

Note sul Musicale

Massimo Carboni*

ABSTRACT

The privilege of Music in the romantic aesthetics outcomes from the fact that it is considered as the origin of all artistic creation. In Music the spirit displays itself in the individual inner life. Nevertheless, no sound can be uttered or perceived but in the external space, that is to say in a relational mode. This kind of bond is reflected in the dialectic between the artist's intentionality and the laws of the material which marks in such a peculiar way Neue Musik. From this delicate issue derives the paradoxical sonorous sensuosity in Schönberg's and Webern's works.

KEYWORDS

Romantic aesthetics – sound as an external datum – ethical peculiarity of the artistic Beruf in the Wiener Schule – untranslatable language of music – pre-categorical sensuosity of neue Musik

1.

L'arte musicale ha una posizione di privilegio nell'estetica del Romanticismo. In essa "si esprime nel modo più chiaro la tendenza romantica verso il superamento della finitezza della forma alla volta dell'infinito", e tale ruolo nevralgico è a tal punto evidente che, ad esempio per Friedrich Schlegel, "ogni arte compiuta ha la tendenza a trasformarsi in musica" (D'Angelo 1997, pp. 183 e 184). Da questo punto di vista, ben si comprende il motivo per cui l'intuizione è la facoltà che per tutto il Romanticismo sta all'origine della creazione artistica. Nell'apparire non rappresentativo e nello statuto inoggettivo del Musicale viene portato a fenomeno sensibile e articolato, nel suono ordinato da leggi matematiche, l'esserci naturale del sentimento con le sue alterne mutevolezze. Alla radice della formulazione filosofica di tale assunto contribuisce il motivo di ascendenza pitagorica dell'anima come armonia di differenti, motivo che si ritrova poi sia in Platone (cfr. ad es. *Fedone*, 93a sgg.) sia in Aristotele (cfr. ad es. *Politica*, 1340b e *Dell'anima*, 407b, 30).

* Università Luiss-Business School, massimo.carboni1@libero.it

“Chiunque scenda in sé stesso sa di che cosa si tratta”, scrive Boezio nel suo *De institutione musica* per significare l'immediatezza e l'intuitiva comprensibilità del rapporto tra l'anima e il Musicale; elementi o polarità che – muovendo dalla natura vibratoria del suono – Hegel, nell'*Estetica*, legava in un'unità dialettica in virtù della quale l'uno, attraverso la mediazione della sonorità come esteriorizzazione dell'inapparente profondità spirituale, si ritrova e si trascende continuamente nell'altro.¹ Se per Hegel – e certo per tutto il Romanticismo – l'ideale dell'arte sta nel ricondurre l'apparenza esteriore allo spirito inapparente, la prima determinandosi come manifestazione del secondo, allora proprio la musica come totalità diveniente, pur se non raggiunge l'universalità del concetto, sembra una delle somme esemplificazioni del modo in cui lo spirituale si concretizza in una individualità sensibile e vivente. E Novalis non parlava forse di una *akustische Natur der Seele*, di una “natura acustica dell'anima”? La musica (“che si va consumando mentre ch'ella nasce”, diceva Leonardo) è quindi, secondo tutta una tradizione plurisecolare, l'arte dell'interiorità soggettiva nel senso non solo mistico-effusivo ma anche in quello altamente spirituale.

Queste ragioni vanno tuttavia affiancate ad altre due allo scopo di calibrarne meglio la portata. Entrambe prendono in considerazione l'elemento esterno (spaziale, per dirla tutta) rispetto a quello attinente all'interiorità.

AmMESSO che il suono, trasfondendosi e articolandosi nel Musicale, venga indicato come l'archi-espressione dell'interiorità soggettiva e comunque del sentimento quale esso sia, bisogna aggiungere (osservazione intuitiva ma non perciò triviale) che il suono emesso dal soggetto *ipso facto* diventa per il soggetto stesso un che di esterno con cui egli si confronta come con un'eco, dunque è occasione di una percepibilità del tutto oggettiva o meglio oggettuale. Il suono emesso è anzitutto un'eco. L'anima, l'interiorità che si fa suono-musica immediatamente si rovescia in una esteriorità: o diventa oggetto di ascolto – soprattutto e significativamente da parte dello stesso soggetto – o, semplicemente, non è. Si rovescia cioè in un suono-eco (*archè* del Musicale) che in quanto datità oggettiva al pari di tutte le altre, non ha necessariamente come sua condizione d'esistenza una fonte soggettiva, e comunque può plausibilmente ritenersi da questa autonoma e indipendente. Perché il soggetto, in questa situazione in cui si riconosce o si misconosce come eco (come specchio?) si trova diviso, separato, differenziato da sé. Nella misura in cui il suono – grido, voce, canto...musica – rende *udi-*

¹ Sul ruolo del Musicale all'interno dell'estetica hegeliana, e sulle differenze tra questa e l'estetica romantica, cfr. l'importante ed esaustivo contributo di Vizzardelli 2000.

bile l'interiorità soggettiva, l'*Ichgefühl* romantico si trasforma nel proprio stesso oggetto o non è. Sentire-udire non può che essere sentirsi-udirsi, cioè oggettivarsi.

Questa prima considerazione appare strettamente connessa alla seconda. Indipendentemente dalla sua fonte, il suono, sin dalla sua apparizione fenomenica, è un campo che *immediate* si spazializza nel senso della vettorialità. Dunque è un riverbero che chiede relazione. La presenza sonora, per costituzione e definizione fisica, si dilata e si espande, si distende e si propaga avvolgendo o investendo dall'esterno il soggetto, nonostante sia lui (anzi a ben vedere proprio perché è lui) la fonte da cui sgorga "cadendo" dall'anima nello spazio circostante. Spazio definitivamente, eminentemente relazionale: poiché quel suono – si sviluppi o meno nel Musicale – richiede, pretende, *in quanto emesso*, la presenza dell'altro, l'ascolto dell'altro aldilà di qualsiasi solipsismo coscienziale auditivo. Soggetto e de-soggettivazione qui tendono ad una composita, dialettica unità.

2.

Quando Schönberg era sotto le armi, un superiore gli chiese se per caso fosse il compositore. Schönberg rispose che dal momento che nessuno voleva esserlo, dovette decidere di esserlo lui. Questo aneddoto simboleggia perfettamente il carattere necessario, vincolante, destinale con cui la Scuola musicale di Vienna – Schönberg, Berg, Webern – pensa e pratica la creazione artistica: come un impegno etico cui devolvere assoluta e totale dedizione.

"Il metodo di composizione con dodici note è nato da una necessità", dichiara Schönberg (1975, p. 106). Non da una scelta arbitraria, non da un'inclinazione soggettiva, ma da un imperativo categorico, da qualcosa di irrisalibile: una spinta, un'urgenza che si impone prepotentemente e a cui dover decidersi di dar seguito, cioè forma logica e coerenza strutturale, le uniche determinazioni, le uniche condizioni compositive che, muovendo dal pensiero musicale, possano dare come risultato la piena *comprensibilità* del pezzo. Il tratto necessario ed imperativo non è limitato alla scoperta-invenzione della serialità dodecafonica, ma all'intero *Beruf* artistico, sentito non solo come impegno estetico ma anche come missione morale e compito spirituale. La situazione che si produce è percorsa da cima a fondo da un senso di inevitabilità, di inesorabilità al cui interno si ritaglia e può coerentemente crescere l'intenzione creativa. La spinta interiore che urge all'origine della creazione musicale viene sentita come un'impellente costrizione.

Non ci sono più o meno vaghe libere “opzioni”; ci sono solo necessità. Sono le *declinazioni* di questa necessità ad imprimere l'individualità autorale e la *Stimmung* espressiva alla struttura formale e compositiva dell'opera.

Sostenere che la “composizione con dodici note che stanno in rapporto reciproco” non è affatto (al pari della dissonanza) un'effrazione del campo sonoro bensì una sua estensione, cioè che essa non rappresenta altro se non l'utilizzo di ciò che già esiste nella costituzione fisica del suono, è lo stesso di affermare che quella ferrea necessità che sovrintende al suo reperimento sgorga dalla natura, la natura che *non facit saltus*, che non conosce arbitrio ma solo leggi di crescita e distruzione. “Un conservatore costretto a diventare un rivoluzionario”: così si descriveva Schönberg. Anche la rottura storica della *neue Musik*, anche la catastrofe della tonalità e del mondo che essa rifletteva, dunque, appartengono al Musicale inteso come “natura con le sue leggi in rapporto all'udito”, secondo l'espressione di Webern. Tanto vero che i tre compositori ai quali ci riferiamo mai si sono posti in antitesi con il passato. Piuttosto è come se facessero *epoché* della tradizione musicale. Webern ad esempio – pur eliminando nelle sue composizioni ogni possibile discorsività musicale – si sente erede della polifonia contrappuntistica fiamminga, di cui recupera lo spirito profondo mettendone a frutto i valori costruttivi all'interno di un paradigma compositivo che – liquidato ormai definitivamente “il caldo nido della tonalità” (Webern 1963, p. 66) – trasforma, inventa, lavora sulla stessa cosa e sempre diversa, la stessa variata all'infinito secondo legge: così Webern definisce il metodo della serialità dodecafonica, ispirandosi da un lato all'*Arte della fuga* di Bach che esplora tutte le possibilità offerte da un unico semplice tema, dall'altro all'*Urpflanze* di Goethe che vede l'evoluzione della natura come continua variazione della sua legge immanente.² Significativo in questo senso appare allora l'entusiasmo di Webern quando in una lettera del luglio 1942 riferisce di aver scoperto che *nomos*, oltre al significato di legge, norma, include anche quello di melodia, composizione musicale (che nell'antica Grecia aveva, come noto, una preminente funzione etico-pedagogica).

La dialettica tra intenzionalità soggettiva e leggi del materiale, *pathos* autorale e valenza autonoma delle forme è un tema tra i più frequentati dalla musicologia e la filosofia della musica almeno da Beethoven in poi. La razionalizzazione dell'intero spazio sonoro, o meglio la sua estensione avvenuta soprattutto con l'opera radical-

² Vedi su questo motivo del rapporto dialettico con la tradizione nella poetica e nella prassi creativa di Webern, Lisciani Petrini 2001, segnatamente le pp. 176-7.

mente rinnovatrice della *neue Musik*, sviluppa la *quaestio* – pensiamo solo ai contributi teorici di Adorno – fino alle sue estreme conseguenze.

Webern pone il problema sotto il segno del paradosso. Ma un paradosso ricco di fruttuose implicazioni. Con un'affermazione che ricorda da vicino una delle idee centrali dell'estetica di Valéry (l'opera come ossimorica "orgia di disciplina"),³ Webern stabilisce un nesso indiroccabile tra espressione dell'interiorità e restrizioni autoimposte. "Soltanto ora con questo vincolo", scrive, "è diventata possibile la più completa libertà!". E aggiunge significativamente: "Io qui posso solo balbettare" (Webern 1963, p. 103). Si tratta di un dovere imposto dal destino e tuttavia libero da imposizioni. Il nesso necessario tra sequenza libera e sequenza nomotetica, l'una *immanente* all'altra, l'unico che conduca alla coerente comprensibilità della forma, rispecchia quello tra *inneres Erlebnis* e linguaggio costruttivo, inventività creativa e legalità formale, volere soggettivo e "destino".

Perfettamente comprensibile, allora, che Webern – in una lettera del febbraio 1944, un anno prima della sua assurda morte dovuta ad una pallottola vagante esplosa da un soldato statunitense tra le macerie della Berlino liberata dai nazisti – si dichiari colpito fino alla commozione da quel passo delle *Note all'Edipo* in cui Hölderlin vede la *Zuverlässigkeit*, la "fidatezza", l'"attendibilità" del componimento poetico nell'applicazione del calcolo e della misura, dell'equilibrio e della coerenza. Poiché mai senza l'ordine formale e la tecnica tramandabile che ne governa il *nomos*, potrà apparire ciò che va oltre l'ordine e la tecnica. Mai senza razionalità numerante, legge calcolabile e sapienza artigiana potrà offrirsi l'*aorgico* che ne trascende i limiti. La grazia kleistiana si ritrova soltanto dopo aver doppiato il capo della conoscenza e della necessità.

3.

Dopo averlo eseguito, fu chiesto a Schumann di "spiegare" un suo *étude*. Per tutta risposta, lui si sedette di nuovo al pianoforte e lo suonò ancora una volta. Nella celebre prefazione in partitura delle *Sechs Bagatellen* op. 9 di Webern, Schönberg scrisse che "comprenderà questi pezzi soltanto chi ha fede che sia possibile esprimere mediante suoni qualcosa che solo con i suoni si può dire".

Lo statuto preverbale della musica, la musica che "è ciò che è

³ Cfr. su questo motivo il capitolo *La tecnica e la grazia. Paul Valéry* in Carboni 2007.

più di quel che è” (Adorno 1970, p. 144). il suo “puro movimento inoggettuale”, come lo chiamava Schelling, il suo fenomenizzarsi non raffigurativo, da sempre rappresenta una sfida particolare (più di quella attinente alle arti visuali) per il linguaggio di parola incaricato di interpretarla. Incaricato da chi? Dalla cultura umana stessa – a sua volta germinata da condizioni genetiche originarie – che ha privilegiato (tra gli altri possibili?) il *logos*, la parola-concetto come strumento di comunicazione, comprensione, analisi. Forse è anche in ragione della fatale inadeguatezza di tale strumento di fronte al Musicale, che Lévi-Strauss si spinse ad affermare che l’invenzione della melodia è il più grande mistero dell’uomo. La possibilità di leggere la partitura (a parte il fatto, già notevole in sé, che ciò è ristretto alla cerchia dei competenti) non può proporsi neanche come *escamotage*, poiché per l’appunto essa precede ed espunge l’effettiva percepibilità, l’investimento sonoro che affèta il sentimento e l’immaginazione di chi ascolta. Si tratta di quello che, come noto, Adorno ha chiamato “ascolto strutturale”, cioè del paradigma tecnicistico che prescinde dalla dimensione vivente e fenomenica del suono emesso, appannaggio esclusivo di un’*élite* socioculturale. L’ascolto meditante – e non quello distratto – che *indugia* sul proprio oggetto è un’esperienza del Musicale che, una volta fatta propria dal soggetto in ascolto, non può non investire la sua sfera emotivo-immaginativa. E deve essere chiaro che questo accade, quasi per forza d’inerzia, indipendentemente dall’idea ormai acquisita perlomeno da un secolo e mezzo che l’oggetto con cui ci confrontiamo e di cui facciamo appunto esperienza ha un significato autonomamente intramusicale. La conseguenza è che appare inevitabile, una volta varcata la soglia del linguaggio di parola, verbalizzare quell’esperienza attraverso una descrittività ed un’aggettivazione di tipo fatalmente naturalistico, un’evocazione letteraria, oppure attraverso l’abbrivio ad una narrazione sentimentale magari innestata (antichissima procedura letteraria) sui valori metaforici di una sinestesia audiovisiva.

Così per Vladimir Jankélévitch, nella terza delle *Quatre chansons populaires* di Ravel, “ai toni minori succede il *do* maggiore, la tonalità chiara di tutti i giorni, limpida, amichevole e familiare come un pomeriggio di mezza stagione in provincia: pochi accordi [...] evocano l’immagine del fumo leggero che dai camini di una piccola città s’innalza dritto verso il cielo bianco” (Jankélévitch 2018, p. 24).

Così Ernst Bloch trova grazia, incomparabile ricchezza melodica in Mozart, ma non vi trova “sentieri coperti di neve, nebbia, foresta, non vi è lo smarrirsi e la calda luce in lontananza” come invece si trova nei *Lieder* di Schubert (Bloch 1980, p. 63).

Così secondo Riccardo Muti (che qui riprende un antico *to-*

pos) le tonalità che compongono *Le ultime sette parole di Cristo* di Haydn hanno ciascuna un colore che troviamo nella *Crocifissione* di Masaccio: “la passione ha il rosso, ma anche il viola dell’abito della Madonna e il colore dell’abito di Giovanni sono trasferibili in tonalità” (Muti 2020, p. 121).

Così per lo stesso Adorno, nel secondo tema dell’*Adagio* della sonata op. 31 di Beethoven, si manifesta il carattere autentico di qualcosa come la speranza, e poco prima della fine del primo movimento della sonata *Les adieux*, ancora di Beethoven, “un’associazione fugacemente scivolante su tre battute cita il trotto dei cavalli” (Adorno 1975, pp. 475 e 600).

Tutto sommato, pur con tutti i distinguo del caso, non siamo poi molto lontani dagli *ethai* greci, il repertorio di corrispondenze suono-sentimento secondo cui diverse scale musicali o ritmi producono o influenzano specifici, determinati “caratteri” o stati d’animo. Ed è inutile dire che potremmo esemplificare pressoché all’infinito.

Il Musicale è ciò che rimane dopo aver “numerato” tutto il resto. E ciò che rimane si offre al modo dell’inafferrabile. Per dirla con il Thomas Mann del *Doktor Faustus*, è impossibile, entro gli orizzonti della lingua, riprodurre il *gesto* della musica, poiché soltanto ad essa è concesso il “silenzio parlante”. Si ha un bel dire, ed è certamente vero, che la musica segue una logica ed anche ferrea, quindi, da questo punto di vista, parrebbe disposta non a ritrarsi ma a lasciarsi ricomprendere dalla conoscenza discorsiva. Si dimentica però che la musica segue una logica che è soltanto sua e che quindi vale, è efficace e produce effetti unicamente all’interno della forma autosignificante propria del Musicale. È per questo che i pensieri della musica sono pensieri *musicali*. Ed è precisamente ciò che sembra dimenticare Wittgenstein quando sostiene nei suoi *Quaderni* che “i temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l’essenza della logica porterà quindi a conoscere l’essenza della musica” (Wittgenstein 1968, p. 132).⁴ Si è anche sostenuto, da parte di Suzanne Langer ad esempio, che le strutture tonali mostrano una significativa somiglianza morfologica – quasi un rapporto mimetico – con le forme del sentimento umano: flusso, accumulo, rilassamento, eccitazione, arresto, sarebbero modalità comuni alla logica musicale ed alla “logica” del sentire. Dove resta però in discussione per l’appunto l’utilizzo del termine “logica”. In realtà

⁴ È vero però che dobbiamo limitare, e non di poco, la portata di questa affermazione proiettandola sull’arco delle posizioni assunte successivamente sul tema specifico da Wittgenstein nel “periodo inglese”, quando l’atto del *comprendere* non è riducibile alla mera denotazione o designazione, e quindi, ad esempio, un tema musicale non è sostituibile da un altro più di quanto una proposizione possa essere sostituita da un’altra: cfr. Wittgenstein 1967, § 531.

sembra difficile aggirare la considerazione già richiamata: il Musicale è un miracoloso e complesso intreccio, indisgiungibile e forse irrisolvibile, tra elementi alogici, precategoriale, prerazionali ed elementi aritmetico-matematici razionalmente articolati e organizzati.

D'altra parte, proprio questo ritirarsi, questa costitutiva inadeguatezza del Musicale sia allo stabilirsi linguistico del concetto sia al "trasferimento" o alla riformulazione verbale della sua data fenomenica, proprio questa sua speciale inaccessibilità, necessariamente suscita e promuove di converso l'affabulazione descrittiva, l'aggettivazione metaforica più o meno goffa, più o meno consueta o banale. Un destino inaggirabile, tuttavia, se è vero che, come sentenza Aristotele, "l'anima non pensa senza immagine" (*De anima*, 431b, 5) e che "non c'è bisogno di ricercare la definizione di ogni cosa, ma basta che riusciamo a cogliere l'analogia" (*Metafisica*, 1048a, 37). È l'essenza stessa del Musicale, quindi, che vediamo il nostro destino all'allusività.

4.

Secondo un'immagine vulgata, un *locus classicus* dell'opinione comune che non tarda a trasformarsi in un'obiezione, la *neue Musik* della scuola di Vienna e le tendenze radicali che a partire dal secondo dopoguerra, da Darmstadt in poi, trovano in essa (soprattutto in Webern) la loro origine, sono perlopiù segnate da un gelido e cerebrale intellettualismo che allontana il Musicale dalla sua dimensione sensibile e affettiva e quindi – per conseguenza più o meno diretta a seconda della cultura e della competenza del fruitore – dal piacere dell'ascolto. Tale giudizio può valere in parte per l'astrattezza tecnicistica dei manierismi post-weberniani; ma non per la scuola di Vienna.

Naturalmente, la musica è da sempre "applicazione" di leggi definibili in termini matematici, è da sempre leibniziano *exercitium arithmeticae*. La grande polifonia contrappuntistica fiamminga del Quattro-Cinquecento si basa su una scrittura caratterizzata da un labirintico costruttivismo di intrecci, trasformazioni, permutazioni compositive. L'*Arte della fuga* è puramente, pensata da Bach secondo un rigoroso sviluppo di deduzioni logiche: *arte della partitura*, potrebbe dirsi, dal momento che, come noto, non venne composta per essere eseguita ma per essere letta da musicisti dotti in grado di farlo. Ma sappiamo bene – ed è altrettanto naturale ricordarlo – che la musica mai è stata solo questo. Lo abbiamo visto: in essa germina, si fa opera e ci investe la fusione

dell'energia incorporea della *ratio* con quella pulsionale del corpo, l'intreccio tra eidetico e organico, astrazione e sensualità, volatile spiritualità e calore animale.

Ora, pur nel suo rifiuto esplicito di ogni estetica superficialmente edonistica, l'opera di Schönberg e di Webern (il caso di Berg è diverso) non è affatto riducibile ad un'ascetica e puritana reazione al romanticismo musicale intrisa di razionalismo tecnicistico e frigidità espressiva. Non è riducibile a quell'aspetto sintattico-organizzativo che pur talora, ad esempio in alcune delle composizioni più studiatamente dodecafoniche di Schönberg, in essa prevale.

Se, come scrive Adorno, "la musica ricorda agli ascoltatori [...] che essi hanno ancora un corpo" (Adorno 1971, p. 61), tanto più lo ricorda (e il paradosso è solo apparente) la *neue Musik*, che nella sua immediatezza sensibile ri(con)duce la percezione auditiva e l'ascolto alle sue fonti precategoriale, dunque pre-tonali: all'*Ur-grund* sonoro, quasi potesse pensarsi un ritorno alla sfera preartistica. Già la *Klangfarbenmelodie* introdotta da Schönberg – cioè la distribuzione e frammentazione della frase musicale su più strumenti così che talora un singolo strumento esegue solo un'unica nota – dispone l'ascolto alla percezione dei diversi spessori della materia sonora, lo apre al mutare della grana del suono ed alla sua radice preculturale.

Da qui, la seduzione della componente sensoriale. Perché vi è certamente un piacere della dissonanza, della dissonanza che annullandosi non fa ritorno al "caldo nido", come lo chiamava Webern, della consonanza "riconquistata" dalla tonica fondamentale, ma che si afferma come tale restando sospesa senza appagante risoluzione.⁵ Si tratta di un piacere (ma, se volessimo seguire la nota distinzione di Barthes, dovremmo parlare di una *jouissance*, di un godimento) che si nutre della sensuosità e della materialità "creaturale" e auto-significante del suono, di quello che – riferendosi al *glissando* – nel *Faustus* Mann chiama "l'atavismo naturalistico come rudimento barbarico dell'epoca premusicale" (Mann 1996, p. 427).

L'impeto "barocco", lo scintillio sonoro di certi passaggi della *Suite* op. 29 di Schönberg fanno pensare ad una sorta di piacere acustico piuttosto che musicale nel senso acquisito e vulgato del termine. Il medesimo potrebbe dirsi per la resa timbrica di certi fraseggi scabri e aggressivi della *Serenade* op. 24 oppure del *Trio* op. 45, soprattutto nel primo movimento. La riduzione eidetica, il ricondursi all'essenza e precategoriale del suono si produce attraverso la vivente *Erlebnis* acustico-espressiva che enigmaticamente

⁵ Sul piacere assegnabile, oltre che al "bel canto", anche alla dissonanza emancipata, cfr. ad esempio Adorno 2004, pp. 14-5; Id. 1975, pp. 69-70 e pp. 461-62.

“dialettizza” immaterialità e fisicità, astrazione e crepitio. Come se nel Musicale il puro suono ricordasse la sua origine, il superamento del sensibile auditivo che anela al silenzio (*verlöschend*, “morendo” è una delle ricorrenti indicazioni di Webern) è realizzato in modo del tutto sensibile: l’ammutolire, il congedarsi (e questo anche nel Berg “erede” di Mahler, secondo l’interpretazione di Adorno) è ancora linguaggio, è potenza del deleguare.

In Webern, cristalli di intensità: gli schiocchi nervosi, i contrasti rapidissimi e le opposizioni brutali tra suoni gravi e acuti dello *Streichquartett* op. 28; i *fortissimi* di inaudita violenza del secondo movimento dei *Sechs Stücke* op. 6 che sembrano forare l’udito; l’ultimo tempo dei *Drei Klavierstücke* op. 11 che inizia con quel tremito in crescendo del violoncello proveniente da chissà quali abissi di silenzio.⁶ E poi le polverizzazioni sonore e i tremolii, i fremiti quasi impercettibili ma di inaspettata sensualità, tanto più potenti quanto più da lontano arrivano, le scabrosità e gli strofinamenti insieme alla decantazione spettrale e disadorna del suono, i fruscii delle percussioni che lentamente si dissolvono. “Diamanti di rara purezza”, chiamava Stravinskij gli aforismi sonori di Webern. Sono *haiku* di sconvolgente brevità: il terzo movimento delle *Sei bagatelle* op. 9 dura 23 secondi, i *Tre piccoli pezzi per violoncello e pianoforte* op. 11, in tutto due minuti e mezzo. Il suono prodotto dallo strumento sembra nella sua flagranza capovolgersi in creaturale suono della natura, portando la sua espressione al limite di un mimetismo non naturalisticamente inteso e meno che mai onomatopeico: bensì prosciugato da ogni intento convenzionalmente “raffigurativo”. Scrive Adorno che “l’espressione di Webern è l’ossessione dell’imitazione del fruscio di un essere incorporeo (2004, p. 147). E non viene forse alla mente l’Odradek di Kafka?

Bibliografia

Adorno T.W., *Musikalische Schriften I-II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959, 1963, 1978; tr. it. di G. Borio, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, Einaudi, Torino 2004.
Id., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesun-*

⁶ “Sempre si erano avute delle sospensioni nel decorso musicale come nel verso si ha una pausa in fine”, scrive con grande felicità espressiva Brandi (1998, p. 291), “ma il silenzio di Webern è un’altra cosa: la nota che ricomincia il deflusso proverrà da spazi incommensurabili, senza legame”. E ancora: “la novità sua più sconvolgente è l’uso di note isolate e di un silenzio che si allarga come una bolla di vuoto [...] E sono questo silenzi sospesi e innervati d’ombra a creare la suggestione quasi magica di Webern [...] apporti fonici come da regioni astrali” (p. 327).

- gen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962; tr. it. di G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
- Id., *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966; tr.it. di C.A. Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970.
- Id., *Ästhetische Theorie*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; tr. it. di De Angelis, E., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.
- Bloch E., *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964; tr. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti, *Lo spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- Brandi C., *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Carboni M., *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.
- D'Angelo P., *L'estetica del Romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997.
- Jankélévitch, V., *Ravel*, Seuil, Paris 1956; tr. it. L.Lovisetti Fuà, *Ravel*, Abscondita, Milano 2018.
- Lisciani Petrini E., *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- Mann T., *Doktor Faustus*, Fischer Verlag, Stockholm 1949; tr. it. di E. Pocar, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 1996.
- Muti R., *Le sette parole di Cristo. Dialogo con Massimo Cacciari*, il Mulino, Bologna 2020.
- Schönberg A., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950; tr. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Vizzardelli S., *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Bulzoni, Roma 2000.
- Webern, W., *Der Weg zu neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960; tr. it. di G. Taverna, *Verso la nuova musica*, Bompiani, Milano 1963.
- Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953; tr. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi 1967, § 531.
- Wittgenstein L., *Notebooks 1914-1916*, Basil Blackwell, London 1961; tr. it. di A.G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.