

Enzo Fantin

*Lineamenti
di una teoria
fenomenologica
della musica
oggi*

I Quaderni di *Musicaaa!*

I Quaderni di *Musicaaa!*
a cura della redazione di *Musicaaa!*

Musicaaa!

periodico di cultura musicale

direttore Fiorenzo Cariola

redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Nota introduttiva

È questo uno studio introduttivo alla fenomenologia della musica cui mi ero dedicato molto tempo addietro nella mia tesi di laurea (*Ipotesi di analisi fenomenologico-semiotica della musica - Introduzione ad una "scienza" della musica*; Facoltà di Lettere dell'Università degli studi di Padova; relatore il prof. Dino Formaggio - Anno accademico 1974-'75). Il presente lavoro riassume e rielabora i temi trattati allora rifacendosi, però, al metodo originale husserliano (epoché - ricostituzione dell'oggetto sonoro - deduzione del tempo originario - ricerca dell'intenzionalità fondamentale e delle intenzionalità subordinative dell'opera).

Accanto a questa metodologia fondamentale, ho posto l'accento sui gravi compiti che attendono la fenomenologia dell'arte oggi e con particolare riferimento al segno acustico-sonoro.

L'orizzonte del tempo storico in cui si colloca l'oggetto musicale si media nel 'tempo fluente-reale' della coscienza individuata nel corpo proprio e in quelli sociali. Il manierismo, tipico di una società asservita al sistema informativo-informatico-elettronico, pone il suono in una condizione di pericolosissima alienazione del suo significato e della sua *verità*.

Tornano alla memoria le parole di Hegel sull'arte intesa come "il dispiegamento stesso della verità". In questa prospettiva si possono ancor meglio comprendere gli obiettivi, il "telos" che connotano questa ricerca sul significato e il valore della musica nel nostro tempo.

Si tratta di un vasto sguardo d'orizzonte antropologico che vuole smascherare le falsificazioni cui è soggetto il suono nella scena contemporanea dove l'ambito estetico-artistico assurge ad un'importanza sempre più diffusa quanto meno grande, anzi tanto più impotente è la sua capacità di trovare spazio nell'opera. La fenomenologia, ponendo in prima istanza la coscienza nel suo porsi assolutamente sdogmatizzante, è in grado di cogliere le condizioni di reale possibilità espressiva e comunicativa del suono.

Nella seconda e terza parte mi sono soffermato sulla natura fenomenologica di alcune grandi interpretazioni del nostro secolo con particolare riferimento alla linea direttoriale Furtwängler-Celibidache-Delman e al pianismo di V. Horowitz.

E. F.

Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi

A Gianandrea Gavazzeni, maestro della vissuta temporalità della musica

Prima parte

I segni culturali più evidenti, che fanno ritenere sempre più improcrastinabile un nuovo più forte accento su un atteggiamento di fondo fenomenologico nella considerazione estetica della musica europea, sono molteplici. Ci troviamo di fronte oggi alla più vasta e pericolosa forma di esaltazione del dominio tecnico sull'uomo e il mondo che mai sia avvenuta nella storia. Con il pretesto di sancire il naturale evolversi delle scoperte scientifiche, si sta perpetrando il più colossale attentato alla coscienza umana di tutti i tempi. Lo spazio e il tempo, una volta esplorati dalla coscienza individuale e collettiva nell'ambito della natura e di una storia agita da un 'logos' fondato sull'esperienza, stanno disgregandosi sotto i colpi di una pseudocultura che ha al centro nuovi idoli, nuovi miti e nuovi riti di un mondo senza radici, senza passato e senza futuro, un puro presente basato sul principio di prestazione e sulla sola ripetizione dell'uguale e del già-pensato, del già-detto, del già-sentito, del già-suonato. Si pensi all'impoverimento di significato, di tecniche, di materiali in cui si trova oggi a vivere l'arte mentre la musica cela il proprio sfinimento creativo con la saturazione del già-eseguito, dei capolavori che per secoli sono stati appannaggio di *élites* ristrettissime.

L'estremo disagio dell'arte europea rivela, però, fin troppo chiaramente, la difficoltà insuperabile di trovare uno spazio-tempo che ne accolga il messaggio e lo possa trasmettere. Il suono, la musica, arte per eccellenza aurorale, che nasce e si sviluppa in un continuo ritorno all'origine, al ricominciamento, subisce ancor più vivamente il rischio del soffocamento della sua comunicazione legata ad un'interiorità che si manifesta solo nella possibilità di un tempo di cui essa costituisce la coscienza. Il compito della fenomenologia, intesa come l'apertura epochizzante, sospensiva di ogni dato di fatto acquisito una volta per sempre, è quello di ridarle uno statuto mobile e vivo in una realtà spazio-temporale diveniente e permeata dello spirito della libertà.

L'*epoché* fenomenologica, tuttavia, non è solo un metodo che si applichi meccanicamente ma dev'essere soprattutto un'abitudine di pensiero che, nel caso del suono e della musica, operi nell'intento di vivere quel suono, quella musica come fatti della coscienza pura, sgombra da ogni orpello interpretativo, dagli usi e dagli abusi che di essa si fanno.

I veri compiti di una fenomenologia della musica nell'era della tecnologia avanzata

Tutti gli obiettivi che ripropongono i temi fenomenologici, dopo l'oblio in cui erano caduti sotto i colpi di una devastante furia strutturalista, mirano innanzitutto alla deduzione dell'oggetto sonoro, alla sua nuova identificazione. Come sempre, il metodo fenomenologico ricostituisce il tempo reale cui si colloca la nostra esperienza, in questo caso della musica.

La coscienza che pone il reale ha subito, nel corso di questo dopoguerra e nell'età post-industriale, una delle più gravi forme di violenza e di massificazione della storia. Movimento nato dalla o con la democrazia, la rivoluzione industriale ha portato con sé, assieme alla mortificazione dell'uomo, anche la distruzione del pianeta. Il logos europeo è diventato una macchina di offesa della coscienza umana senza precedenti. È per questo che la fenomenologia diventa una vera filosofia morale, l'estremo tentativo di arginare la perdita dei valori profondi del soggetto che

sembra ormai irretito e precipitato nei gorgi profondi della negatività e della 'coscienza infelice' hegeliana.

Il fenomenologo è un filosofo di singolare penetrazione e di profonda consapevolezza anche civile. Egli sa che, mentre parla della musica e del mondo dei suoni europeo, non li può mai considerare alla stregua di momenti isolati o di epifenomeni. Comprenderli vuol dire assumere nei loro confronti un atteggiamento di assoluto rispetto e di totale attenzione confinanti con un grande amore della loro natura e del loro significato per lui e per noi. Egli sa bene che, mentre 'deduce' il vero senso del 'fare' musicale, si deve rivolgere ad una delicatissima e complessa articolazione del tempo in cui il corpo proprio e quelli sociali sono coinvolti in una miriade di 'intenzionalità' che concorrono al nascere dell'opera musicale. Non gli bastano per questo le conoscenze scientifiche basate sulla misurazione esatta dei fenomeni matematici, perché sa che l'arte è innanzitutto un vasto e articolato mondo di intuizioni pure, di suggerimenti, di allusioni che più nulla hanno a che fare con il mondo reale. Perciò la sua 'descrizione' non va confusa con l'analisi, termine che indica separazione, crasi, frattura, immolazione quasi del vivo corpo del testo del suono sia esso udito, sia letto.

Il metodo di lavoro della fenomenologia contesta radicalmente, in definitiva, tutto ciò che, nel radicalismo negativo della creatività e nella formalizzazione della prassi esegetica, ha portato quasi alla scomparsa della vera arte e della vera consapevolezza dell'arte e della musica. Si tratta di 'ricominciare' da capo: il fenomenologo ricomincia sempre da capo, non dogmatizza, non irrigidisce nessuna posizione, nessun tipo di conoscenza. Ha fiducia nell'autodati del fenomeno che si presenta sempre con un senso di cui si devono cogliere gli aspetti ogni volta diversi a seconda del mutare del tempo storico e sociale. Così l'estrema meditazione bachiana o beethoveniana trova interlocutori solo a contatto con gli sconvolgimenti odierni. L'opera d'arte, inoltre, nel suo statuto sonoro presenta già di per sé una costituzione privilegiata e congeniale al metodo fenomenologico.

L'ambito acustico-sonoro, sede privilegiata della fenomenologia

Il suono non solo è la più epochizzante delle esperienze artistiche perché parla tutte le lingue senza articolarne alcuna, ma si colloca più di tutti nella dimensione del tempo di cui costituisce la più alta coscienza.

Si potrebbe definirlo una vasta fenomenologia in atto dove non sai distinguere la determinazione causale o l'indeterminazione assoluta del suo segno. È, infatti, il più lontano dalla cultura occidentale fondata sulla parola e sulla scrittura, centri dominanti del potere anche politico, affascinante anagramma della coscienza che esplora il mondo interno ed esterno nell'impossibilità di dedurre un significato unilaterale ed univoco. È proprio per questo che il musicista è visto, nella cultura occidentale, come il rappresentante di un mondo che confina con lo stravagante e l'incomprensibile, un vero universo saturnino, inquietante e sconfinato.

È ovvio che l'interpretazione o il tentativo di affondare la sonda ermeneutica nel vivo corpo della musica non poteva che avere esiti contraddittorii e spesso fuorvianti. Regno della totale libertà e del manierismo più occulto e artigianale, la musica ha sollecitato i discorsi più complessi e cifrati. In essa l'emozionalità più accesa ha ceduto il passo, nei giorni nostri, ad una musicologia di un formalismo strenuo quanto spesso vuota nella sua reale capacità di attingere il significato della musica. Anche qui il fenomenologo è in grado di sospendere il suo giudizio sugli strumenti interpretativi che diventano meri oggetti d'uso nella ricerca del senso della musica.

Più ancora che un accanimento nell'esplorazione di questo significato, il metodo del fenomenologo è quello di tener conto in ogni momento di tutta la vasta problematica o realtà della vita del suono. Egli sa di operare in una carne viva, in un delicatissimo organismo costituito di forme in movimento incessante.

Diverso è lo studio dell'arte figurativa in cui il segno si dà per sempre nello stesso luogo e nella stessa posizione mutando solamente le condizioni di luce e la patina lasciata dal tempo, come diverso è il lavoro filologico sulla parola che si presenta scritta anche se gli echi della pronuncia di ogni termine si depositano in quelle fredde lettere per sempre codificate nel testo.

Come inizia il lavoro del fenomenologo della musica

Va detto subito che, se vi è una scuola dello studio "tecnico" delle forme e degli stili dell'arte figurativa e della parola letteraria e poetica, non esiste - e non lo può per definizione - una scuola del metodo fenomenologico. Ogni opera d'arte, infatti, stabilisce, instaura un proprio metodo di visione, di lettura e di ascolto che nasce dalla sintonia che si crea tra opera e chi dell'opera stessa è il 'rievocatore', colui che ne sa trasmettere il significato.

Possiamo dire che lo sguardo fenomenologico si colloca nel tempo, tempo della coscienza che pone il reale, quindi la storia, che è storia del soggetto e storia del mondo. Non ignora quindi tutto ciò che nell'opera d'arte è riferibile all'epoca storica nella genesi del lavoro, nella sua germinazione. Soltanto che il profilo storico non è un parametro assoluto, non diviene il criterio di lettura unico dell'opera, ma rimane uno tra i molti di cui stabilisce di volta in volta il peso. Vi è un procedere simile a quello della pura scientificità anche qui con la premessa husserliana della crisi della descrizione matematico-euclidea che non sta più alla base del nostro logos europeo dopo le tappe epocali del pensiero nei vari campi filosofico, psicanalitico, economico o astronomico, fisico-quantistico e nucleare.

Si introduce qui quel concetto di 'trascendentale' che non è altro che la possibilità di andare al di là di pure constatazioni da trascrivere in sismogrammi che ne certifichino una volta per sempre la natura oggettiva. In primo piano per il fenomenologo è sempre la coscienza che pone il reale con la sua infinitamente cangiante disposizione conoscitiva, cioè la sua intenzionalità.

È uno sguardo che si allunga su un orizzonte dell'infinitamente aperto in cui ogni ipotesi ha cittadinanza piena come lo stesso capovolgimento, nel corso del costituirsi dell'oggetto, in questo caso artistico, per noi, di quanto prima affermato. Se la musica è arte della libertà diveniente, essa ha trovato nella prospettiva fenomenologica la sua individuazione piena e naturale, il suo perfetto rispecchiamento.

Lo sguardo fenomenologico come la possibilità stessa di portare in esistenza il fatto acustico-sonoro

È noto che il segno musicale europeo si divarica nettamente tra una trascrizione scritta che ne dovrebbe essere la fedele codificazione definitiva e la sua vera autentica effettualità percettiva che è data, appunto, dal suono. È una contraddizione tipica soltanto della nostra dimensione euro-colta che ha bisogno di situare i fenomeni più sfuggenti o anodini in un 'testo' il più possibile persuasivo, "scientifico". Se non si trattasse invece di uno schematismo tendente ancor più ad allontanare dalla 'coscienza' il vivo percepibile guizzante essere del fatto sonoro. Da questo equivoco sono nate, e soprattutto oggi quando la musica è asservita in un giro d'affari a dir poco soffocante, tutte le scuole di interpretazione del testo musicale nella sua presunta attendibilità o meno rispetto all'autorità costituita delle diverse "scuole" che ne dovrebbero dare garanzia.

Se il grado di alfabetizzazione musicale, molto scarso in paesi come l'Italia, ha permesso che l'accostarsi al segno musicale della partitura fosse da considerare per iniziati, d'altra parte i musicisti di professione nulla hanno fatto per superare lo scoglio di un accostamento alla realtà musicale più naturale e meno esoterico. Mai fu così grande per il fatto sonoro la babele delle lingue interpretative e anche qui il fenomenologo deve adottare criteri sempre più agguerriti per non cadere vittima delle più sofisticate forme di "travestimento" del suono. Tenendo conto soprattutto dei sistemi di riproduzione del suono musicale oggi onnipotenti e capillarmente diffusi.

Epochizzare un fenomeno di simili proporzioni è pressoché impossibile senza tornare ad un ascolto solitario e misticheggiante.

Doppiamente difficile si presenta il compito degli strumenti della fenomenologia in questo campo dove le possibilità inesauribili del testo musicale si connotano negativamente come una "selva oscura ove la diritta via era smarrita". Non a caso gli interpreti più grandi in assoluto di questo secolo (si pensi a Michelangeli o a Celibidache) hanno sempre osteggiato la riproduzione del suono in studio preferendo le edizioni di fortuna riprese dal vivo. È una prova evidente del rifiuto di sottoporsi ad una mortificazione della musica e dei suoi esecutori che diventa culto di situazioni acustiche che più nulla hanno a che fare con la reale vita del suono in tutta la sua naturalezza.

È proprio di questa 'verità' del suono che il metodo del fenomenologo deve tener conto ed egli la deve costruire dentro di sé con la forza di penetrazione che gli è consentita innanzitutto dalla serietà della sua disposizione coscienziale.

Ben difficilmente, nella poesia come nella musica, si può mentire tanto è lontana da queste forme artistiche la semplice descrizione della menzogna (che non è il sortilegio). E questo tanto più ci avviciniamo alla modernità con tutta la sua pulsante vita affettiva, con l'esigenza di rompere tutti gli schemi e le categorie del già-udito.

Criteria di 'discernimento' fenomenologico

Le sirene ammaliatrici della riproduzione come nuova "Thule" del suono trovano oggi una celebrazione onnivora con un atteggiamento contemplativistico e 'domenicale' dell'arte come solo la musica ha conosciuto dopo secoli e secoli di assoluta chiusura, di totale rifiuto di ogni contaminazione. È un destino 'popolare' della musica colta non privo di aspetti positivi qualora si tenga conto che la 'conoscenza' del fenomeno sonoro sostituisce la creatività ormai disseccata sotto montagne di intellettualistiche poetiche che ratificavano la fine della musica proprio sulle macerie di un artigianato tagliato fuori dalla storia.

Allora la domanda più opportuna oggi per la fenomenologia è: quale musica può ancora considerarsi reale emanazione di un'intenzionalità coscienziale vissuta? Ci sono vari esempi tratti dalle vicende musicali del nostro secolo che sono inequivocabili. Basterebbe scegliere autori come Mozart o Schubert per capire il problema.

Il manierismo interpretativo ha avuto eccessi di ogni sorta nel '900 con una scelta di 'poetiche' ad uso e consumo di indirizzi pseudoestetici che più nulla avevano a che fare con quegli autori. Pensiamo qui ai "Divertimenti" mozartiani o alle "Sinfonie" schubertiane di Karajan (e si potrebbe aggiungere il sinfonismo bruckneriano devastato da una violenza fonica assurda), oggetto di una pletorica esaltazione e privati della loro viva parola stilistica, quell'intimismo e quella grazia senza i quali quelle opere cessano di esistere in quanto tali. Ecco qui individuato un nucleo problematico che qualifica in termini abbastanza precisi il compito del 'discernimento' fenomenologico in relazione alla possibilità di 'falsificazione' manieristica del suono e della sua intenzionalità più vera.

Anche da questo semplice esempio sull'utilizzazione del suono al di là del suo nudo messaggio, di ciò che ci *vuol* comunicare *in prima istanza*, comprendiamo facilmente i compiti che si assume la fenomenologia della musica. Siamo in un'epoca iperinformativa, dominata da un'abnorme diffusione di stimoli sensoriali che talora possono qualificarsi per noi come messaggi paraestetici o paraartistici. È una legge della contraffazione o della mercificazione universale che coinvolge l'uomo e tutte le sue manifestazioni.

La stratigrafia del manierismo consumistico, come la potremmo chiamare, compie sul vivo corpo della musica un aberrante gioco di moltiplicazione delle condizioni materiali del suono. La sua natura fenomenologica che lo colloca in un luogo eminentemente privilegiato della scena artistica,

favorisce ancor più la plurivocità del suo segno a tutto danno della certezza del messaggio che il musicista intendeva affidare ad esso.

È una condizione che già nell'età barocca si è verificata tenendo conto, però, che nel '600 specie italiano, la musica partecipa di una cultura estremamente omogenea in cui non si può parlare che di una grande libertà lasciata all'artista che deve escogitare i mezzi mirabolanti del suo fine metaforico. Ai diversi stili del Barocco si è sostituito quel mondo di alienazione estetico-artistica (intesa come svuotamento del reale significato dei mondi artistici riferiti alla fenomenologia sensibile-materiale dell'opera che fa tutt'uno con l'impero del denaro e della merce in ogni forma e accidente).

È dovere morale della 'scienza' fenomenologica quello di descrivere rigorosamente questo fenomeno, di osservarne i mutamenti e l'estrema corruzione in tutto il mondo al fine di poter addivenire alla conclusione di ciò che è musica e di ciò che musica non è, allo stesso modo che al filosofo deve competere giustamente la distinzione del vero dal falso, della sostanza dagli accidenti, per porre i veri problemi da cui scaturiscono le vere risposte sul mondo e sull'uomo.

Epoché del giudizio, epoché della cultura, epoché di ogni forma di neointellettualismo come finto discorso estetico-artistico

Ma ancora più grande è, se possibile, il compito che è affidato al fenomenologo della musica quando lui debba stabilire non solo l'oggetto artistico come il suono, ma tutta l'estrema labilità dei 'discorsi' e dei 'giudizi' che sulla musica si fanno e si esprimono. È qui in atto, lo si voglia o no, una delle più colossali mistificazioni della verità dell'arte.

L'uomo europeo, che va progressivamente verso un mondo cibernetico in cui la sua stessa corporeità è un servomeccanismo cartilagineo senza fini culturali, sta fondando un mondo di illimitata barbarie che seppellisce nella sua violenza distruttrice millenni e millenni di sapienze tecniche e corporee che hanno costituito l'anima della vera arte e della vera musica.

Dietro l'informatizzazione del pianeta sta in realtà solo la brama di un dissennato controllo sia fisico che mentale dell'uomo, di tutto l'uomo in cui la scomparsa dell'arte è solo il primo segnale dell'estrema depravazione "intellettuale" della tecnologia. Costringendo l'uomo a vivere secondo bisogni non necessari, lo ha distolto dal suo bene più grande, di cui era ricchissimo quando il benessere non lo toccava, quello della conoscenza e della sapienzialità nata dal contatto con la natura e il "sapere" artigianale cresciuto in centinaia di anni e che la grande arte testimonia ed esalta.

Il suono, il più puro dei mondi artigianali, il più profondamente legato alle origini biologiche dell'uomo (il battito cardiaco della madre) e alla natura coi suoi moti elementari, è la realtà fenomenica che più è stata manieristicamente deformata e travolta dalla violenza tecnologica fino quasi ad annullarne la stessa possibilità di esistere. È una constatazione che può partire anche da uno sguardo sulla storia musicale da Beethoven a Schönberg.

Il grado di complessità linguistica e di plurivocità interpretativa cui perviene il mondo del suono è a dir poco impressionante, sbalorditivo. La tensione drammatica del soggetto nel corso della rivoluzione industriale porta il musicista a coglierne l'interna profonda contraddittorietà. Il suono viene quasi a perdere il suo naturale respiro, quello che il fenomenologo primo deve sentire, toccare con mano. Chopin definisce il salotto parigino e gli echi sublimi del melodramma in un calco canoviano di bellezza lucente. Schumann attinge ad una musica di sconfinato anelito visionario. Wagner risale le vie del mito germanico ma con una tale forza di consapevolezza del materiale sonoro da costituire un mondo di immenso manierismo nel quale si teme di penetrare per non rimanervi avvinti per sempre. Richard Strauss riassume nel suo teatro un mondo di oceanico sfinimento, di barbarica violenza fonica appena intinta nelle dolcezze elegiache mozartiane. Schönberg ferma l'ossessione del tempo europeo, ormai insostenibile e

incomprensibile per il suo ebraismo alla deriva della storia. Mahler, *pendant* dei deliri acquatici debussyani, congiunge nelle sue immense teorie sinfoniche i mondi schubertiano e beethoveniano, speculari alla tragedia dell'uomo europeo senza patria senza miti senza civiltà. È solo un piccolo regesto di quella corsa del suono europeo verso un silenzio presagito e agognato. È il gigantesco conspersi del suono che guarda alla sua fine nel mondo della massificazione dell'uomo e della vita.

Il metodo del fenomenologo è attento soprattutto all'evolversi delle forme, di tutti gli stili nel senso della loro linea vitale, del ciclo 'biologico' potremmo dire. Quando l'arte ha avuto bisogno di innumerevoli serie di interpretazioni, di sezionature, di confronti, di analisi, di codificature, di leggi di lettura, di anagrammi e di cifre, è sempre stato questo il segnale di una sua possibile fine. Alla fenomenologia è affidato anche questo dovere, quello di dichiararne la scomparsa sotto forma di opera.

Sappiamo però che oggi la sconfitta dell'arte ha proporzioni ben più vaste, più assolute e può coincidere con la scomparsa dell'uomo stesso. Ciò che resta a questo punto è affidato alla fiducia, alla forza di persuasione di questo scienziato della deduzione del reale. Egli sa che il compito che si assume nell'ora presente è delicatissimo, ma pur sempre illuminato dai punti luminosissimi della viva coscienza del suono della storia. Egli invita perciò alla sua sempre più ricca consapevolezza, a nutrirsi come di un alimento che possa ricostituire momenti di vibrante crescita vissuta e che riportino in presenza le certezze di una cultura vera e vitale. Tutto ciò potrà ridare al suono quel respiro vivente di un orizzonte che si dispiega nel tempo fluente e reale di una musica che di nuovo, appunto fenomenicamente, sia a contatto con tutto l'uomo, con tutta la sua forza di pensare, di amare, di creare.

Seconda parte

L'interpretazione

L'aforisma nietzscheano: "La musica appartiene forse a una cultura in cui ha già avuto termine il dominio sopra tutti i tipi di violenza?" risuona oggi di una nuova estrema attualità se solo appena lo si raffronti con le condizioni di generale decadenza della cultura e dell'arte in tutto il mondo. L'interrogativo del filosofo tedesco, la cui sorprendente lucidità sul futuro della nostra civiltà occidentale suona a dir poco profetica, si ripropone come sintesi della coscienza di una crisi senza limiti e senza confini. È la *finis mundi et subjecti*, magistralmente descritta in ogni piega dai musicisti della *fin de siècle*, da Mahler a Schönberg.

Grandioso fenomeno di una cultura aristocratica, la musica descrive, in ogni particolare, la propria consunzione anche materiale, la propria parabola discendente, il proprio destino. Il suono stesso diventa immagine fedele di questa catastrofe alla ricerca di una definizione ormai perduta per sempre.

Non è possibile, infatti, ridare vita e significato ad un ciclo culturale (con forti pertinentissimi riferimenti con quello biologico) quando la linfa vitale che lo ha alimentato per secoli ha cessato di generare i principi di una continuità nel seno della storia. È questo il punto focale del nostro discorso come sguardo di lungo orizzonte sul senso stesso della musica europea oggi, e quindi della sua interpretazione.

Il tempo storico e antropologico come dimensione primaria della deduzione del 'suono' europeo

Il nostro tempo "scientifico", il più altamente condizionato dai feticci della scienza nella sua più implacabile presenza tecnologica, esaltato come il fulcro delle aspirazioni umane verso un assoluto che sostituisca l'immagine del divino e dell' "infinito" sulla terra, si rivela, alle soglie del nuovo millennio, una camicia di forza in cui la sola possibilità di pensare liberamente il tempo è condannata fin dall'inizio al fallimento e alla morte.

La maledizione biblica del possesso della terra, con il sudore della fronte e la sofferenza, e la tentazione diabolica dell'*Eritis sicut dii* si rovesciano, sulle generazioni umane alla disperata ricerca di una felicità costruita sul nulla, sulla negazione appunto del tempo come viva dimensione della storia, come postulato del 'fare' e del creare dell'uomo. Così la distruzione della natura, la desertificazione del mondo naturale e del tempo storico, vanno assieme come la conseguenza più logica della perdita della coscienza profonda del tempo nella vita dell'uomo. Sono premesse, *a priori* indispensabili per condurre un discorso attendibile sull'attuale condizione della musica e della sua interpretazione, dando per scontato che la musica vive la sua piena realtà nel momento della sua vivente pratica esecutiva in cui consiste la sua più vera identità fenomenica.

Come un tempo la *querelle des anciens e des modernes*, e poi le dispute infinite tra le diverse scuole di pensiero musicale, *musica mundana* e *musica humana*, *musica pura* e *musica del melodramma*, *musica mensuralis* e *musica figuralis* (da cui poi discende la stessa infinita diatriba dei brahmsiani e dei wagneriani), così oggi al centro del nostro tempo esegetico stanno le linee di contrapposte visioni della musica che si riferiscono alla mera veste esecutiva della stessa più che al significato profondo, imbevuto della coscienza del tempo storico ed antropologico, di cui l'arte della musica è la più sensibile vibrazione e la più perfetta individuazione.

Ma ciò che più colpisce è la banalizzazione crescente della vita musicale e del mondo ideale dei suoni europeo dove alle grandiose costruzioni quasi mitologiche di un tempo, quando autori come Bach o Beethoven potevano dare adito ad uno sforzo progettuale immane, si sostituisce oggi un

coacervo senza fine di approcci parziali, di considerazioni particolaristiche, di corte vedute critiche e storiche.

Prendono il sopravvento, a poco a poco, le nuove sirene di questa piovra dalle spire mortali che coinvolge il suono nelle sue mere occasioni mondane, nelle sue appariscenti metamorfosi televisive. Sotto questo profilo si è andato smarrendo il senso epocale della musica non solo nella traduzione tecnica e strumentale, ma anche e soprattutto nella più alta considerazione estetica che presiedeva, un tempo, all'elaborazione dei più grandi progetti compositivi che restano per noi oggi stelle fisse di un firmamento destinato a spegnersi nel deserto dei significati del mondo e dell'uomo. È una generale asfissia che ammorba e distrugge la possibilità stessa del suono che ormai da tempo guarda al suo crepuscolo se non l'abbia appunto già tematizzato nella stessa prassi compositiva.

Il dispiegamento delle "immagini di morte" nella vita dell'interpretazione del nostro tempo

Vi è una frattura insanabile tra le vecchie generazioni di interpreti della musica (prima dell'industria discografica) e le attuali. Ed essa è data fundamentalmente dalla concezione fenomenologica del suono, vivo e guizzante, che caratterizzava i primi.

Essi erano legati alla visione ancora romantica o meglio classico-romantica in cui l'arte, e tanto più quel linguaggio al di là di ogni codice linguistico e non, che è la musica, è traduzione immediata di una corporeità complessa e in crescita continua, multiforme ed articolata. In questo senso inorridivano quegli interpreti alla stessa idea di una versione che si eternizzasse in un supporto meccanico e tecnico, che privasse la loro realizzazione musicale dei crismi da cui aveva tratto alimento e senza i quali semplicemente non esisteva.

Ma il mondo contemporaneo degli affari, il *business* del tempo che corre, l'odierno *understatement* costruisce una macchina di infernale potenza, di mostruosa capacità distruttiva. Chi non si adegua alle sue leggi inflessibili, semplicemente si vota all'oscurità, all'oblio, al non essere.

Un tempo centinaia di musicisti e di interpreti sono stati passati sotto silenzio, anche se probabilmente grandissimi, perché l'arte bastava a se stessa e costituiva ragione sufficiente e necessaria per la loro coscienza esistenziale. Al contrario, oggi l'industria culturale è il filtro naturale di ogni pubblica intrapresa, di ogni diritto ad esistere nel contesto storico-culturale. Ci sono, in tal senso, fatti emblematici che hanno segnato tutta la nostra epoca condizionando fortemente il corso dell'interpretazione novecentesca. Si ricordi qui soltanto la mancata successione di Sergiu Celibidache a Wilhelm Furtwängler alla testa della Filarmonica di Berlino privando il mondo musicale di una delle maggiori personalità in assoluto della scena direttoriale per lasciare il posto ad un'astutissima operazione all'insegna di musica e affari sul nome di Karajan, che per oltre un quarantennio costituì l'emblema di una gestione del suono tra le più discutibili ed equivoche.

La figura di questo *manager* della musica, se altri mai, ha incarnato la prima, più pericolosa forma di museificazione del suono europeo, proprio facendo leva sulle doti di un controllo maniacale della riproduzione della musica che divenne il centro focale di tutti i suoi interessi. Vi sono musiche e musicisti che hanno acquistato un profilo più credibile di una simile condizione industriale mentre altri, i più grandi, ne sono rimasti offesi, diminuiti nella loro più vera identità sonora. E si fa qui riferimento a molte versioni mozartiane, al *corpus* sinfonico schubertiano e bruckneriano in particolare.

La mera amministrazione della musica viene rinchiusa in un processo radicalmente estraneo alla sua più vera natura che è quella della descrizione dei moti della coscienza nel fluire del tempo. I temi fenomenologici, di cui si è accennato nella prima parte di questo saggio, gravitano attorno alla natura intuitiva del nostro attingere il reale. I moti della coscienza che agiscono attraverso la corporeità dispiegata sul mondo nelle sue componenti sensibili-materiali si determinano secondo le tracce di una intenzionalità che pone il reale e scorre nel tempo fluente-reale di un divenire che stabilisce, di volta in volta, le tappe di un percorso conoscitivo che solo in parte può alludere a

quello tecnico-scientifico, che anzi è il più lontano dalla sua facoltà percettiva, memorativa e immaginativa.

In questi autori, perciò, massima deve essere l'apertura interpretativa che non può porsi come schematismo onnidirezionale che stabilisca, una volta per sempre, lo statuto dell'esecuzione e dell'interpretazione. Se così fosse, verrebbe meno la stessa natura estetico-artistica della composizione che perderebbe così irrimediabilmente le sue caratteristiche inconfondibili.

Possiamo dire che Karajan, invece, opta decisamente per una totale amministrazione del suono di cui celebra proprio i fasti di un miracoloso tecnicismo che può però collimare col vuoto. Vuoto di un prodotto che si qualifica per un ascolto predeterminato, previsto e permesso, chiuso in se stesso, rivolto ad una degustazione chimica inodore, insapore e incolore. Proprio come avviene per tanti altri aspetti del consumismo 'cimiteriale' contemporaneo in cui è spenta ogni vita della coscienza che pone il reale o che semplicemente aneli alla 'trasformazione' attiva dell' 'attimo fuggente' della sua felicità estetica. Così il cinismo dell' "operazione-Karajan" è tanto più evidente quando affronti il mondo sonoro schubertiano in cui la grandezza inarrivabile del compositore è proprio il suo aspirare ad un cosmo di impalpabile poesia, un "suono vivente", vivente in me nel tempo della coscienza che cerca di liberarsi definitivamente dagli ostacoli che le sono frapposti dalla realtà storica e quotidiana, piena di pericoli, di insidie, di ipocrisie, di finte verità.

E questo si verifica anche in Mozart: nulla di più lontano dal compositore che il suono aristocratico delle belle gioie domenicali. Tutto, invece, in lui è intima, elegiaca commozione, luminosa poesia delle cose e del mondo. Quanto un interprete allievo di Mahler come Bruno Walter ha esaltato nelle sue versioni storiche. Ma anche nel sinfonismo di Anton Bruckner, che sembrerebbe improntato ad un manierismo talora eccentrico, è facile indulgere ad effetti di pura violenza fonica quando si voglia esaltarne la potenzialità tecnologica, radicalmente antipodica dell'universo compositivo bruckneriano. Il direttore austriaco elude i momenti di aurorale *melos* e di trepidante, religiosa *trenodia* ed esalta il tripudio orgiastico, il lussureggiante vigore cosmogonico senza capire (come fa proprio Celibidache, mirabilmente) che l'autore traduce dall'organo le atmosfere calde e pudiche di un wagnerismo depurato d'ogni orpello visivo o banalmente teatrale, come non capirono Brahms, Hanslick e i loro famuli.

L'esempio del direttore celeberrimo è solo il più clamoroso ed emblematico di una concezione del suono che esula totalmente dal suo contesto storico-culturale e dalla sua profonda, autentica vita coscienziale. Si potrebbe continuare nell'osservazione del costume musicale contemporaneo come, per esempio, nella disputa sugli strumenti 'originali', spesso mere occasioni per gli innumerevoli interessi connessi all'industria del disco. Anziché ricercare il significato vero, profondo, frutto un tempo di una vita di amoroso studio, di ascolti, di diurne letture, si preferisce affidarsi alla nomea di nuovi miti di cartapesta che sminuiscono la grandezza del messaggio musicale e la riducono ad epifenomeno del travestimento fonico e dell'immagine acustica della musica. Quando alcuni dei musicisti più grandi hanno stabilito che alcune delle loro opere più grandi fossero eseguite su strumenti diversi, se non i più disparati. Sono tutte le figure di una falsa coscienza che vorrebbe erigersi a legge universale e scientifica cui debbano sottostare coloro che della musica vogliono conoscere la verità, stabilita una volta per tutte sul tavolo anatomico della loro *scientia*.

Non c'è più allora un messaggio musicale chiaramente individuato sul quale tutti sono d'accordo e che tutti possono ugualmente apprezzare, ma tutta una serie di parziali messaggi, scelti di volta in volta a seconda di particolarissimi, spesso inutili frammenti di un discorso sul travestimento sonoro che la musica dovrebbe assumere per essere vera.

La furia filologica, creata ad arte per imporre dall'alto simili operazioni interpretative, non è altro così che un processo di decostruzione analitica che porta verso l'annullamento potenziale del vero, grande messaggio che ogni musica, come ogni musicista, costituiscono o vogliono comunicare attraverso l'atto del loro comporre. Ed è proprio qui che nasce l'atto fenomenologico con la sua epochizzazione fondamentale come possibilità di andare al di là dei falsi miti che di epoca in epoca il pensiero come ideologia ha voluto erigere.

I caratteri essenziali di una via fenomenologica dell'interpretazione musicale

La musica, il suono costituiscono la più alta coscienza del tempo vissuto che l'uomo abbia creato e descritto nel mondo. La fenomenologia non deve fare altro che ritrovarne il senso, la direzione.

È una scienza trascendentale (come tutto ciò che ha a che vedere con la coscienza pura, come c'insegna Hegel). È sospensione del tempo metronomico e di tipo formale-razionalistico come capacità del soggetto di adeguarsi sempre di nuovo alla natura più profonda dell'opera e dello strumento che la realizza, la incarna. Ed è anche sospensione delle componenti estetico-artistiche e della traduzione immediata e fisica del suono per derivarne la sostanza che il soggetto è in grado di stabilirne, di volta in volta, in base ai suoi *Erlebnisse* (dati immediati della coscienza).

In tal modo l'atteggiamento fenomenologico è quello che più si avvicina alla natura e ai suoi processi indeterminati e spontanei, incausati. E alla naturalezza che si può riscontrare anche nei codici retorici, e persino nella vita quotidiana. Pensiamo al parlare, alla sua semplicità e cadenza, che nasce dalle esigenze immediate e particolari di chi parla: scioltezza, tono vario e cangiante, accentuazione dei toni della voce a seconda delle necessità comunicative, punteggiatura dei silenzi e delle pause, gamma fonica che può andare dal mezzoforte al pianissimo.

Proviamo a notarlo facendo riferimento a tutte queste componenti nell'ascoltare il Mozart di Horowitz (concerto al Musikverein di Vienna, 1987). Il sommo musicista, tramite il grande pianista, è in grado di stabilire le coordinate di una *epoché* della musica come sensibilizzazione delle rigide strutture metronomiche dell'epoca. Siamo così già di fronte ad una doppia operazione fenomenologica come ricostituzione di un tempo musicale originario: quello posto in essere dal compositore e quello creato dall'interprete.

Il Terzo *Improvviso* dell'Op. 90 di Schubert eseguito da Vladimir Horowitz: un modello di interpretazione fenomenologica

Nello stesso concerto, suonando l'*Improvviso* Op. 90 di Schubert, il pianista si sofferma sull'aspetto modulante e sulle sfumature dinamiche della composizione cercando di suggerire all'ascoltatore un mondo sonoro soffuso di impalpabili screziature che collimano con il soffio interiore, quella particolare impronunciabilità del suono che proprio l'interprete romantico mette in evidenza. In questo modo è in grado di sottolineare, in tutta la sua importanza, lo stile viennese intimo e colloquiale, quasi senza riferimento allo statuto tecnico-formale dell'opera (proprio perché essa lo contestava radicalmente). E solo un così grande interprete-virtuoso è in grado di affrontarla occultandone i dati tecnici elementari con una pedalizzazione accortissima. L'opera si definisce così per tramite estremamente suggestivi e ne viene colta la particolare modernità che è data sia dalla forma ciclica tutta schubertiana che da quella atmosfera che potremmo definire "romanzo in un sospiro".

Anche qui l'aspetto più evidente che va sottolineato è la creazione, fin dal primo momento, dall'*incipit*, di un "tempo" assolutamente epochizzante di straordinario calore comunicativo e di grande naturalezza giocando il pianista su andamenti ondulatori, quasi "a pastello".

È una linea di pensiero questa spesso aspramente censurata in sede d'interpretazione musicale, desunta dai modelli supremi skryabiniani e neolisztiani come collegamento con un'idea dell'assoluto e dell'infinito, figlia primogenita del romanticismo europeo. L'anelito cosmico-universalistico, che attinge, nella scorsa fine secolo, punte di abbacinante visionarietà sia nel senso costruttivo che come descrizione dell'approdo al caos e alla morte, rappresenta infatti il momento storico più importante di una concezione musicale fenomenologica. Essa rimane la più radicalmente estranea al nostro concepire gli eventi musicali sentiti secondo il codice della più stringente logica informatico-informativa, il suono essendo, d'altra parte, una realtà

paradossalmente quantificabile secondo moduli matematici in grado di descriverlo e di fissarne la fisionomia più feticcisticamente materiale.

Ecco allora la ventata neoromantica anche in sede compositiva cui si legano i movimenti musicosofici, la nuova coscienza religiosa, grido d'allarme di un'umanità che sente di aver raggiunto l'acme di ogni possibile ipotesi razionalistica, ingigantitasi in un mostro dalle mille teste che non è altro che la sete di onnipotenza del possesso e del denaro, del puro apparire fine a se stesso.

La riscoperta della lezione di W. Furtwängler e del beethovenismo utopico e trascendentale come unica via percorribile di fronte alla barbarie tecnologica

Wilhelm Furtwängler costituisce il caso più emblematicamente chiaro dell'ostracismo subito da una *Weltanschauung* musicale tra le più illustri per ragioni di bassa lega politica e per l'intolleranza del maestro nei confronti di un'industria discografica che imponeva agli interpreti tutto il rituale maniacale della musica come prodotto commerciale. Questo direttore rappresentava inoltre un pericoloso modello di interprete di natura intellettuale che riusciva a trasmettere l'idea della musica non tramite l'organizzazione tecnica, ma nonostante l'organizzazione tecnica della musica. Ecco un altro principio della fenomenologia in atto mentre la 'scienza' direttoriale vuole porsi in contatto diretto con le forze originarie del suono europeo nelle punte decisive dei suoi autori massimi.

Il maestro berlinese traduce istanze della cultura germanica, dell'epoca e *tout court*, cogliendo aspetti dell'analisi schenkeriana della musica risalenti ad Anton Bruckner (ma oggi ripresi anche da Perahia). Il contrappuntismo intuizionistico fondamentalmente schumanniano consente al direttore tedesco un forte accento intellettuale posto sulla scrittura musicale. Per questo l'imprecisione del gesto non produceva letture dilettantistiche, ma scatenamenti visionari, tempeste sonore che traducevano la cosmogonia latente specie negli autori della tradizione alta del germanesimo culturale. È una visione che postula la libertà romantica, che ha prodotto la più grande rivoluzione musicale di tutti i tempi. E proprio per questo la fenomenologia punta sulla libertà intuitiva del tempo come ratifica del possesso pieno del senso della composizione musicale.

I criteri assiomatici di questa concezione interpretativa si possono così riassumere:

1. il rifiuto di una dialettica mensurale dell'opera che si definisce in un ordine autogenerantesi (i massimi risultati vengono raggiunti, in questo senso, da Otto Klemperer);

2. il discorso musicale assume un andamento cosmogonico quasi che l'interprete dovesse porsi in contatto con una filosofia cosmologica e la musica ne traducesse gli aspetti fondamentali secondo caratteristiche però temporali;

3. la promozione dell'idea secondo cui il linguaggio sonoro è traduzione immediata della coscienza e, quindi, secondo il concetto schopenhaueriano, l'immagine più alta di cui dispone l'uomo per tradurre le proprie esperienze più profonde;

4. il principio buddista-stoico-fenomenologico del *nichts wollen* (non volere nulla) (posto da Sergiu Celibidache al centro dei suoi seminari sull'interpretazione fenomenologica) inteso come fondamento quasi mistico (ma senza alcun fondo misticheggiante) che richiama la *Kenosis* cenobitica. Di qui anche l'elemento di richiamo alla musicoterapia, oggi strumento di grandissimo valore nel recupero di certi casi di dissociazione della personalità servendosi della musica di Bach, per es.).

Sono tracce di un itinerario di massima purificazione del messaggio sonoro dalle incrostazioni dei feticci della tecnologia che ha indotto la musica, l'arte alla perdita di identità, alla sua lenta scomparsa in un mondo di devastante asfissia informativa. Solo poche personalità ancora oggi rimangono aggrappate a quella lezione, a quel lascito della moralità della storia. Proprio per questo l'autore per eccellenza furtwängleriano è stato Beethoven, la più alta coscienza morale della musica occidentale, che diventa linfa vitale per tutta la creazione musicale a lui successiva; come

prima di lui era stato Bach. Così l'interpretazione si pone sul solco obbligato di un cammino storico e antropologico di amplissimo respiro.

Le figure-chiave di questa salda continuità di pensiero sono quelle di Celibidache e di Delman. L'uno continuatore del messaggio di Furtwängler in un'accezione squisitamente strumentale, con gli esiti massimi nel sinfonismo bruckneriano (proposto nella mirabile sala dei Münchener Philharmoniker) con una serrata foga colloquiale e un contrappunto molto lineare. L'altro, da poco scomparso, con il suo testamento ciaikowskiano intriso di una parlante, commossa drammaturgica musicale.

Chi abbia seguito le prove dell'*Eugene Onegin* bolognese di qualche anno fa, ha potuto rendersi conto delle radici slave di questa drammaturgia in cui il suono musicale si fonda, musorgskianamente, sulla recitazione prosodica popolare, sull'accento, sulla pronuncia e sull'articolazione verbale da cui scaturiscono i codici visivi, poetici, musicali della composizione. L'individuazione poi degli *Erlebnisse* archetipici della composizione come suggerimento anche esecutivo per gli orchestrali: soprattutto quei sentimenti contraddittori di cui la musica romantica è imbevuta.

Si potrebbe continuare nella ricerca delle figure più importanti della coscienza del suono europeo nella sua massima invenzione, seguendo la storia interpretativa di questo secolo. Ma l'invito alla rimeditazione dei temi fenomenologici dovrebbe aver chiarito in ogni dettaglio quale sia il senso profondo di una loro riproposizione oggi. Talmente grande è, infatti, lo smarrimento della coscienza che pone il reale proprio quando sembrano trionfare le "magnifiche sorti e progressive" di un'onnipotente tecnologia in grado di riprodurre il mondo sotto tutte le sue specie, fisiche e mentali. La fenomenologia non è che un semplice grido d'allarme che dall'uomo vada all'uomo, memore dell'ultima battuta del Commendatore mozartiano: "Or tempo più non v'è". È la fine del tempo della storia, è la fine del tempo fluente-reale della coscienza, è la fine del tempo della vita biologica, è la fine del tempo in cui la musica descrive il mondo.

Terza parte

Alla ricerca del "suono vivente"

Nel corso del nostro itinerario volto a definire la visione di un mondo del suono europeo che rappresentasse da vicino la realtà fenomenologica in tutta la sua evidenza e persuasione, abbiamo fatto riferimento ad alcune ben precise individuazioni interpretative. La musica, infatti, vive ricostituendo, appunto fenomenologicamente, il suo integrale statuto e non una mera parziale sua manifestazione: la musica vive e muore, nasce e rinasce ad ogni sua nuova esecuzione, in ogni sua nuova realtà fenomenica in cui il suono dal silenzio prende vita, descrive tutta la sua parabola stilistica, e torna a perdersi nel nulla di un nuovo destino di sparizione. È proprio l'arco della vita stessa, di un mondo vivente metafora del ciclo biologico e, quindi, terreno privilegiato del religioso e del magico, del numinoso e del misterico.

Quando anche, purtroppo, nella scena della nostra civiltà europea, che ha abdicato al *logos* della sua storia, si sta perdendo e sempre più vanificando. L'apparato tecnologico, l'onnipresenza dei sistemi di riproduzione del suono, la sempre più capillare diffusione di un'esegesi che fa leva quasi esclusivamente sui meri dati materiali della musica scritta e del suo apparato fonico, che vengono riletti secondo codici di un formalismo strenuo: tutto concorre alla museificazione, alla negazione del messaggio contenuto nel vivo processo del mondo del suono.

Troppo spesso, nella furia cosiddetta filologica di questi anni, ci si è dimenticati completamente che la realtà della musica non ha a che fare con il mondo del determinismo tecnicistico, ma è un fatto creativo, un fatto della coscienza che pone il reale, più che reale dell'arte. Proprio per questo lo sguardo fenomenologico si appuntava verso alcune esperienze fondanti, e che possono essere chiamate alla rifondazione, del suono europeo, cui la devozione universale del mondo degli interpreti ratifica un debito assolutamente sicuro e definitivo.

Noi ci volgiamo, infatti, verso quelle memorabili esperienze della musica come a qualcosa di inattuabile, un'epoca d'oro irripetibile e irraggiungibile. Così Wilhelm Furtwängler e Vladimir Horowitz hanno costituito i modelli archetipi di un "far" musica in cui il lascito immenso del mondo classico-romantico si traduceva in tutta la sua ricchezza e spontaneità, in uno stile della coscienza "pura" del suono europeo secondo un codice in cui l'interprete interveniva con la genialità delle sue soluzioni particolari, e non certo determinate a tavolino come oggi può succedere nella gestione ormai quasi esclusivamente legata alla managerialità del suono interpretativo in cui l'impossibilità dell'intervento creativo determina come inevitabile conseguenza un'ipertrofia esegetica sul piano della veste fonica della musica.

La fenomenologia, come si è più volte sottolineato, ha un compito anche etico da perseguire in via primaria: quello di riconoscere tutte le contraffazioni del suono, la sua falsa coscienza, la sua riduzione a puro oggetto di un teatro delle emozioni e delle idee affidato alle occasioni di un *ethos* dell'attualità, della tecnica e degli affari.

Su questa via ci si ripropone qui lo scopo primario di individuare alcune linee di ciò che abbiamo chiamato suono vivente come un'esperienza viva della coscienza del suono europeo e che riconosceremo in alcuni grandi interpreti del nostro secolo ciascuno legato ad una particolare visione della musica come appello a una cosmologia e mitologia del suono che sia in grado di accogliere su di sé il messaggio più profondo, più vero, più inalienabile cui tutta la musica occidentale ha tributato, nella sua storia, gli onori più alti. In questo senso cercheremo di definire le caratteristiche essenziali di questo "suono vivente" (*lebendige Ton*) e la sua individuazione in alcune scelte interpretative musicali tra le più significative del nostro secolo.

Il "suono vivente" come il più vicino ad un'idea della musica espressione della "coscienza pura"

Quando noi parliamo di "vivente", ci riferiamo ad una delle idee-chiave della fenomenologia che ha il compito di rappresentare, di spiegare, ma soprattutto di individuare i processi viventi come si articolano nella struttura del tempo "fluente-reale" sia storico che della coscienza pura.

Ora il suono è la deduzione del tempo più assolutamente libero e diveniente che la cultura europea abbia creato o posto in essere, quindi il più lontano dalla logica della temporalità razionalistica, anche se, dopo il Settecento, la scansione metrica e l'apparato armonico della musica abbiano fortemente limitato la diveniente metafora della sua intenzionalità temporale originaria. Per questo ogni riaffermazione della vivente originarietà del tempo musicale deve sottolineare alcuni fattori che sono oggi quasi dimenticati o negletti. In particolare si deve fare riferimento ai valori della civiltà musicale preclassica che mantiene ancora intatto il messaggio della musica *statu nascenti*, specie le sue manifestazioni vocalistiche, in cui il suono trova più sicure radici fenomenologiche, in quanto suono di una immediata appercezione della coscienza della musica in cui la voce è strumento, è corpo vivo immerso in una temporalità vissuta, è vivente adeguazione alle emozioni cangianti che colgono direttamente il mutamento continuo della traduzione in atto della coscienza del suono. Ecco da qui la vocazione al canto di alcune esperienze anche strumentali del nostro secolo come il pianismo di Michelangeli oppure l'importanza, come assoluto riferimento, di alcune personalità vocali come quelle di Gigli o della Callas.

La vocazione al canto, al *melos* come idea assolutamente pura della vocalità, sia prodotta dal suo strumento elettivo che organizza strumentalmente, è un dato costante del mondo compositivo europeo. Ed è anche per questo fatto che compositori un tempo vituperati o declassati come Puccini sono oggi accolti a pieno titolo nella sfera della più alta considerazione musicologica. Si pensi alla rivalutazione del "gregoriano" e della modalità, a varie riprese, anche nel nostro secolo, come un porto sicuro di nuova linfa musicale e di nuove intatte immagini coscienziali della fenomenologia del suono europeo, costretto periodicamente a risalire la china della sua storia per attingere un mondo incontaminato ed astorico.

Sono tutti momenti di un'ideale ricerca del suono "vivente" nella cultura della musica europea, e che possiamo così sintetizzare:

1 - il suono, nella sua originarietà, nella sua emissione spontanea, nella sua forza di comunicazione, è già in sé fatto vivente sin dall'inizio, legato al *Lebenswelt* husserliano come inscindibile legame di io e mondo;

2 - il suono, in seconda istanza, appartiene al concetto di *lebendige* proprio per la sua innata tensione verso un'unità di esperienza la cui traduzione vivente primaria è la melodia, il canto come vocazione ad esperire un *continuum* di unitarietà del messaggio;

3 - il suono europeo tende verso una sempre maggiore complessità nella sua natura strumentale. La sua temporalità diveniente si stratifica in una miriade contraddittoria di intenzionalità compositive che, giungendo ai nostri giorni, tende verso un'implosione catafrastica del suo oggetto fino all'annullamento stesso della possibilità di comunicare anche la sua sola temporalità originaria;

4 - nella sede della sua rievocazione interpretativa, il suono europeo perde inesorabilmente e a poco a poco la sua natura diveniente e originaria, si lega ad epifenomeni di una intenzionalità che non pone nessun reale e tanto meno vivente; si feticizza in un'ideologia del suono come museificazione, come ratifica della fine, come immagine di morte;

5 - solo alcuni grandi musicisti-interpreti sono in grado di tenere vivo il rapporto con la tradizione compositiva, con i monumenti dell'arte che parlano il linguaggio splendidamente vivo delle forme assolute di una temporalità per sempre vivente e originaria (tanto che ogni nuova esecuzione di questi lavori trascina all'entusiasmo gli ascoltatori, per un attimo sottratti all'idea della definitiva consunzione del senso della musica come creazione di un tempo originario vivente-fluente);

6 - in questa prospettiva, si collocano alcune figure della musica custodi della più autentica temporalità vivente, soggettiva e oggettiva del suono, che la chiariscono, la delimitano secondo canoni culturali, storici e sociali ben precisi. Sono, volta a volta, quelli legati ora a visioni del suono europeo di natura intuitiva pura, i più vicini ad una temporalità della coscienza senza aggettivi; ora quelli legati a visioni del suono europeo di natura etica e speculativa, in cui la temporalità vivente della musica è ritradotta secondo canoni analitici che, però, non ne tradiscono nemmeno in parte il messaggio, ma lo proiettano in una sfera di particolare densità riflessiva;

7 - definiremo interpretazione fenomenologica, o rievocatrice della musica come ambito del *suono vivente* (*lebendige Ton*), ogni esecuzione che raccolga in sé le istanze delle intenzionalità compositive originarie del suono volute dall'autore o almeno alcune e le più decisive ai fini della comprensione dell'opera di quel musicista.

Il suono vivente nella sua linea germinale-generativa (Furtwängler-Bernstein)

È la linea di pensiero interpretativa che un tempo si definiva classicistica. La musica, in quest'ottica severa, non rimanda che a se stessa, il suono non essendo che il tramite diretto, immediato del pensiero del compositore e della sua epoca, riletti secondo codici metafisico-organicistici. L'interpretazione cura l'aspetto formale ma senza mai limitarne la carica utopica, proiettata verso il futuro, il continuo superamento del contesto musicale in un trascendentale tipicamente coscienziale puro.

Così, in sede pianistica, possiamo far riferimento a particolari forme di individuazione del suono ora tradotto secondo una visione formale come costruzione dell'organismo dell'opera (Schnabel, Backhaus, Kempff, Brendel) ora mettendo in rilievo l'aspetto 'vivente' dell'opera nelle sue componenti mitico-intuitive (Fischer, Serkin, Lonquich). È una scuola interpretativa che si nutre dei centri propulsori, promananti il vero profondo nucleo della temporalità vivente del suono.

Così il classicismo viennese appare come sintesi di mondi fenomenologicamente definiti e affini: sintesi Haydn del suono come cosmo della mimesi; Mozart del suono come elegia esistenziale; Beethoven del suono come volontà costruttiva contro gli ostacoli della realtà; Schubert (a cui sarà dedicato un saggio particolare) del suono come traduzione vivente e unicamente possibile di un'esistenza senza sbocchi reali e votata all'angoscia e alla catastrofe. E questo attraverso la rivisitazione del mondo compositivo del classicismo, fatto oggetto di intense riflessioni e, più ancora, di una vera e propria investitura morale.

La linea di pensiero che vede accomunati Furtwängler e Bernstein, mondi apparentemente antitetici ma in realtà portatori di una medesima problematica culturale ed estetica, è quella di un "suono vivente" che diviene il portato di una tradizione del suono europeo che mantiene intatte le caratteristiche di "tessuto connettivo" antropologico della musica, siano i grandi compositori dell'area austrotedesca sia la vasta gamma delle manifestazioni della *Koiné* afroamericana. È lo *statu nascenti* della musica, siano essi il gregoriano, Monteverdi, il "trascendentale" beethoveniano o "il caso" di Cage. L'interprete coglie il suono in tutta la sua autenticità e naturalezza come se la musica fosse trasmessa attraverso codici orali, gestuali, magico-religiosi, antropologici. È un atteggiamento interpretativo che comprende tutta la riflessione metafisica o spirituale che dir si voglia di cui l'esperienza sonora, nella sua caratteristica non-verbale o pre-verbale, conserva la tipicità.

Era naturale che fosse così dato che, in una civiltà sempre più informativa come la nostra, il solo messaggio musicale sia riuscito a mantenere una natura assolutamente estranea a tutta la contaminazione cui sono stati sottoposti tutti i segni artistici. Questo predispondeva la musica alle letture di tipo intuitivo che cogliessero proprio la sua natura temporale, legata alla coscienza del tempo vissuto ed originario.

I due grandi interpreti, provenienti l'uno dall'esperienza mitteleuropea e l'altro che ha coronato le sue molteplici prove musicali con l'approdo alla vienneseità (di cui la versione della *Quarta*

sinfonia di Brahms resta uno dei monumenti), sono entrambi legati a questa visione. Se il discorso furtwängleriano batte all'unisono con il fremente idealismo beethoveniano, quasi perdendo di vista la musica come messaggio di palpitante sensibilità quotidiana, l'interpretazione di Bernstein fa perno sul suono dell'orchestra mahleriana che del "suono vivente" è la sintesi più alta e sublime nel nostro secolo come prosecuzione di uno stile neoschubertiano in cui il suono è l'ultimo barlume di vita della coscienza che sia rimasto all'uomo europeo nella catastrofe della sua storia. Nessuna esperienza musicale è esclusa per principio dal direttore americano ed è soprattutto bandito ogni esclusivismo elitario del suono. Per questo la poetica mahleriana è la più consentanea al direttore-musicista che ne diviene il massimo rievocatore nel nostro tempo.

Sono poetiche interpretative desunte da radici compositive con una fedeltà e uno zelo che hanno trovato rari riscontri in passato. È la linea del "vivente" che abbraccia, nel pensiero e nella coscienza pura del suono, tracciati diversi di un cosmo singolarmente armonioso ed omogeneo in cui la grandezza dell'approccio interpretativo è legata indissolubilmente con la radice compositiva ed epocale quando non ne sia una sua riproposizione, appunto "vivente", sul terreno di cultura compositivo.

Il suono vivente nella sua linea riflessiva di matrice filosofica (Klemperer-Giulini-Arrau)

Il passaggio dell'arte in filosofia, che già Hegel preconizzò agli inizi del secolo scorso, ha costituito il primo grado di consapevolezza di un radicale mutamento della prospettiva storica ed estetica dell'arte e della musica in particolare.

Il *logos* europeo, infatti, ha agito da elemento non solo fortemente razionalizzatore del messaggio artistico-estetico, ma da vero e proprio catalizzatore di processi iperformalistici e talora tali da determinare uno stravolgimento nel significato e nell'uso dell'arte in questi due ultimi secoli.

La musica, arte astratta se altra mai, fin dai tempi più antichi è divenuta l'ambito di un esercizio anche esoterico, legato a concezioni numerologiche, a disquisizioni metafisiche sconfinanti talora nel magico, a forme che stavano ai confini della ricezione del messaggio in essa contenuto. Tutto questo la destinava inevitabilmente ad un ruolo di assoluto isolamento, ai limiti dell'incomprensibilità dei suoi contenuti e dell'impotenza creativa. Quando appunto in questo secolo si è puntualmente verificato tra neo e postavanguardia, tra alea, caos e silenzio.

Già ci si è soffermati in altra parte del lavoro sulla problematica vasta e complessa del comporre oggi con una diagnosi quanto mai difficile, se non infausta, sul destino del suono europeo coinvolto nelle strette di una vita musicale sempre più collegata colle mille infatuazioni del mondo degli affari e delle mortificanti isterie di un imbellettato estetismo gettato in pasto alla sola curiosità mondana assetata di mode eccentriche quanto vacue e passeggero, di uno snobismo effimero ed inane.

Il suono europeo sconta, infatti, anche nello stesso ambito suo proprio, quello artistico, l'idea di un continuo "progresso" sia tecnico che linguistico, esiziale nella vita sociale quanto in quella della coscienza pura, del reale, più che reale dell'arte. La musica occidentale, come l'uomo europeo, si scoprono, infatti, a pochi passi dalla definitiva scomparsa dell'opera d'arte come dell'uomo stesso (Michel Foucault lo ricordava, nel suo *Les mots et les choses*, un trentennio fa). Il suono "vivente", che anche sotto questa denominazione filosofica e concettuale vogliamo descrivere, con un'accezione, quindi, totalmente europea, costituisce, rappresenta una linea della coscienza del tempo vissuto nel suono con dominante intenzionalità speculativa e riflessiva.

Accanto al mondo libero e diveniente, intuitivo e talora sperimentale, che abbiamo identificato come il più caratteristicamente fenomenologico, vi è quello della coscienza del tempo nei termini di una temporalità vissuta secondo codici etico-razionalistici di cui il mondo compositivo europeo è stato imbevuto per secoli.

Vi sono alcune punte di diamante nel corso della storia della musica che rappresentano canonicamente questa condizione del suono, e si possono facilmente riconoscere in Bach, in

Beethoven, in Brahms, in Schönberg, in Stockhausen, in Messiaen. Ma è soprattutto nei primi tre autori che possiamo riconoscere in tutta evidenza la forma più chiara di una coscienza speculativa che domina e riflette sul linguaggio del suono europeo fino a costituirlo fonte primaria di suggerimenti etico-morali di una più vasta moralità collettiva che va oltre i popoli e le nazioni in una universalità senza confini, che ha quindi l'uomo stesso come solo ed esclusivo punto di riferimento (e qui ricorderei anche il maggiore teatro di Verdi come vero costruttore della coscienza nazionale, non solo italiana, ma di ogni popolo che aspiri ad un'identità storica e culturale).

Ogni interprete che aspiri ad un suono "morale", vivente solo in virtù di una coscienza temporale con dominante etica, ha come suo "alfa e omega" la figura di Bach, in cui si congiungono le ragioni del sublime artigianato e della coscienza purificata e morale. Sono poetiche compositive e interpretative che si ritrovano nei *grandi inizi* epocali o nella crisi come crescita della consapevolezza del fare artistico di cui Bach può essere considerato il prototipo. Tutti gli interpreti di questo indirizzo, perciò, saranno rievocatori dell'arte bachiana nella sua metamorfosi negli ultimi due secoli.

Tra questi ricordiamo la figura di Otto Klemperer in cui la scansione lenta e monumentale della frase (non solo in Beethoven o in Brahms ma persino in Mozart) è salvaguardia dei diritti inalienabili della musica nei confronti di ogni degustazione banale od effimera, è invito ad entrare nell'edificio cosmogonico del suono vivente che batte all'unisono con la scansione ritmica dei cicli circadiani o delle stagioni o secondo il pulsare sconfinato dell'universo e delle stelle. La lezione mahleriana, che in Bernstein diveniva consapevolezza del tempo immediatamente vissuto in una temporalità che si macerava come un tessuto di vicende caldamente familiari o affettive, è in Klemperer sguardo attonito sull'abisso della coscienza alla ricerca delle risposte metafisiche che le radici mortificate del mondo volgono in desolata solitudine, in straziata riflessione.

Tipica del mondo tedesco, la speculazione astratta ha un unico grandissimo esponente anche da noi nella figura di Carlo Maria Giulini, in cui la densità problematica di Klemperer-Bach si trasforma in analisi del tragico, esperito in tutta la sua sofferza, drammatica contraddittorietà. Ecco allora il suo capolavoro interpretativo nella *Quarta sinfonia* di Brahms sentita nelle sue convulse, apocalittiche tensioni visionarie del desiderio, l'ultimo, di trattenere un mondo scomparso dal suo definitivo sfacelo. Così il tema di "passacaglia" diviene sempre più rabbrividente, proiettato in un doloroso, roccioso sforzo titanico. È il Brahms riletto attraverso i codici del fremente, inarrestabile ritmo verdiano in cui la visione del fatalismo storico e personale è adesione accorata al canto intriso di un'epica eroica. È qui delineata la concezione del "tempo vivente" che fa tutt'uno con la storia vissuta dalla parte degli oppressi come in Manzoni, in Verga, in Silone.

La riflessione speculativa aborre ogni ricorso filologico, ogni approccio anche lontanamente scritto; è soltanto adesione al moto spontaneo della vita nei suoi motivi più sofferti, più profondamente vissuti. Di qui la compostezza del suo modellato melodico ed armonico, il rifiuto di ogni sottolineatura aridamente formale che neghi anche solo per un attimo il messaggio morale di ogni composizione di cui l'interprete è servitore.

Il pianista cileno di formazione berlinese Claudio Arrau condusse dalla tastiera una battaglia molto simile a quella di Giulini con il quale collaborò, non a caso, nei *Concerti brahmsiani*. Anche in lui la rivendicazione del carattere etico della musica portò la sua interpretazione verso esiti inaspettati e grandiosi. La poetica del "suono vivente", come l'abbiamo qui chiamata, lo condusse ad una visione unitaria del repertorio come scaturito dall'unico prototipo bachiano in cui tutte le lingue della musica si dipartono e ritornano. Così anche gli esiti musicali più lontani come il poematismo visivo e virtuosistico lisztiano o il modellato vocalistico chopiniano o, ancor più, il simbolismo aereo debussiano apparivano accomunati dalla stessa tensione costruttiva ma snervata da un *melos* che diveniva sottofondo o raccordo tra stilemi diversi, tra mondi compositivi antitetici. Niente fu più grande della rievocazione dell'ultimo Beethoven in cui il "trascendentale", la meditazione su un suono al di là dal tempo e dalla vita era indagato con forza senza pari. Oppure il suo Schumann ricondotto ad una lezione saldamente unitaria proprio facendo

riferimento alle reminiscenze bachiane del compositore sommo e ordinandole in una scansione unitaria, senza la più piccola concessione all'improvvisazione cui molti interpreti indulgono.

Sta proprio qui l'enucleazione del "suono vivente", scaturito da una visione del mondo di ferma concezione anche formale, di stile inconfondibilmente riconoscibile e di chiara trasmissione anche didattica e contenutistica. È quel suono in grado di risvegliare in me che mi pongo al suo ascolto le ragioni sconfinite (percettive, memorative e immaginative) cui il musicista creandolo, nella sua stessa concezione primigenia, volle alludere.

Ecco allora che il mondo compositivo bachiano, essenzialmente ordinatore, richiama ogni altro musicista ed interprete sulla via di un ordine mentale e di un organicismo quasi biologico dell'opera in cui l'idea del *lebendige* è assolutamente adeguata, ne scaturisce per forza genetica. E in Arrau questa riflessione e questa consapevolezza del senso etico, appunto perché vivente all'interno dello stile dell'epoca e dell'autore, si manifesta con un'atarassia imperturbabile quasi annullando le condizioni agogiche dell'opera, ma permettendo al suono di coagularsi in melopee armonistiche, in meditative atmosfere sospese nel nulla, appunto concrezioni di una materia vivente di cui il pianista è in grado di scegliere i percorsi più coerenti, lo stile di una visione che sta molto al di sopra della mera lettura del testo musicale. Nulla di più lontano, perciò, dalle sirene oggi imperanti, imposte dal mondo degli agonismi musicali, delle competizioni dell'atletismo musicale parasportivo.

Da qui anche la ripresa di interesse per l'analisi di Heinrich Schenker, il musicologo austriaco vissuto tra il 1868 e il 1935, contemporaneo di Bruckner e di Mahler, non è casuale. Lo smarrimento della coscienza estetico-artistica in relazione all'opera d'arte anche, e soprattutto, musicale (la musica comunica il senso vivente della temporalità, che deve trasmettersi direttamente alla coscienza di chi ascolta) nel nostro secolo ha assunto aspetti di un delirante frammentismo.

Le poetiche del negativo legate al razionalismo demitizzatore che ha fatto strame degli stessi mitologemi cui ogni creazione anche infantile deve tributare omaggio, hanno rivelato appieno il vuoto, la nullificazione dell'uomo che era sottesa a simili operazioni che ancora pretendono di chiamarsi arte. Ecco allora rinascere tra gli interpreti, che devono affrontare ogni giorno il vivo, palpitante discorso della musica, il bisogno di un centro, di un nucleo che organizzi questa realtà dispersiva e multiforme della vita del suono europeo giunto alla sua estinzione.

Non si tratta che del principio di sopravvivenza in cui la coscienza del suono vivente ha un ultimo, estremo tentativo di consapevolezza. Di qui lo studio dei capolavori del passato musicale come ultimi baluardi di un comporre organico, saldamente fondato sulle strutture tonali e sul contrappunto.

Conclusioni

Siamo ancora agli inizi di un'Estetica fenomenologica, i cui presupposti teorici manifestano non poche perplessità e difficoltà di procedimento sia gnoseologico che applicato alle operazioni di tipo artistico. I tentativi che qui si sono rivolti verso una riproposizione dei temi husserliani, che trovano applicazione in tutti i campi dell'umano (dalle scienze fisiche alla politica, dall'arte alla teologia alla psichiatria), hanno esplorato varie direzioni e contesti dei significati della musica.

Il metodo del filosofo tedesco si è rivelato ancora ricco di possibilità specie in riferimento alla deduzione del suono originario e in relazione ad un'epoca di pericolosissima contraffazione di tutti i valori e i possibili significati dell'arte e della musica in particolare.

Si può però considerare raggiunto l'obiettivo di una prima definizione di che cosa s'intenda per suono fenomenologico individuato in alcune precise poetiche interpretative, storicamente definite. Inoltre, in quest'ultima parte dedicata alla ricerca del "suono vivente", si è cercato di formulare una tematizzazione fenomenologica interpretativa collegata con un duplice sguardo d'orizzonte sul suono europeo: il classicismo germinale-generativo e quello di matrice filosofico-riflessiva.

Ma il mondo degli interpreti non fa che richiamarci a quello compositivo che li fonda e di cui sono la continuazione esegetica, la riproposizione esecutiva. Anche per questo si è notato che oggi la vita interpretativa sta perdendo le radici storiche che giustificano l'analisi esecutiva, che diventa così un mero coacervo di pratiche musicali senza radici, tipiche di una società asservita ai modelli tecnologici in cui anche la ripresa delle prassi organologiche antiche può diventare equivocamente un portato di travestimento del suono che ha perduto le sue radici.

È urgente anche una fenomenologia del suono europeo che ponga in evidenza le costanti della storia della musica o le sue fratture più significative o l'emergere di nuovi stadi di significato del suono lungo il corso dell'epoca classico-romantica, specialmente. Chi scrive ha delineato alcuni percorsi di una ricerca delle "figure del sacro" della musica europea tra Riforma e Controriforma e la fenomenologia del tempo storico e utopico nella *Missa Solemnis* di Beethoven.

Sono studi che portano verso una vera e propria fenomenologia del suono romantico con le sue punte emergenti in Schubert e il suono vivente; Chopin e il suono del canto puro; Schumann e il suono dell'intuizione assoluta; Brahms e il suono della sintesi e della tradizione.

Con lo sguardo sempre rivolto al nostro tempo, al suo bisogno di risignificare il destino musicale e culturale in cui il suono, depositario privilegiato della coscienza del tempo fluente-vivente, ha un ruolo, come abbiamo più volte sottolineato, insostituibile. Lo prova il crescente diffondersi della musica pur attraverso le sue forme neo o postcapitalistiche o ipertecnologiche. Lo prova la solitudine dell'uomo oggi pur immerso in una babele di linguaggi e di informazioni: una solitudine che solo il palpito dell'esperienza musicale, del "suono vivente" può colmare o almeno soccorrere nel frastuono cibernetico in cui siamo immersi.

Per una bibliografia fenomenologica trasversale ed enciclopedica

È molto strano che l'approccio fenomenologico all'arte europea abbia avuto così scarsa fortuna nel confrontarsi col suono. Probabilmente è più esatto dire che la natura vivente della temporalità musicale ha sollecitato maggiormente gli artisti, i letterati, i narratori (si pensi a Thomas Mann), i poeti. Essi soltanto (è un'intuizione originariamente romantica e segnatamente lisztiano-wagneriana) sono in grado di suggerirci una concezione del suono meno rigida o sempre "statu nascenti", aspetto primario della natura del suono.

Metafora privilegiata del ciclo vivente, il suono vive appunto a contatto delle viventi metafore della natura come ciclo biologico, storico-culturale o cosmologico. Per questo è la sede anche del riconoscimento collettivo come nei luoghi deputati del melodramma italiano, in certo Chopin o nei corali bachiani.

L'idea fenomenologica raggiunge le dimensioni sia collettiva che autoriflessiva, con caratteri nettamente filosofici e speculativi (Beethoven - Webern - Messiaen). È il suono che si lega a tutta la vasta gamma delle occasioni esistenziali, ne individua gli aspetti significativi, ne sottolinea le componenti forti e deboli, la ciclotimia di ogni fatto esistenziale e psicologico. In questo senso non vi è strumento di ricerca più perfettamente omologo al nucleo operativo cui qui lo si destina ed indirizza. Proprio perché la sua "scientificità" è postulata dall'evento che noi vogliamo conoscere e la profondità del livello conoscitivo è data proprio dal grado di identificazione critica che noi sappiamo stabilire con esso. "Solo chi ama conosce / Povero chi non ama" (Elsa Morante). La fenomenologia, quindi, apre la porta al messaggio universale del suono originario, profondo, vibrante di risonanze antropologiche: tutto ciò che noi tutti attribuiamo ad esso quando ne parliamo o cerchiamo a viva forza di tradurre tutta l'impronunciabile ricchezza comunicativa, l'immensa dinamica coscienziale.

Tra i testi che riteniamo indispensabili sono quelli di Ernst Bloch, il grande filosofo tedesco, *Spirito dell'Utopia*, Berlin, P. Cassirer, 1923; Firenze, la Nuova Italia, 1980; e soprattutto "*Il principio Speranza*", Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag, 1959, Milano, Garzanti, 1994.

In questo autore soltanto possiamo dire che la musica diventa, per la prima volta nella storia del pensiero, vera e propria dimensione metafisica e antropologica del discorso utopico sull'uomo e il mondo. Un'analisi che nasce dall'esperienza del suono europeo anziché come elaborazione successiva di tematiche attinenti o collaterali del suono.

Ma infiniti sono i riferimenti bibliografici e non che noi possiamo legittimamente fare.

Qualsiasi testo, infatti, proveniente dalle più disparate discipline, può entrare nel circuito della scienza fenomenologica purché vi sia in esso la necessità di sgombrare il passo da tutta la cortina pseudo-esegetica che si appropria degli oggetti dell'arte per operare discorsi vacui e predeterminati o iperdeterminati a seconda del piacimento di chi affronta il problema.

Ma stanno innanzitutto sempre dinanzi a noi le immagini eternamente vive delle forme dell'arte e della musica come appello senza tregua al nostro bisogno di risignificare il mondo, di sondarne le ragioni riposte e ogni volta più misteriose, più arcane, rivolte verso il destino, il fine dell'uomo dove trova riposo ogni domanda che abbia a suo centro l'arte e tutto ciò che a essa si riferisce.

Bibliografia essenziale

- AA.VV., *Musica senza aggettivi, Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, due voll., pp. 827, Firenze Olschki, 1991
- Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Editions Galilée, 1995; tr. it. di G. Piana, Milano, Cortina, 1996
- W. Conrad, *L'oggetto estetico*, tr. it. a cura di G. Scaramuzza, Padova, Liviana, 1972.
- W. Drabkin - S. Pasticci - E. Pozzi, *Analisi Schenkeriana, Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, pp. 165, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995
- Enzo Fantin, *Anno Liturgico ed espressione musicale, alla ricerca delle "figure della coscienza del sacro" tra Riforma e Controriforma*, pp. 53-57, Treviso, Diastema, Ensemble '900, 8, 1994
- E. Fantin, *Beethoven e la filosofia della storia nella Missa Solemnis*, (1995) (in corso di pubblicazione)
- Antonio Fari, *Il canto dell'ombra*, pp. 135, Fasano di Brindisi, Schena, 1992
- D. Formaggio, *Arte*, Milano, Mondadori, 1984 (3a edizione).
- D. Formaggio, *Separatezza e dominio, discorsi di impegno civile*, Milano, Edizioni Dell'Arco, 1994.
- Elio Franzini, *Fenomenologia*, Introduzione tematica al pensiero di Husserl, pp. 121, Milano, Angeli, 1993 (3a)
- E. Franzini - M. Mazzocut - Mis, *Estetica, I nomi, i concetti, le correnti*, soprattutto pp. 123-148, le 'voci' Poetica e Retorica e la vasta bibliografia, Milano, Bruno Mondadori, 1996
- Edmund Husserl, *Zur Phaenomenologie der Inneren Zeitbewusstseins 1893-1917*, hgg v. Rudolf Böhm ("Husserliana", Bd X); 1966 by Martinus Nijhoff, The Hague, Olanda, pp 492, tr. it. di Alfredo Marini, Milano, Angeli, 1992
- E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, 1954, tr. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1972 (2a edizione).
- L. Kelkel - R. Schérec, *Husserl*, Presses Universitaires de France, 1964, tr. it. di E. Renzi, Milano Il Saggiatore, 1966.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Parigi, Gallimard, 1945, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1965.
- E. Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, Aut aut, Rivista di filosofia e di cultura n° 79-80, Genn.-Marzo 1964, pp. 54-66, Milano, Lampugnani-Nigri.

I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco
- 3 - **Gian Paolo Ferrari** - *Per eseguire Frescobaldi*
- 4 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco
- 6 - **Gastone Zotto** - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa*
- 7 - **Enzo Fantin** - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi*
- 8 - **Gian Paolo Ferrari** - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia*
per soprano, organo positivo o clavicembalo
- 9 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)*
- 10 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)*
a cura di Alberto Iesuè
- 11 - **Guillaume Dufay** - *Missa Caput*
a cura di Carlo Marenco
- 12 - **Gian Paolo Ferrari** - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania*
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)*
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)*
a cura di Alberto Iesuè
- 15 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (seconda parte)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli** - *Sonate fugate*
a cura di Roberto Becheri
- 18 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (terza parte)
- 19 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (prima parte)
- 20 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (seconda parte)
ed. critica di Mariarosa Pollastri
- 21 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (quarta parte)
- 22 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco