



Silvia Vizzardelli

Un canto, un corpo

Teorie romantiche della musica

ISBN: 9788897527121

Prima edizione: ottobre 2012

Copyright © *il glifo*, 2012, www.ilglifo.it

National Bibliography Number: urn:nbn:it:ilglifo-9322

Tutti i diritti sono riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione elettronica può essere riprodotta o diffusa se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. In particolare, la diffusione di copie attraverso internet è diritto esclusivo de *il glifo*: per tutelare questo diritto, ogni esemplare degli ebooks pubblicati da *il glifo* contiene informazioni uniche e criptate che consentono l'identificazione univoca della singola copia in caso di redistribuzione a terzi.

L'acquirente di questa pubblicazione elettronica sottoscrive l'impegno di detenerne copia unicamente per uso personale, consapevole che sia la pubblicazione di copie su qualsiasi sito internet sia la cessione o trasmissione di copie elettroniche a terzi costituiscono illeciti penalmente perseguibili.

Per informazioni relative ai diritti, si veda: www.ilglifo.it/licenze.aspx

Introduzione

Si è scritto molto sul ruolo straordinario che la musica ha avuto nell'estetica romantica. Non solo perché l'epoca romantica ne ha prodotta di grandissima, ma anche, ed è questo che qui ci interessa, perché ne ha pensata e immaginata tanta. Il presente saggio non intende seguire tutti i percorsi in cui si è avventurata questa riflessione e che hanno coinvolto la filosofia, ma anche l'immaginazione letteraria in dialogo strettissimo tra di loro. Il suo obiettivo è un altro, più circoscritto ma non meno ambizioso. La sensibilità primo-romantica e romantica è un processo di costruzione e trasformazione che si appoggia su una piattaforma concettuale ben isolabile e descrivibile. Parrà strana questa affermazione, abituati come siamo a disperderci nei fiumi di letteratura che la musica ha alimentato, nella confusione di frammenti, di pensieri ondivaghi, di azzardate associazioni, di entusiasmi misticizzanti. Eppure sono convinta che il problema che preme dalla base sia uno solo e coincida con l'esigenza di tenere insieme due dimensioni, natura e forma, pulsioni elementari e stile, presenza sorgiva delle tensioni umane e vincolo strutturale. Si tratta cioè di osare contemporaneamente in tutte e due le direzioni avvertendo che di fatto si sta mirando alla loro *reciproca conversione*, ad uno *scambio* continuo tra i due momenti. La musica si offre come esempio nitido di questa relazione. Insomma, la domanda cui tenteremo di rispondere, seguendo i percorsi della riflessione romantica, è la seguente: è possibile un naturalismo formale? O un formalismo naturale?

Cerchiamo di avvicinarci gradualmente al nostro problema, partendo da un'osservazione panoramica, che però perimetra il campo di indagine, per poi guardare più da vicino il dettaglio e l'articolazione. Per descrivere il paesaggio visto da lontano, mi servo di alcune riflessioni che Calvino ha dedicato al tema dell'immaginazione nelle sue *Lezioni americane*, senza peraltro alcun riferimento specifico al mondo romantico, sebbene in alcuni punti vi alluda. Calvino sta riflettendo sulla natura dell'immaginario e sul suo doppio carattere di strumento della conoscenza o di identificazione con l'anima del mondo. Per far questo ricorre alla sua esperienza di scrittore, soprattutto quella che si riferisce alla letteratura fantastica e ne individua il nucleo ispiratore nella tendenza a trasformare l'anonimato e l'indifferenza di una natura e di un universo non abitati dall'uomo, in materia umana. Ecco come si esprime Calvino: "Una precisazione sull'antropomorfismo nelle *Cosmicomiche*: la scienza mi interessa proprio nel mio sforzo per uscire da una conoscenza antropomorfa; ma nello stesso tempo sono convinto che la nostra immaginazione non può essere che antropomorfa; da ciò la mia scommessa di rappresentare antropomorficamente un universo in cui l'uomo non è mai esistito, anzi dove sembra estremamente improbabile che l'uomo possa mai esistere"¹.

Una natura indifferente si apre ad accogliere in sé lo spirito. Ecco, l'esperienza musicale suggerisce alla sensibilità romantica qualcosa di molto simile, proprio perché la spinge a indagare la natura del suono e le sue caratteristiche fisiche prima che esse vengano plasmate da una ambizione artistica, per poi *innestare* su questo piano il coinvolgimento dell'interiorità spirituale. Si tratta qui di partire metaforicamente da luoghi non abitati dall'uomo per scoprire al loro interno delle caratteristiche descrivibili che facilitano, favoriscono l'antropomorfizzazione. Il suono indagato nella struttura fisica rivela una natura che facilmente *si scambia* con lo spirito.

Si scoprirà, osservando con attenzione il modo in cui lo spirito romantico analizza le caratteristiche fisiche del suono e le fa dialogare con le spinte dell'interiorità e dell'immaginazione, una straordinaria capacità di erotizzazione della fisica sonora. Sappiamo come in un testo molto discusso *La carne, la morte e il diavolo*², Mario Praz abbia opportunamente insistito sulla forte sensibilità erotica della letteratura e più in genere dell'arte romantica, mettendone in luce gli aspetti

¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 90.

² M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Rizzoli 2008.

demoniaci appunto, più oscuri, più nascosti. Nostro intento sarà quello, invece, di scoprire questa sensibilità ad un livello diverso, più in superficie, perché si attiva nelle descrizioni fisiche del suono apparentemente più asettiche e oggettive. “Il mio Diletto spinse/la sua mano attraverso il forame/e il mio interno fremette per lui” (*Cantico dei cantici*, 5,4). Alla stregua della relazione amorosa nel *Cantico dei cantici*, il suono descritto dai romantici come vibrazione che facilmente si converte in fremito, tremito interiore, ha a che fare con il tema dell’incarnazione, dell’*innesto* dello spirito nella materia. Del resto il tema della voce e dell’ascolto è molto presente nel *Cantico*. Tenteremo di verificare come questa strada tracciata dalla riflessione primo-romantica ci conduca facilmente e senza brusche rotture o repentini cambi di direzione al modo in cui la filosofia idealistica ha interrogato la natura del suono e dell’esperienza musicale. Come l’erotismo diffuso del *Cantico*, inteso quale intimo fremito dei corpi toccati dallo spirito, non ha impedito che esso prendesse il suo posto nella Bibbia, in un modo simile la sensibilità erotica dell’esperienza sonora si camuffa dietro la fisica del suono, trovando il suo cardine nel concetto di vibrazione. La posta in gioco è la seguente: il suono è la materia più spirituale perché facilmente il discorso sulla *vibrazione* può convertirsi in quello sul *tremore* e sul *fremito* dell’interiorità.

A dare la spinta alla riflessione romantica sulla natura del suono sono i lavori che Ernst Chladni dedicò in quegli stessi anni allo studio delle vibrazioni³. Considerato il padre dell’acustica moderna, Chladni fu un acuto indagatore dell’effetto morfogenetico delle onde sonore. Inventore del cosiddetto metodo delle *Klangfiguren*, studiò l’effetto delle vibrazioni su lastre di vetro ricoperte da sabbia finissima e dimostrò che la sabbia si allontana dalle zone di maggior vibrazione della lastra (*ventri*) per andarsi a concentrare nei cosiddetti *punti nodali* in cui l’ampiezza della vibrazione è quasi nulla, formando figure simmetriche particolari e degne di molta attenzione. Gli studi di Chladni, alla base anche delle tecniche di costruzione degli strumenti musicali, rappresentarono un forte elemento di attrazione per la riflessione romantica sul suono. Ma occorre fare una precisazione che ci consente di cogliere uno scarto significativo dell’estetica romantica dalla fisica acustica di Chladni.

Si tratta di una differenza di tonalità e direzione della ricerca più che di una discrepanza di contenuti. Chladni era interessato a studiare le forme dei suoni, le sue figure visibili ed estese da cui ricavare informazioni sulla natura delle vibrazioni che le producono, i romantici invece più che all’estensione spaziale, più che alle figure estese, badano alla *puntualità* del suono, alla negazione dello spazio nell’intima vibrazione del *punto*. Il risolversi del suono nel movimento strettissimo nel *punto* sarà l’elemento che consente di individuare quel luogo-non luogo in cui lo spirito si converte in materia e viceversa. Sarà così anche in Hegel: il punto verrà concepito nello stesso tempo come l’esito della successione spaziale e l’inizio di quella spirituale, ciò che pur rimanendo ancora nell’ordine della materia e dello spazio apre la strada alla sua idealità, alla sua conversione in tempo interiore. Facciamo attenzione a questo scarto teorico che ci porta vicino alla sensibilità romantica: in gioco qui, quando si parla di suono, non è tanto la sua esterna visibilità, la traccia che esso lascia nel mondo delle figure estese, non è nemmeno la sua fenomenologica descrivibilità, bensì quell’elemento *puntuale* in cui si produce uno *scambio*, una intercettazione. E’ così allora che la descrizione e la visibilità cedono il campo all’azione e al contagio empatico. In questo punto sonoro, la materia fremente si scambia con l’idealità.

³ Ernst Chladni è autore della *Akustik*, Lipsia 1802, dei *Neue Beiträge zur Akustik*, Lipsia 1817 e dei *Beiträge zur praktischen Akustik*, Lipsia 1822.

1. *L'enigma primordiale*

Al centro della nostra attenzione è quindi quella doppia anima che l'arte dei suoni rivela quando la si voglia indagare da vicino e che crea non pochi problemi a chi tenti di costruire intorno ad essa un sistema delle arti: la musica è da una parte quella forma artistica che intrattiene strettissimi rapporti con la *materia*, che dialoga da vicino con i corpi e con le loro dimensioni più nascoste, dall'altro lato è l'arte dell'*interiorità*, manifestazione della temporalità del soggetto, vita pura e indeterminata di un'intimità espansiva. Da una parte dunque la naturalità del suono, la sonorità dei corpi come materialità che si impone perentoriamente, e dall'altra il risuonare della pura soggettività, di un interno concentrato in se stesso senza ulteriori determinazioni, come quel che non riesce ancora o più a condensarsi nella fissa identità di un *esposto*, restando sempre dinamica *esposizione*. Queste due anime, che, come vedremo, prendono nomi diversi a seconda di chi le teorizza, non sono tuttavia comunicanti, anzi cercano continuamente di parlarsi, hanno bisogno di condividere le loro tensioni, i loro movimenti e sfidano la riflessione filosofica a trovare un nome anche per il loro rapporto.

Come si può allora definire il passaggio dall'interno all'esterno, dall'anima ai corpi, dall'ideale al reale, dalla temporalità intima all'estensione materiale? Per rispondere a questa domanda i filosofi romantici si servono di un termine che, grazie in primo luogo a Fichte, aveva molto circolato in quegli anni: quello di *Schweben* (oscillazione) associato a *Wechsel* (scambio). Su questa base essi immaginano, più o meno consapevolmente, il rapporto tra idealità e materialità come una conversione reciproca (*Wechsele Wirkung*), una sorta di scambio appunto che, nel caso della musica, non ha bisogno di un terzo elemento sintetico: un'eccezione rispetto al movimento triadico che caratterizza il processo dialettico, perché l'arte dei suoni lascia vivere la sua materia e i suoi corpi senza riassorbirli nella pura affermatività dell'ideale. È come se la *Wechselwirkung*, interessando il rapporto anima-suono, implicasse una riabilitazione del finito, dell'immediato proprio mentre trasferisce su di esso le modalità di una relazione immanente.

Grazie all'idea di una conversione reciproca tra i due mondi, si tenta di sciogliere l'enigma del rapporto dell'anima col corpo, in questo caso di anima e suono: un enigma primordiale di fronte al quale Hanslick invece, il padre del formalismo musicale, arresterà la sua ricerca. La riflessione sul bello musicale può certo avvalersi dell'apporto proveniente dalla fisica e dalla fisiologia, può tentare di spiegare il sentimento del suono seguendo il percorso della affezioni nervose prodotte dalle impressioni acustiche, ma resta insondabile – avvertirà Hanslick nel 1854 in un'ammissione dei limiti invalicabili della scienza e del sapere – quel luogo remoto in cui la corporeità incontra e penetra la coscienza tramutandosi prima in sensazione e poi in sentimento. È quanto dire che psicologia e fisiologia, nell'illusione di venirsi incontro, mettono in gioco tutte le loro forze per poi accorgersi di aver rimandato all'infinito il momento del loro effettivo toccarsi: quest'ultimo rimarrà sempre, secondo Hanslick, un regno insondato, chiuso a ogni incursione, per quanto il progresso degli studi possa allungare e complicare il percorso delle diverse discipline: «Sono i mille aspetti di quell'enigma primordiale che è il rapporto tra corpo e anima. Questa sfige non si precipiterà mai giù dalle rocce»⁴. Mentre per Hanslick il momento dell'incontro tra i due mondi resta precluso alle potenzialità dell'osservazione, in ambito romantico era invece maturata la convinzione che l'enigma potesse sciogliersi proprio grazie alle nozioni di *scambio* e di *relazione reciproca*. L'interiorità dei corpi sonori si scambia con l'interiorità soggettiva, e su questa base è possibile immaginare una soluzione all'enigma primordiale.

Sembrerà strano questo nostro accento posto sui processi di incarnazione dell'esperienza musicale, abituati come siamo a vedere nel pensiero romantico l'esaltazione dell'arte musicale come viaggio libero e autonomo dello spirito verso l'assoluto. Tale esaltazione è senza dubbio una componente non trascurabile della letteratura che il Romanticismo dedica alla musica, eppure non sarebbe

⁴ E. Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. Distaso, Aesthetica, Palermo 2007, p. 87.

comprensibile la natura di questo viaggio spirituale se non si partisse dal suo abbrivio: l'inizio è nella materia, nei corpi e nell'esercizio raffinato e intenso a cui essi sono sottoposti. Si tratta ora di capire quali sono le diverse *figure* di questo processo di incarnazione. Dalla danza alla melodia, dalla tecnica al meccanismo, fino ad arrivare ad una vera e propria fisica del suono, la finalità è sempre la stessa: quella di fermare la consunzione dello spirito che una musica troppo distillata e pura causerebbe. Si vedrà anche che tale bisogno di incarnazione potrà convivere, in alcune figure decisive di questo panorama culturale, con la difesa più convinta dell'autonomia musicale.

Il mio intento è quindi quello di dimostrare come nel contesto della *Romantik*, la *Einbildungskraft*, ovvero la capacità dell'immaginazione, non sia mai diseffettuazione, derealizzazione perché la distanza che l'illusione produce dal mondo delle superfici, del visibile non contraddice i percorsi dell'incarnazione e mantiene vivo, nello spazio della *Darstellung*, l'elemento recettivo della mimesi (cfr. il paragrafo *Täuschung, Darstellung, Mimesis. Herder, Novalis, Solger*). L'imitazione-presentazione conserva viva l'oggettività del suono impedendo che essa venga dissolta in un movimento di incondizionato 'sorvolo', nel flusso della fantasia, e rende quest'ultima disponibile a sopportare l'urto dell'altro da sé.

(...fine dell'anteprima...)

Quarta di copertina

Nell'estetica musicale romantica domina una metafora: quella dell'*innesto*. Si tratta precisamente di seguire da vicino tutti gli strumenti che la musica offre per cogliere il luogo preciso in cui lo spirito si innesta, si iscrive nella materia. E' questo un tema che arriva indisturbato fino alle più rigorose formulazioni della filosofia idealistica e che ci consente di avvicinare la sensibilità romantica disfiandoci dei luoghi comuni che la hanno tanto mortificata riducendola a esercizio mistico e a ossessiva ricerca dell'assoluto. Si scoprirà, osservando con attenzione il modo in cui lo spirito romantico analizza le caratteristiche fisiche del suono e le fa dialogare con le spinte dell'interiorità e dell'immaginazione, una straordinaria capacità di erotizzazione della fisica sonora. "Il mio Diletto spinse/la sua mano attraverso il forame/e il mio interno fremette per lui" (*Cantico dei cantici*, 5,4). Alla stregua della relazione amorosa nel *Cantico dei cantici*, il suono descritto dai romantici come vibrazione che facilmente si converte in fremito, tremito interiore, ha a che fare con il tema dell'incarnazione. Come l'erotismo diffuso del *Cantico*, inteso quale intimo fremito dei corpi toccati dallo spirito, non ha impedito che esso prendesse il suo posto nella Bibbia, in un modo simile la sensibilità erotica dell'esperienza sonora si camuffa dietro la fisica del suono, trovando il suo cardine nel concetto di vibrazione. La posta in gioco è la seguente: il suono è la materia più spirituale perché facilmente il discorso sulla *vibrazione* può convertirsi in quello sul *tremore* e sul *fremite* dell'interiorità.

Silvia Vizzardelli

Silvia Vizzardelli (Torino 1967) è Professore associato di Estetica e Estetica musicale nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Calabria. Fa parte del comitato scientifico della collana Estetica e critica (Quodlibet), è direttore scientifico della collana Filosofia e psicoanalisi (Quodlibet) ed è membro della Società Italiana di Estetica (SIE). Il suo ambito di ricerca comprende i rapporti tra estetica e teoria delle arti, e negli ultimi anni ha dato ampio sviluppo ai temi connessi alla filosofia della musica sui quali ha pubblicato numerosi saggi. Tra le sue pubblicazioni in volume: *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel* (Roma, Bulzoni 2000); *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea* (a cura di, Macerata, Quodlibet 2002); *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch* (Macerata, Quodlibet, 2003); *Filosofia della musica* (Roma-Bari Laterza 2007); *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, (Milano, Bruno Mondadori 2010); ha curato insieme a Felice Cimatti *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi* (Quodlibet 2012).