che la musica è dotata di per sé di una grande funzione educatrice. Ancora una volta i miti di Orfeo e di Dioniso possono suggerire alcune considerazioni che portano all'interno di problemi dei nostri giorni. Orfeo cantando ammansisce le fiere. Per questo ha deposto l'aulos, strumento di origine orientale dotato di una forte sensualità e ha adottato la cetra, lo strumento di Apollo, strumento più intellettuale con un'accordatura fissa e razionale, che permette anche di unire la parola con la melodia. L'aulos impegna la bocca e in parte deforma il viso esaltando le radici sensuali della musica, senza permetterle l'unione con il contenuto intellettuale della poesia. Orfeo e Dioniso mettono in luce la natura ambigua della musica, arte che più di ogni altra rivela da una parte il suo ineliminabile fondamento *naturale* e quindi sensuale, irrazionale e, come è stato anche detto, demoniaco in quanto spesso emergente dalle forze oscure e inafferrabili della natura umana, impersonate nel dio Dioniso; ma dall'altra si presenta e si è presentata nella storia come l'arte più razionale, l'arte i cui fondamenti si trovano nella matematica e nella naturale razionalità dell'universo di cui la musica è l'immagine più fedele e più diretta. Forse proprio qui si trova la risposta al nostro quesito iniziale. La musica, strumento educativo o strumento del demonio? Forse non è una vera e propria alternativa! La musica può essere l'uno e l'altro. Dipende da come ci si pone di fronte ad essa, dal contesto personale e sociale dell'ascolto, dalle proprie conoscenze, dal prevalere o meno nell'ascoltatore di un richiamo alla propria ineliminabile fisicità, naturalità, sensualità o alla propria cultura, tradizione musicale, attenzione alla forma, al linguaggio e

ad altri elementi di conoscenza specifici. La stessa musica può presentare questi due volti a seconda del contesto in cui si presenta, proprio perché questi due elementi sono sempre presenti anche se in modo non uniforme in tutta la musica, classica e non classica. Indubbiamente l'attenzione alla costruzione musicale, la capacità di fruire della forma, delle sue variazioni, delle sue trasformazioni ed evoluzioni nella storia, il riconoscimento degli stili e delle epoche in cui si presenta un brano musicale, sono tutti elementi connessi all'educazione della personalità umana. Ma la musica non è solamente storia, civiltà ed educazione; altri fattori sono presenti in modo indistinguibile nel linguaggio musicale: bene l'ha espresso Diderot quando parlava del *cri animal* come elemento ineliminabile da qualsiasi espressione musicale, quell'elemento primordiale, che si radica anche negli angoli più oscuri e inaccessibili dell'animo umano dove è difficile distinguere il bene dal male, il razionale dall'irrazionale. Tra tutte le arti, la musica indubbiamente è l'espressione artistica che più evidenzia e al tempo stesso libera questo lato oscuro dell'uomo che ha le sue radici in tempi anteriori allo sviluppo civile, forse prima ancora della storia e della presenza della civiltà.

2. Storicità e universalità del linguaggio musicale: un binomio inconciliabile?

Una cinquantina di anni or sono la maggior parte dei musicologi avrebbe sicuramente affermato, senza ombra di esitazione, che la musica non è un linguaggio universale, che tutto lo sta a dimostrare, la storia, l'evoluzione e le rivoluzioni del o dei linguaggi musicali, il loro relativismo storico e geografico, la molteplicità degli approcci da parte dei fruitori, i diversi livelli di comprensione, di educazione, la relatività e pluralità delle culture musicali ecc. L'interrogativo posto sul titolo di queste considerazioni non ci sarebbe stato perché la risposta sarebbe stata univoca: il linguaggio musicale non è universale. La nostra generazione ha vissuto in modo drammatico e conflittuale la crisi del linguaggio tonale, l'affermazione della atonalità, della dodecafonìa, della serialità integrale, della musica aleatoria, stocastica ecc., e si è schierata con entusiasmo contro i conservatori di ogni tipo, contro i difensori del vecchio ordine tonale, sinonimi di reazione e di attaccamento (da destra o da sinistra che fosse) a un mondo che non aveva più ragione d'essere e che apparteneva ormai inesorabilmente a un passato su cui si doveva mettere una pietra sopra. Sostenere che la musica è un linguaggio universale equivaleva a sostenere l'accettazione del tabù del linguaggio tonale, il quale sotto le spoglie di una falsa universalità contrabbandava ancora le sue pretese totalitarie. Chi affermava l'universalità del linguaggio tonale, gli Stravinskij, gli Hindemith o gli Ždanov di antica memoria, affermava insieme l'universalità del linguaggio musicale, intoccabile nelle sue strutture fondamentali pena la sua condanna all'incomunicabilità. L'idea della storicità del linguaggio musicale e la negazione della sua