

Gianfranco Perriera

Per una musica dell'intelligenza

Folle che sciamano rumorose tra le sale, scattandosi foto a vicenda senza soluzione di continuità, così Jean Clair – storico e critico d'arte, direttore di musei e di festival dallo sprezzante gusto *d'antan* – descriveva, ne *L'inverno della cultura*, lo stato dell'arte per quanto riguarda la ricezione contemporanea, nel tempo cioè del rumore e della percezione di massa, distratta e bulimica. Una ridda scoppiettante si muove nei saloni, sfiorata qualche volta dal sospetto “che neanche lì [nei templi/magazzini dell'arte] ci si possa aspettare qualcosa”ⁱⁱ.

A qualche anno di distanza dal libro di Clair, con minore sprezzo, ma con altrettanta sagacia e accuratezza filologica ed interpretativa, Piero Violante ci consegna il suo *Lo spettatore musicale*, per i tipi della Sellerio. Centrato assai più sull'orecchio – curioso, in effetti, come la “scienza” della percezione e del gusto, l'estetica, nasconda nel suo etimo un riferimento all'orecchio: è forse attraverso il suono, attraverso la parola, dunque, che si affina davvero il nostro sentire e parlare? – ma non soltanto su di esso, piuttosto che sullo sguardo, il libro è una raccolta di saggi che analizza e tematizza la storia e la deriva del moderno attraverso quasi un secolo di musica, dalla Vienna *fin de siècle* alle esperienze novecentesche di Feldman o Haas. Con Adorno come nume tutelare, Violante sottolinea come il critico musicale debba saper temperare “l'autonomia della forma artistica sì, ma insieme (l') interrelazione sociale”. Non pura soggettività emotiva della ricezione, dunque, ma anche consapevolezza “dell'evoluzione interna del canone musicale in sé”, riconoscendo anche il carattere di “sintomo sociale” proprio dell'opera musicale: tali le prerogative di una critica avveduta. Viviamo da un pezzo nell'epoca del mercato globale - che tutto promette e tutto sbugiarda, tutto concede e tutto nega, tutto plasma e tutto riplasma - e dell'estetizzazione assoluta, per la quale mentre il gusto si imbarbarisce e destabilizza, l'arte si strema nella comunicabilità e nella espressività emozionale, “ma in tutto questo – per usare le parole di Yves Michaud – contrariamente a come pensano gli attori coinvolti, non vi è ombra di riflessione, ma solo l'espressione semplice e spontanea di un'identità contemporanea che soffre di mancanza di comunicazione”ⁱⁱⁱ. In tale epoca salvare l'arte (o almeno curarla), come momento dello spirito e insieme politico – etico, dalla deriva merceologica/ornamentale è stato uno dei percorsi che la riflessione estetica – a volte persino struggendosi nel lutto per l'inarrestabile catastrofe – ha intrapreso con particolare passione. La bellezza ferita, la bellezza come eterno sofferto interscambio con il negativo, la bellezza come limite permeabilissimo al dolore, poroso baluardo nei riguardi del suo opposto, il terribile, perché “la riduzione cui la bellezza sottopone il terribile da cui essa si eleva lasciandolo fuori come dal recinto di un tempio, ha qualcosa di impotente nei confronti del terribile”ⁱⁱⁱⁱ: questi concetti sono stati oggetto delle più profonde riflessioni già dall'ottocento. L'arte (e con lei la bellezza, forse definitivamente perduta ma comunque, nostalgicamente rievocata) e la sua ombra, forse sarebbe meglio chiosare. E quest'ombra è insieme pudore, autoriflessione, fragilissimo appello a una sempre più improbabile redenzione, memoria inconsolabile delle oscenità che gli umani hanno saputo praticare. Pudore perché, ripetendo l'abusata sentenza adorniana, è impossibile far poesia dopo Auschwitz: come dedicare infatti il pur minimo peana ad un'attività, quella artistica, che rischia di rivelarsi appena una mendace pratica consolatoria e di cui la vita ha smentito, in modo efferato, ogni illusione? Autoriflessione perché è sempre più improbabile che si dia un'opera - che non voglia essere di puro consumo, di immediato ed effimero passatempo o di voluttuoso e choccante disgusto – che non si produca al contempo riflettendo su sé stessa, sulle sue modalità e sui suoi fini, sul suo processo di messa in forma e con l'aspirazione perciò a una qualche durata nella consapevolezza insieme della sua appartenenza storica e del suo consegnarsi al giudizio (persino all'indifferenza) della ricezione. Fragilissimo appello alla redenzione e memoria delle oscenità perché, in ogni opera, in ogni opera che

sia degna di tale nome, si riverberano, in ineludibile singolarità (di soggetto, messa in forma dell'oggetto, stile, interpretazione e responsabilità), le tracce, i segni (fossero anche perduti o sperduti) delle più gentili aspirazioni umane e si "patiscono" gli orrori e gli abbandoni che gli umani hanno perpetrato. Soggetto e oggetto, infine, nell'opera d'arte, si incontrano *faccia a faccia*, e davvero, al contrario di quanto impone lo spirito dei tempi, occorre fare un qualche ritorno alla contemplazione: solo sotto la volta del tempio è possibile dedicare un qualche ascolto all'Altro, solo nella pausa, nell'indugio è possibile scampare alla folgorante e feroce dissipazione dei tempi e, nel rendersi, in qualche modo, ad essi inattuali, sugli stessi tempi provare a riflettere. È in tale accezione che possiamo, mi pare, leggere l'accorato appello di Jean Clair, nelle ultime pagine de *La responsabilità dell'artista*, che, per quanto estremo e ostinato difensore della bella forma a costo persino di risultare intransigente tradizionalista, ci ricorda che "il più alto ruolo dell'arte è sempre stato nominare gli individui e le cose, chiamarli con il loro nome, chiamarli esattamente parola a parola, così come si dice faccia a faccia"^{iv}. Nominare e ascoltare i nomi degli individui e delle cose, è dunque la responsabilità dell'arte, proteggendoli così dal profluvio e dalla pastoià accelerata con cui gli eventi, nell'epoca della tecnica, ci diluviano addosso. Ma, insieme, sentirli sempre sfuggenti e mai del tutto ascoltati i nomi degli individui e delle cose, per evitare di metterli definitivamente a tacere, di trasformarli in epitaffi o luoghi comuni. Sono tempi di accelerazione e consumo compulsivo, tempi in cui tutto è *réclame* – anche ogni umano, indaffaratissimo com'è a postare messaggi pubblicitari di sé, del proprio corpo e delle proprie attività sui *social* - e ogni *réclame* – ha scritto Gunther Anders – a parte il fatto che è spietata di per sé (cioè interrompe sempre la nostra vita, interferisce sempre in essa), *incita anche alla spietatezza*. [...] *Ogni pubblicità è un appello alla distruzione*". Certo, ogni forma (e anche la più caotica espressione artistica lo è, e soltanto alla precoce deperibilità può affidarsi per scampare definitivamente alla forma) è anche una prigioniera. Ma è, nelle migliori realizzazioni, l'apertura di un orizzonte di senso, il quale ultimo non si arresta e non si arrende ai dati di fatto ufficiali del tempo, ma dischiude altre prospettive e non nasconde la vergogna per gli orrori e gli inganni e le rimozioni. E tutto ciò, tutto questo indugiare, tutto questo render complesso il ragionare, si rende ancora più necessario in tempi così vorticosi e dediti all'oblio più dissoluto. "Il fiuto avanguardistico per ciò che conta", questo Habermas suggeriva agli intellettuali in un'epoca in cui persino gli intellettuali "indulgono sin troppo nel comune lamento di rito sul tramonto dell'intellettuale"^{vi}. Di tutto questo è consapevole e ci rende consapevoli il nuovo libro di Piero Violante: ironico ed appassionato, ci invita a riflettere e ci immerge in un racconto ricco di spunti, coniuga – come voleva Habermas – lucido senso critico con quel pizzico di fantasia per prospettare alternative. E ci dona, in questi tempi sciatti e distratti, la certezza (sì, mi assumo la responsabilità di utilizzare, in tempi di scialoso relativismo, un termine di tale pensatore) che l'intellettuale potrà pure essere inascoltato e bistrattato, ma non cesserà per questo di fare le pulci ai tempi: "l'intellettuale è una Cassandra: – scrive infatti nella *Premessa* – un soggetto minacciato che annuncia sciagure e che si ostina a leggere nella realtà i segni della minaccia che incombe"^{vii}

Il moderno è tempo di crisi e lo spettatore musicale, precisa Violante:

"si affida all'intuizione centrale che la musica con l'affermarsi del moderno sia un elemento di crisi". L'autore sa bene che nella sarabanda cacofonica e cacoinformazionale (mi si passi il neologismo) il compito dello spettatore consapevole, dell'intellettuale in genere, è sempre più difficile e indigesto ai più. "Mezzo secolo di grandi e piccole trasformazioni anche nell'organizzazione musicale – ci avverte – [...] l'ingresso nel ruolo di sovrintendente di manager che a volte ignorano che la musica non sia un diversivo, ma elemento della Bildung individuale e collettiva"^{viii} hanno sostanzialmente dissipato la funzione critico-educativa della musica. Ma l'intellettuale - questa Cassandra che rischia di esser fatta serva del potere ma che, nei migliori casi, non rinuncia a leggere nel reale i segni dello svilimento o peggio della catastrofe dell'umano – insiste nella sua opera di scavo e di interpretazione, rifuggendo il ruolo di "intellettuale velina" e non abdicando, invece, "alla funzione di mediazione e di critica", malgrado "sui giornali la critica venga ultima dopo il pezzo di colore"^{ix}.

Un filo, luminoso e ricco di variazioni, annoda i saggi che compongono il volume: il moderno si è trasformato in un vertiginoso lapsus, uno scivolone che trascina nell'abisso – nei forni crematori, persino – la speranza di gentile redenzione dell'umano che in origine lo connotava, consegnandoci alla ferocia tecnocratica e imbestiata del lager. Non a caso è da un lapsus che prende avvio il volume. Quell'improvvido eppure rivelatore errore per cui Kafka pone sul braccio della Statua della Libertà all'inizio del romanzo *America* “non la fiaccola per illuminare il Progresso”, ma una spada. Un arcangelo minaccioso accoglie Karl, Il protagonista, all'arrivo al porto di New York. Minaccia un tempo di espulsioni e di vessazioni e perdizione. In tale *lapsus* Violante individua il suggerimento di quello che sarà il programma della *teoria critica*. “Se per Lazarsfeld [il direttore della ricerca assegnata ad Adorno nell'ambito del rapporto musica-società, e con il quale l'autore della *Dialettica negativa*, entrò in polemica per ragioni metodologiche] la Statua della libertà ha in mano la fiaccola della razionalità che interroga il reale con «domande semplici e senza secondi fini», per Adorno quella fiaccola, è come per Kafka, una spada che qui, oltre Kafka, splende di trionfale sventura. In fondo è forse plausibile ritenere che il lapsus di Kafka suggerisca il programma della *Dialettica dell'illuminismo*, che Adorno iniziò a scrivere con Horkheimer, una volta che ebbe lasciato il teatro naturale dell'Oklahoma”^x

Il soggetto, in effetti, smarrito ogni titanismo alla Beethoven, sommerso dall'anonimato della folla, soffocato dal caos del traffico, mercificato dallo scambio monetario, rischia se non di evaporare, di risolversi in un unico compito: “far sopravvivere la sua individualità destinata all'anonimato attraverso un'estetizzazione del sé”. Sempre più labile, o peggio circuito dalle fanfare della guerra o del populismo nazionalista, tra ottocento e prima metà del novecento, al soggetto non rimane che cercare di sfuggire al naufragio attraverso la sensibilità del distacco critico. “La maggior parte dell'arte contemporanea – aveva scritto Baudrillard con vertiginoso piacere del *de profundis* – si dedica proprio a questo: ad appropriarsi della banalità, degli scarti, della mediocrità eleggendoli a valori e a ideologia”^{xi}. Fattasi pornografica, senza segreti ed erotismo, ammiccando compiaciuta della propria ironia, l'arte per Baudrillard, fingendo di consegnarsi alla sparizione, si regalava il diritto di un eterno riciclaggio. Al contrario Violante ridona spessore, attraverso la più sensuale delle arti, la musica, all'arte e pur nella consapevolezza della fragilità che ne attanaglia senso e forma, ne fa un luogo e una pratica fondamentali per riflettere sull'umano.

Dalla delicata levità di Schubert, che “ci fa assistere al naufragio della soggettività come produttrice di senso”^{xii} a Schoenberg che “ha preso su di sé tutte le tenebre e le colpe del mondo” e che in *A Survivor from Warsaw*, mentre non cede alla rimozione del senso di colpa che i tedeschi e il mondo intero vorrebbero conseguire, conclude l'operina di otto minuti con l'irruzione liberatoria dell'inno *Shema Israel*, “che ridà la parola al popolo di Mosè”; dall'utilizzo che Hitler fece della mitologia totalitaria delle opere di Wagner, “puntando decisamente sull'antisemitismo come elemento identitario contro la democrazia”, alle dolorose sinfonie di Mahler, che, nel loro insieme, “sono un labirinto stratificato di una esemplare, universale, biografia infelice. Come se Mahler si proponesse di imporre la valenza universale della soggettività danneggiata”^{xiii}; dalla ossessività demonica delle marce militari e dall'universo concentrazionario del lager dove il moderno ha espresso tutto il suo veleno spingendosi sino alla totale negazione dei diritti dell'uomo fino all'indistinto di *In Vain* di Georg Friedrich Haas, per cui “la via della verità arriva dal buio”, il volume, senza nascondersi l'ambiguità dell'opera musicale (e dell'opera d'arte in genere), non smette mai di suggerirci le qualità critiche e insieme etiche che contraddistinguono la più profonda creazione artistica. Non passatempo, non festa per spettatori ad occhi chiusi ma emotivamente scossi, a volte certo anche connivente, ma mai neutra l'arte, e, quando davvero profonda e complessa, essa si fa consapevolezza critica e ferita aperta sul dolore del mondo.

Brio narrativo, ricchezza di riferimenti bibliografici, raffinate intuizioni interpretative si combinano in questi godibilissimi saggi a rammentarci che l'arte, anche in un'epoca convulsa e sciamannata, purché non si rinunci alla mediazione del pensare, non stenderà mai un velo pietoso sulle

catastrofi che i tempi volessero imporci. E la forma saggio – di cui appunto risulta composto il volume – ci aiuterà, in analogia con la frammentarietà in cui si è risolto il mondo della tecnica, a non esser ciechi di fronte al reale (o al virtuale, in cui in buona parte si è digitalizzato e trasformato)^{xiv}. Ciechi e sordi, in effetti, rischiamo di diventare in un mondo ipertrasparente e iperrumoroso, in cui non si dà più tempo agli umani per un qualche indugio, in cui riflettere diviene una inopportuna perdita del tempo stesso. L'epoca – le sue macchinazioni e le sue macchinazioni indiatolate - ci bracca e travolge. Forse, come aveva sospettato Anders, ha reso gli umani antiquati. Ma appare ancora plausibile – prima della definitiva sparizione? – che l'arte ci inquieti ancora e ci ponga di fronte ad uno specchio che non sia una semplice fantasmagoria per bambini viziosi/viziati che vogliono solo essere distratti/intrattenuti ma lo schermo in cui il dolore del mondo e le più ambiziose aspirazioni degli umani non scompaiano del tutto. “Nel gioco dell'arte – scriveva Gadamer – non viene affatto messo in gioco qualcosa come un mondo sostitutivo o di sogno in cui possiamo dimenticare noi stessi. Il gioco dell'arte è piuttosto uno specchio riaffiorante sempre di nuovo dinanzi a noi attraverso i millenni, nel quale, spesso in modo sorprendente e spesso in modo estraneo, ravvisiamo noi stessi: come siamo, come potremmo essere e che cosa ne è di noi”^{xv}. In quella *fin de siècle*, cui Violante dedica i primi saggi del volume “scricchiola l'età della sicurezza liberale, scricchiola, grazie alle ruspe di Freud, la compattezza univoca del soggetto”^{xvi} e “la musica durante la guerra si corrompe così come si corrompe la lingua, denunciava Karl Kraus, piagata dall'uso che ne faceva la burocrazia e la *journalle*”^{xvii}. Oggi, in epoca sfacciatamente neoliberista, più che scricchiolare, franano non soltanto sicurezze ma anche la possibilità di perdersi nei desideri promessi dall'iperconsumo, la musica, spesso piacevolissima, erogata a profusione da ogni canale mediale, esenta da ogni scelta e da ogni educazione del gusto, e il soggetto – tra rancori e vaneggiamenti - più che piagato è polverizzato e, soprattutto considerato - e sedotto a considerarsi - come un'inutile zavorra che ostacola il diffondersi delle merci, mentre la lingua si fa pasticcio incongruo o slogan ora inibitorio ora eccitante. La prosa raffinata e la affabulatoria sapienza de *Lo spettatore musicale* ci chiama, al contrario e mitemente, alla responsabilità e a un competente senso critico, per “smaschera(re) la violenza del potere e il tentativo di occultamento della sua metastasi sociale”. Oggi, come un tempo aveva fatto “dinanzi all'orrore del lager, la musica di Ullmann, di Schoenberg, di Nono”^{xviii}. Sarà pur finito, come avverte l'autore, un modello di critica. Ma lo spirito ne resta, ne deve restare, inalterato.

Quando impazzava la psicologia fenomenologica/esistenziale si conveniva sul fatto che, ingabbiati in una quotidianità caotica e accelerata, gli umani avessero perduto il senso dell'essere e del nulla e soltanto l'incontro con i malati avrebbe potuto risvegliarli dal torpore dello spirito e dell'intelligenza. Non ai malati, ma all'intelligente ascolto della musica – che certo in quanto colta non gode di florida salute – con in più la nostalgica consapevolezza che dopo Auschwitz è arduo “far poesia”, fa appello Piero Violante, per risvegliare la nostra anima a un più gentile e più generoso senso dell'esistere.

ⁱ “Le folle che si accalcano in questi luoghi [...] percorrono le sale solo in gruppo, fotografandosi a vicenda come per soffocare, con l'uniformità del loro comportamento e l'identità delle loro azioni, il sospetto da cui a volte sono sfiorate: che neanche lì ci si possa aspettare qualcosa”. J. Clair, *L'inverno della cultura*, p. 44, Skira, Milano, 2011.

ⁱⁱ Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, pp. 129 – 130, Edizioni Idea, Roma, 2007.

ⁱⁱⁱ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 88, Einaudi, Torino, 2009.

^{iv} J. Clair, *La responsabilità dell'artista*, p. 129, Abscondita, Milano, 2014.

^v G. Anders, *L'uomo è antiquato*, II, *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, p. 34, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

^{vi} J. Habermas, *Il ruolo dell'intellettuale e la causa dell'Europa*, pp. 11 e 8, Laterza, Roma – Bari, 2010.

^{vii} P. Violante, *Lo spettatore musicale*, p. 13, Sellerio, Palermo, 2021.

^{viii} *Ibid.*, p. 19.

^{ix} È proprio la funzione di mediazione della critica che Violante vede sfarinarsi con esiti assai perniciosi. Del resto cosa aspettarsi in un'epoca – "l'epoca dell'immagine del mondo" – in cui la parola, il cui scopo principale è proprio la mediazione e la ri-flessione, è sempre più abrasa e vilipesa? "Scompare la mediazione – scrive Violante – l'idea del commento. Al primo piano della liquidazione concettuale della mediazione che per Adorno è ancora centrale, ma è divenuto il punto debole ora della teoria critica, corrisponde il pianterreno di una critica che appare sempre meno autorevole per competenza, meno terzo, e piuttosto variabile dipendente di un gioco truccato. Mentre i giornali cercano di neutralizzare il critico, la rete prolifera di luoghi on line dove ognuno si nomina critico. [...] Trionfa l'ascoltatore emotivo «ad occhi chiusi» (Adorno) e sui giornali la critica viene dopo il «pezzo di colore». *Ibid.*, p. 21.

^x *Ibid.*, p. 43.

^{xi} J. Baudrillard, *Il complotto dell'arte*, in *Il complotto dell'arte*, p. 39, SE, Milano, 2013.

^{xii} P. Violante, *op. cit.*, p. 71.

^{xiii} *Ibid.*, p. 132.

^{xiv} "Per Adorno la forma - saggio è caratterizzata dalla discontinuità, dalla relativizzazione, dalla frammentarietà" ci ricorda Violante e continua citando l'autore tedesco da *Note per la letteratura* "Il saggio pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento [...] Il saggio si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti". *Ibid.*, p. 69.

^{xv} H. G. Gadamer, *Il gioco dell'arte*, ne *L'attualità del bello*, p. 184, Marietti, Genova, 2001.

^{xvi} P. Violante, *op. cit.*, p. 128.

^{xvii} *Ibid.*, p. 145.

^{xviii} *Ibid.*, p. 16.