

Filosofia, arte, arti: la musica tra naturalità, umanità e disumanizzazione

di *Clementina Cantillo**

Abstract

This article traces the main theoretical junctures through which the relation between art and nature evolved; it covers a wide time span ranging from the classical world to some of the most significant moments in contemporary scholarship. More specifically, it examines the view of music as a form of Art through which the peculiar nature of sound reveals the limits of the traditional ideal of the imitation of nature, helping to overcome it. In the light of some extraordinary creative opportunities and performative options now made available by technological progress, it is possible, specifically through music, to envision a more harmonic and apt relationship between man, nature and the universe, while rethinking technology and its role.

Keywords: Philosophy, Art, Music, Nature, Contemporaneity.

Nel suo corso, la storia del pensiero occidentale ha pensato ed elaborato in forme diverse l'antico e profondo rapporto tra la filosofia e l'arte, ponendo una serie di questioni teoriche centrali, che in questa sede richiamo in termini necessariamente generali: la valenza *veritativa* e *conoscitiva* dell'arte o, di contro, il suo carattere ingannevole, legato alla componente sensibile-materiale e alla sua natura di *fictio*; la questione dell'autonomia dell'estetico – in particolare, a partire dall'istanza kantiana del disinteresse del gusto artistico; quella relativa al terreno concreto delle singole arti e dei loro specifici linguaggi, terreno sul quale si sono venute configurando anche gerarchie tra le arti, evidentemente legate al presupposto filosofico circa la natura e il ruolo dell'arte, cui le singole arti corrisponderebbero

* Università degli Studi di Salerno; ccantillo@unisa.it.

in misura maggiore o minore. Muovendomi per grosse linee, è possibile individuare due prospettive teoriche di fondo in cui si è articolato il nesso filosofia-arte. La prima configura tale nesso in maniera tale che la relazione sia parametrata sulla filosofia, che fa dell'arte l'oggetto della propria riflessione. L'altra, delineatasi già in alcuni essenziali momenti teorici precedenti ma affermata in particolare nel Novecento con la crisi della razionalità moderna, in cui le arti, con i propri linguaggi, diventano esse stesse *luoghi* del pensiero. In quest'ultima direzione, si può dire che si tratti di un pensare e di un sentire *con* l'arte e le opere d'arte e non *sull'*arte e le arti. Laddove i verbi non sono adoperati a caso, perché rinviano all'ulteriore questione teorica "estetica o filosofia dell'arte".

Nello spazio limitato del presente contributo affronterò il tema del rapporto dell'arte con la natura soffermandomi in particolare sulla prospettiva offerta dalla musica. Arte peculiare, il cui materiale, il suono, nella sua natura «dileguante» al tempo stesso – per usare un'espressione hegeliana – «è e non è» (Hegel, 2000, p. 256), ponendo con ciò maggiori difficoltà all'ideale dell'imitazione della natura e contribuendo alla sua messa in crisi e al suo superamento.

Quello tra arte e natura, si diceva, è un legame molto antico. Dal pensiero greco, lungo cospicui tratti del pensiero occidentale, il motivo dell'imitazione della natura ha contrassegnato la riflessione sull'arte e sulla figura dell'artista. Come dimostrano numerosissime narrazioni di antica origine (si pensi a uno dei primi testi di letteratura artistica di cui si ha conoscenza, scritto alla fine del IV secolo a.C. dal peripatetico Duride di Samo, che contiene in germe tutti i più importanti modelli di aneddoti che si diffonderanno in seguito), la capacità da parte dell'artista di una perfetta riproduzione del naturale ha rappresentato a lungo il criterio non solo per valutare l'abilità dell'artista, ma anche per quanto riguarda la formulazione del giudizio estetico stesso sull'opera d'arte. Gli esempi che si potrebbero fare sono veramente tanti, da leggere con gusto nel testo classico di Ernst Kris e Otto Kurz *La leggenda dell'artista* (1934), al quale faccio riferimento qui di seguito (Kris, Kurz, 1998). In questa sede, mi limito a segnalare il *topos* narrativo dell'artista che dipinge un tratto di paesaggio con tanta bravura da far sì che venga scambiato per la realtà, così che un ragno si metta in movimento per attraversare il quadro. Si tratta di un aneddoto sulla confusione tra realtà naturale e opera d'arte che risale direttamente all'antichità classica, in quanto è ricalcato sulla celebre competizione tra i due pittori greci Zeusi e Parrasio, così come ci è stata riferita da Plinio il Vecchio nella sua *Enciclopedia*. Ed è ancora Plinio – ma, come il precedente, l'episodio risale a Duride – a raccontarci un altro celebre aneddoto, che si svolge nello studio di Zeusi. Il pittore sta mostrando a Parrasio un quadro appena

terminato che ha per soggetto un grappolo d'uva, quando alcuni passeri si avvicinano alla tela nel tentativo di beccare gli acini. Di fronte a questa scena Parrasio, a sua volta, prega Zeusi di accompagnarlo nella propria bottega, dove lo invita a scostare la tenda che copre un suo quadro. Zeusi esegue, ma si rende conto che la tenda è solo dipinta, è parte del quadro stesso, e così è costretto ad ammettere di aver ingannato dei passeri ma di essere stato lui stesso ingannato dall'abilità di Parrasio. In questa direzione, non dimentichiamo l'aneddoto narrato dal Vasari, secondo il quale Giotto fu talmente bravo nell'imitare la natura che una volta, apprendista presso Cimabue, aveva dipinto un insetto su uno dei quadri del maestro, il quale aveva istintivamente fatto il gesto di allontanarlo (un aneddoto, questo, ripreso in diverse varianti fino ancora agli inizi del Novecento). Ma la natura non è solo oggetto dell'imitazione da parte dell'artista: essa è anche maestra dell'artista stesso, come Plinio racconta a proposito del fatto che Lisippo non abbia avuto maestri, essendo sua maestra la natura stessa, l'unica veramente degna di essere imitata e non lo stile di un singolo artista. E non è un caso che si citi Lisippo, che si è contraddistinto come uno dei maestri più aderenti all'ideale della «conquista della Natura attraverso l'Arte» (cfr. *ivi*, pp. 11-4).

Ma non è il caso di soffermarsi oltre, il principio è chiaro. Ciò che appare importante dire ora è che uno dei momenti di canonizzazione e sistemazione definitiva del concetto dell'arte in quanto imitazione del bello naturale, della «bella natura», è rappresentato nella modernità dallo scritto del 1746 di Charles Batteux *Le belle arti ricondotte ad unico principio* (Batteux, 1983), che ebbe grande successo e circolazione, suscitando anche molte polemiche. In esso l'autore individua una serie di leggi proprie del gusto, le quali – come si legge – «non hanno per oggetto che l'imitazione della bella natura». Difatti, la «prima legge generale del gusto» è proprio quella di «imitare la bella natura», e la seconda quella in virtù della quale «la bella natura deve essere ben imitata». Infine, è solo nella capacità di saper leggere il libro della natura, che il gusto può trovare le regole particolari per la realizzazione dell'opera d'arte. Ma perché la natura è oggetto di imitazione, modello cui è necessario conformarsi? Batteux osserva come essa abbia: «1) il maggior rapporto con la nostra perfezione, con il nostro vantaggio, con il nostro interesse, essendo nello stesso tempo la più perfetta in sé». Sulla base di tali presupposti, l'arte così intesa si rivolge in pari tempo allo spirito e al cuore dell'uomo, ci fa apparire l'ideale della perfezione come qualcosa a noi prossimo, che ci interessa intimamente in quanto corrispondente alla natura della nostra anima e ai suoi bisogni. Se, infatti, le belle arti non presentassero che uno spettacolo freddo e indifferente, come se fosse un semplice ritratto, esse non potrebbero veramente procurare diletto e piacere in noi: in quanto questo è il loro scopo, esse

«hanno bisogno dell'approvazione del cuore come di quella della ragione». Fine dell'imitazione della bella natura attraverso l'arte è, dunque, per Batteux, quello «di dilettere, di commuovere, di toccare, in una parola il piacere», in quanto rappresenta l'espressione «di tutte le qualità del bello e del buono» che la natura, così come «deve essere presentata nelle arti, racchiude». Nell'arte – come solo la natura sa fare – convivono esattezza e libertà, la prima «governante l'imitazione», l'altra «in grado di animarla». In questo senso l'arte è imitazione della natura proprio nella sua capacità di porre in uno la perfezione del disegno naturale, con le proprie leggi autonome, e la libertà dell'artista, che non si limita a riprodurre passivamente l'oggetto naturale, ma in esso esprime la propria forza creativa, «avvertendo» il cuore – come osserva Batteux – che «ciò che gli presenta non è che un fantasma, un'apparenza», e dunque «non gli può presentare niente di reale». Ma questo «fantasma», questa irrealtà è proprio quel che costituisce la realtà dell'arte. Scambiare per vere le situazioni cui l'arte dà vita sarebbe come «una pittura che si trova su una pelle vivente» mentre «non dovrebbe essere che sulla tela» (cfr. *ivi*, pp. 63-84).

Passando alla trattazione delle singole arti, anche per la musica vale il principio generale secondo il quale la perfezione delle arti dipende dall'imitazione della bella natura. Ma di quale specie di imitazione si tratta? Batteux, coerentemente con la linea tradizionale di matrice aristotelica, dice «che l'oggetto principale della musica (e della danza) deve essere l'imitazione dei sentimenti o delle passioni» (*ivi*, p. 158), giacché il suono, in particolare inteso come «tono della voce», e il gesto hanno un uso più naturale rispetto alla parola. Essi sono

come un interprete universale che ci segue fino alle estremità del mondo, che ci rende intellegibili alle nazioni più barbare e anche agli animali. Inoltre essi sono consacrati in maniera speciale al sentimento. La parola ci istruisce, ci convince, è l'organo della ragione: ma il tono ed il gesto sono quelli del cuore, ci commuovono, ci vincono, ci persuadono (*ivi*, p. 157).

Perciò, non può esserci niente di più toccante per noi dell'immagine delle passioni e delle azioni degli uomini, perché esse sono come gli «specchi» in cui vediamo le nostre, con rapporti di differenza e di conformità.

Il cuore ha la sua intelligenza, indipendente dalle parole, e quando è commosso ha compreso tutto. D'altronde, come vi sono delle grandi cose alle quali le parole non possono giungere, ve ne sono anche di sottili sulle quali non hanno alcuna presa: ed è soprattutto nei sentimenti che esse si trovano (*ivi*, pp. 161-2).

L'aspetto che viene in primo piano è allora principalmente quello della melodia, dell'espressione nell'arte musicale, piuttosto che quello dell'ar-

monia, che preso di per sé o considerato come prevalente genera solo un senso di fredda artificiosità (cfr. ivi, pp. 118-67).

In questo senso, si ricorderà, anche per Rousseau la musica è il più potente mezzo a disposizione dell'uomo per esprimere pensieri e sentimenti e questa sua potenza le deriva dal fatto che essa costituisce un linguaggio originario, che nella semplicità della melodia esprime la dimensione della naturalità. Dunque, la natura rimane il punto di riferimento fondamentale al quale l'arte deve guardare, come conferma anche Diderot che negli *Essais sur la peinture* la riconosce come causa di ogni forma corretta. Rousseau è autore della celebre *Lettre sur la musique française* (1753) che diede vita alla cosiddetta “*querelle des bouffons*”, che vedeva contrapposti i sostenitori della musica italiana rispetto a quella francese, la quale appariva al ginevrino inferiore alla prima perché troppo artificiosa e intellettualistica (in sostanza: antimusicale), quindi privata di quella potenza originaria che appartiene e qualifica l'essenza e la capacità proprie della musica.

Al principio della perfezione della natura si richiamava anche Jean Philippe Rameau, ma in una prospettiva opposta. Egli faceva riferimento all'idea tradizionale – pitagorico-platonica, a fondamento anche della visione zarliniana – della musica in quanto espressione di un ordine metafisico, cosmico e universale, che, per l'appunto, riguardava tanto la natura che l'anima. In tale prospettiva, l'aspetto qualificante la musica e il suo linguaggio era la trama armonica, giacché quest'ultima, nel rigore e nella semplicità delle sue proporzioni, era per l'appunto in grado di esprimere l'ordine cosmico e al tempo stesso l'ordine dell'anima, in relazione al quale – come avevano sostenuto gli antichi greci, in particolare Damone e Aristotele nella teoria dell'*ethos* – la musica manifestava il proprio potere sull'uomo e sulla sua educazione. A questo potere fa riferimento la “duplicità” di posizioni circa la musica da parte di Platone. Da un lato, egli ne fa oggetto di condanna nella misura in cui nella sua componente edonistica corrompe i giovani distogliendoli dalla contemplazione dell'autentica bellezza ideale. Dall'altro, riconosce che il diletto che essa è in grado di suscitare è utile ai fini del governo della *polis* ripristinando, a fronte delle innovazioni musicali del suo tempo, la più consolidata tradizione dei generi musicali, fondati su proporzioni semplici e ordinate in grado di suscitare un piacere regolato e di indurre comportamenti analoghi. Coerentemente con quanto accennato sopra, in quest'ultima direzione nel *Fedone* egli definisce la filosofia «musica altissima» nella capacità di svincolarsi completamente dalla dimensione empirica per elevarsi alla dimensione ideale del bello e del vero (Plat., *Phaed.*, 61a; cfr. Matassi, 2004, pp. 7-10).

Senza addentrarsi oltre, ciò che ci interessa osservare è che, tanto nel caso di Batteux e Rousseau quanto in quello di Rameau, il criterio per identificare e formulare il principio proprio dell'arte rimane quello del

riferimento all'ideale della natura. «L'arte» – scrive eloquentemente Batteux – «non può uscire dalla natura né per creare né per esprimere le cose». E – continua, evidentemente mostrandosi molto poco profeta dei tempi a venire – «che si direbbe di un pittore che si contentasse di gettare sulla tela dei tratti arditi e delle masse di colore vivacissimi, senza nessuna rassomiglianza con alcun oggetto conosciuto?» (Batteux, 1983, p. 160).

In realtà, come peraltro già evidenziato, lo stesso Batteux nel suo scritto delinea una visione dell'arte non banalmente identificabile con una semplice copia della natura. L'arte – si diceva – dà vita a un «fantasma», a una parvenza, ma esattamente questa «finzione» è la sua più propria realtà, è la realtà autentica dell'arte. In un capitolo dell'opera, Batteux avverte, infatti, che «il genio non deve imitare la natura come essa è», poiché «l'imitazione deve essere saggia e illuminante, tale che non copi servilmente, ma in modo che scegliendo gli oggetti e i tratti, li presenti con tutta la perfezione di cui sono suscettibili. In breve, una imitazione in cui si veda la natura non come essa è in sé stessa, ma quale potrebbe essere concepita *mediante lo spirito*» (ivi, p. 48). In questo senso, l'arte – non meccanicamente legata alla natura e alle sue leggi – può agire nei suoi confronti in modo da essere essa stessa a compiere un'operazione di trasformazione e di perfezionamento della natura, aprendo la strada, di fatto, al rovesciamento del paradigma tradizionale e individuando, nell'emergere della bellezza, la propria autonomia creatrice.

D'altra parte, già all'interno del *topos* dell'arte come *mimesis* agiscono motivi che vanno oltre questo, o almeno oltre la sua interpretazione in senso immediatamente riproduttivo. Il principio dell'abilità tecnica dell'artista, capace di indurre in errore nello scambio tra la copia e la realtà effettiva, mette in luce la difficoltà, nell'esperienza artistica, di stabilire un confine certo tra la natura e la finzione, dunque la confusione che l'arte può ingenerare e, in ultima analisi, il suo carattere illusionistico e deviante rispetto a una realtà certa e rassicurante (caratteri che, come si sa, hanno da sempre accompagnato rappresentazioni e considerazioni circa l'arte e la figura dell'artista). Già nel v secolo a.C. era viva una tradizione alternativa, che considerava l'arte superiore alla natura nella sua capacità di rapportarsi a una immagine archetipica di Bellezza, che guidava l'artista portandolo, con la sua opera, a correggere le imperfezioni e le mancanze dei singoli prodotti naturali. In questo senso va una ricca serie di aneddoti, esemplificati dal racconto secondo il quale Zeusi, per dipingere il ritratto di Elena, sceglie e armonizza i lineamenti più belli di cinque fanciulle diverse, cioè interviene sulla natura, orientandola secondo la propria finalità (e non è certo un caso che, dopo le osservazioni sopra richiamate sulla necessità da parte dell'arte di andare oltre la semplice riproduzione della natura, anche Batteux citi lo stesso aneddoto). Facendo agire le osservazioni

di Batteux *oltre* Batteux stesso, l'artista, dunque, non è soltanto esecutore tecnicamente abile. Il suo non è semplice lavoro manuale, ma è soggetto di una vera e propria opera di creazione. Il suo fare (*poiein*) è un produrre, un far emergere, un trarre fuori ciò che prima non era ancora e che ora, in questo atto, ha acquisito realtà. Nel passaggio dal non essere all'essere, nella capacità, cioè, di creare vita e animazione, l'artista si fa artefice, e da una tale considerazione discende tanto l'assimilazione rinascimentale della creatività artistica alla creatività divina, l'immagine del *deus artifex*, quanto – in particolare nel legame con l'aspetto illusionistico – le numerose versioni della figura dell'artista mago, in grado evidentemente di creare una magia delle immagini (non si dimentichi il “bando alle immagini”, proprio sia dell'antichità classica che della tradizione ebraica e cristiana).

L'arte, dunque, è creazione squisitamente umana, l'opera propria di un soggetto creatore, irriducibile al mero determinismo naturale o alla semplice riproduzione meccanica di esso. Ma, proseguendo ora sulla base della acquisizione di questo principio, torniamo a Batteux, osservando come, se da un lato egli porta a compimento e sistematizza motivi che appartenevano alla tradizione della cultura occidentale, dall'altro offre un contributo alla costituzione dell'estetica moderna. In tale direzione, è opportuno, in particolare, sottolineare due elementi essenziali. In primo luogo quello che concerne la separazione delle scienze dalle arti, separazione che il pensiero estetico precedente si era sempre sforzato di eliminare o di attenuare (e questo aspetto è particolarmente rilevante proprio per la musica, tradizionalmente considerata tra le scienze). In secondo luogo, l'aver considerato le «belle» arti (musica, poesia, pittura, scultura, danza) come unite teoricamente sotto un unico principio, configurandole, così, in sistema, coerentemente con l'indirizzo più generale del pensiero moderno, di cui, come ben noto, il momento esemplare è rappresentato dalla filosofia hegeliana.

Il principio dell'imitazione della natura è venuto, dunque, modificandosi essenzialmente, fino a lasciar emergere dal suo stesso interno il proprio superamento. La riflessione sul bello e sull'arte, a sua volta, è venuta evolvendosi e approfondendosi fino a dar vita a una disciplina autonoma, l'estetica, che ha per oggetto le forme proprie, peculiari, di esperienza, sapere e conoscenza fornite dal sensibile dell'arte e del bello. Il rapporto stretto con la natura si determina ora secondo un nesso non più così stretto, o meglio da intendersi come termine negativo, come dissidio e non più alleanza o, addirittura, identificazione. Qui si inserisce il problema della tecnica, del mezzo, relazione che pure appartiene costitutivamente all'arte fin dalla sua nascita, che è stato inteso nel senso di una dissociazione ma anche secondo un orientamento che considera la tecnica una fonte diretta di opportunità espressive. Tuttavia, non è questa la sede per addentrarsi

nella discussione di tali aspetti. Ciò che interessa è richiamare quale passaggio obbligato la figura del tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten, che nel 1750 definisce l'estetica *ars pulchre cogitandi*, presupponendo che esista nell'uomo una specifica attività indirizzata all'identificazione del bello, che rende possibile l'armonizzazione delle conoscenze sensoriali, proprie delle arti, con quelle logiche, proprie della filosofia. Per quanto riguarda la musica, essa viene considerata nel quadro delle belle arti, all'interno del quale viene affermandosi nella sua autonomia, parallelamente al contemporaneo sviluppo musicale strumentale (ma non dimentichiamo che ancora fino agli anni Settanta del Settecento persisteva una visione degli strumenti musicali quali copie imperfette dello strumento vocale). Nel cambiamento del rapporto tra la musica e le strutture retoriche, pur senza rinnegare immediatamente la concezione imitativa della letteratura, viene modificandosi la considerazione dell'arte musicale, volta ora all'espressione di un sentimento individuale, a una comunicazione emotiva che "tocca il cuore" di chi ascolta. In particolare, a proposito dell'acquisizione del principio dell'autonomia delle arti, è opportuno ricordare lo scritto dello svizzero Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1798), in cui si afferma l'idea della emancipazione delle arti plastiche (architettura, scultura, pittura) e soprattutto dell'arte musicale rispetto alla tradizionale supremazia della parola.

Sarà, dunque, in questa duplice direzione – quella della affermazione di un dominio autonomo delle singole arti con i rispettivi linguaggi e quella, per quanto riguarda in particolare la musica, dell'approfondimento della sfera interiore e soggettiva – che verrà orientandosi la riflessione estetica immediatamente successiva, del romanticismo e dell'idealismo tedeschi. Non senza richiamare prima un passaggio cruciale, vale a dire quello che rappresenta un testo decisivo per la nascita dell'estetica moderna, la kantiana *Critica del giudizio*, in cui la questione dell'arte bella e della sua distinzione dall'arte come *techne* viene affrontata proprio nel chiarimento della relazione tra arte e natura.

Per comprendere la distanza che oramai separa la riflessione estetica dall'ideale imitativo, è opportuno soffermarsi brevemente sulle premesse teoriche della trattazione hegeliana dell'arte, affidate soprattutto alle lezioni accademiche che il filosofo tenne ad Heidelberg e a Berlino tra il 1817 e il 1829, pubblicate tra il 1835 e il 1838 a cura dell'allievo Gustav Hotho in un'opera compatta, che raccoglie i diversi appunti degli uditori, e successivamente fatte oggetto – analogamente alle altre lezioni accademiche hegeliane – di edizioni critiche condotte secondo criteri di maggiore correttezza filologica. Nell'*Introduzione* all'opera viene subito chiarita la differenza essenziale tra il bello naturale e il bello artistico, riconosciuto come superiore rispetto a quello naturale in quanto creazione dello spirito uma-

no, al punto che una qualsiasi opera dell'uomo è incommensurabilmente più elevata della più bella opera della natura. Dunque, tra natura e spirito c'è una differenza sostanziale, giacché sostanzialmente diversa è anche la loro attività: pur servendosi largamente di metafore organicistiche, legate alla vitalità naturale (in ciò coerentemente con l'orientamento dell'epoca), Hegel individua nel processo naturale solo l'infinita ripetizione dell'identico, mentre nell'operare dell'uomo si rivela la ricchezza dello spirito che, nella capacità di fare liberamente di se stesso il proprio oggetto, passa nell'esistenza rendendola in ciò effettivamente il suo proprio prodotto. Liquidato il tradizionale ideale imitativo, il trasfigurare e il plasmare la natura a opera dello spirito è ciò che dà vita alla figura della bellezza, e la perfetta adeguatezza di configurazione esteriore e contenuto di verità rappresenta il vero e proprio *ideale* artistico. Alle singole arti spetta, dunque, il compito di mostrare «il sole dello spirito» attraverso i due «sensi teoretici» della vista e dell'udito, poiché olfatto, gusto e tatto «hanno a che fare con la materialità come tale e con le sue qualità immediatamente sensibili» (Hegel, 1976, I, pp. 5 ss., 48). La loro successione e articolazione si svolge perciò attraverso un graduale processo di emancipazione dalla realtà sensibile e naturale verso una sempre più elevata idealizzazione. In tale contesto la musica risponde a una esigenza fondamentale, che le conferisce un ruolo centrale all'interno del cammino dello spirito, in quanto arte capace di interpretare al più alto grado il contenuto del romantico nel senso che Hegel attribuisce al termine, e cioè in quanto passaggio irreversibile, proprio del mondo cristiano-moderno, dall'esterno all'interno, dall'oggettivo al soggettivo, dalla spazialità corporea alla temporalità ideale, che costituisce il terreno più peculiare dell'operare spirituale. Nel sistema delle arti la musica, come si legge negli appunti del corso di lezioni tenuto dal filosofo nel 1823, è l'arte della «estrema interiorità», in cui, oltre la «quieta» dimensione spaziale, risuona l'interno in quanto tale, il puro sentire di sé della soggettività, che dà vita a una «bellezza dell'intimità» (Hegel, 2000, p. 254; cfr. Cantillo, 2018, pp. 43-6).

Con la crisi della razionalità moderna l'idea tradizionale di bellezza mostra la propria inadeguatezza, a fronte di una realtà attraversata da profondi e radicali mutamenti. Oltre l'immagine di un mondo compatto e familiare, sono ora i linguaggi artistici – dalla pittura alla poesia, alla letteratura e alla musica – a farsi “interpreti” di un tempo frammentato, dalle cui crepe emergono, però, i germi fecondi del futuro dell'arte. «La via sulla quale ci troviamo già oggi» – scrive Kandinsky – «è la via per la quale ci affrancheremo dall'esteriorità e al suo posto come base fondamentale ne porremo un'altra ad essa opposta: quella della necessità interiore». Nell'esigenza di corrispondere a tale necessità dicendo il dissonante e l'«*indicibile*» delle interne «vibrazioni dell'anima», l'arte con-

temporanea rivela un'«intima tendenza musicale» (Kandinsky, 1990, pp. 21-5) cui si ricollegano anche i suoi mezzi sulla strada della libera creazione di forme e dei processi di smaterializzazione e astrazione, che segnano la frattura nei confronti di ogni ingenuo ideale mimetico o sentimentale. La musica – come si esprime Luigi Rognoni – ha compiuto il salto «nella soggettività viva [...] dell'esistenza» (Rognoni, 1974, p. 341). Su un versante più specificamente filosofico, da Benjamin a Bloch ad Adorno, all'arte (e in particolare alla musica in quanto *luogo* dell'interno e della temporalità in cui si colloca il nostro operare), sia pure con strategie e vedute differenti, viene riconosciuta la capacità di rivelare il senso più profondo di un uomo negato a se stesso, asservito alle logiche dominanti della tecnica e del consumo, che, nella parcellizzazione delle esistenze, ha perduto il senso della totalità e della originaria unità che lo lega agli altri uomini e al mondo. In tale prospettiva, Bloch riconosce alla musica la capacità di rendere possibile il viaggio in noi stessi attraverso il quale l'uomo ritrova un tempo squisitamente umano. Per la propria natura di arte meno compromessa con l'apparenza sensibile, la peculiare significatività della musica, sempre «orientata verso l'interiorità» anche nel momento della creazione, delinea uno spazio utopico in cui «l'incontro con il Sé» apre al contempo al Noi pervenendo a una dimensione intrinsecamente comunitaria, nutrita dell'aspirazione alla totalità e dell'apertura alla speranza (cfr. Bloch, 1980, pp. 172-5). L'arte, come scrive Ortega y Gasset, deve, paradossalmente, *disumanizzarsi*, sottrarsi alle consuete modalità che nel quotidiano dominano i rapporti dell'uomo con gli altri uomini e con la natura: «Le nostre convinzioni più radicate, più indubitabili, sono le più sospette. Esse costituiscono i nostri limiti, i nostri confini, la nostra prigione» (Ortega y Gasset, 2008, p. 860). L'arte, dunque, deve allontanarsi dalla realtà degli oggetti che costellano la nostra vita, così come dalle modalità di relazione a essi, per compiere una operazione di derealizzazione in cui istituisce, *crea il proprio* mondo, un mondo dis-umano, ir-reale. Ortega, che scriveva negli anni Venti del Novecento, si riferiva alle avanguardie artistiche in generale e allo svuotamento di senso dell'ideale rappresentativo. Per quanto riguarda la musica, le sue posizioni scaturiscono dall'esperienza diretta della reazione negativa da parte del pubblico all'esecuzione della “nuova musica” (cfr. Cantillo, 2013, pp. 211-3).

Conclusivamente, in uno scenario – quale mostra oggi la terra – per molti aspetti “sfigurato” dalla mano invasiva dell'uomo non c'è più posto per un'arte ingenuamente riproduttiva della bellezza naturale. Ma proprio la dimensione della *disumanizzazione* nel senso indicato dell'allontanamento da un mondo caratterizzato dall'ipertrofia dell'umano, ci riporta al punto da cui il presente discorso ha preso l'avvio, e cioè il rapporto dell'arte con la natura. Certo, non nel senso della mera copia della natura, bensì

nella direzione del recupero della sua forza originaria, della sua primigenia forza generatrice, in cui l'uomo è parte, e solo parte, di una totalità e non soggetto della violenza imposta alla natura dalla propria determinazione che la considera, heideggerianamente, quale *Bestand*, scorta infinitamente disponibile. Di fronte a un sempre più diffuso «malessere della cultura», paragonato a «un vestito che non ci sta più bene» perché lascia intravedere quelle profondità «carnali» che una tecnica e una razionalità superficiali occultano (cfr. Debuffet, 1951; Duque, 2007), in taluni momenti la musica si è fatta interprete della forza simbolica e mistica di una natura espressione della potenza del creato. Si è detto del legame tra musica e cosmo a partire dal mondo antico, ma bisogna almeno ricordare posizioni come quelle di Novalis, per il quale attraverso i rapporti matematici l'anima percepisce l'intimo ritmo della natura, o di Schelling, che individua nel ritmo l'elemento propriamente musicale della musica, «pura forma del movimento nell'universo» (Schelling, 1986, p. 178). Nel Novecento è Hindemith a richiamare gli echi della antica *musica mundana* a proposito delle proprie ricerche sulla natura del suono, mentre Stravinsky fa erompere la forza originaria della natura ne *Le Sacre du printemps* e Messiaen restituisce la dimensione simbolica e mistica dell'unità cosmica attraverso il richiamo a immagini quali quelle dell'arcobaleno o del canto degli uccelli. Una tendenza che si rinnova ancora oggi, epoca in cui la creazione artistica si avvale dello straordinario potenziamento dei mezzi offerto dalle risorse tecnologiche. L'esplorazione sonora dell'universo o la ricerca musicale del senso dell'uomo nel divenire cosmico animano l'opera di compositori quali Viel, Beving o Einaudi, mentre prendono attualmente corpo progetti integrati rivolti all'approfondimento del nesso tra musica e cosmo. La forza dell'acqua nel suo incessante e impetuoso scorrere, dagli evidenti significati simbolici oggi più che mai attuali, è il tema di *The Book of Water*, lavoro presentato alla Biennale Musica di Venezia (2022) dal compositore Michel van der Aa, che integra suoni campionati, musica dal vivo, testi e video. L'intento etico di salvaguardia globale dell'ambiente è alla base anche dell'indagine di un compositore e ingegnere del suono come Monacchi, che tenta di ricostruire, rendendoli fruibili dagli ascoltatori, suoni e polifonie primordiali. Peraltro, recenti studi, condotti sinergicamente da archeologi cognitivi, neuroscienziati, musicologi, antropologi, hanno messo in luce l'importanza della musica nell'evoluzione biologica umana, facendola risalire alle componenti più antiche del cervello e sottolineandone il ruolo fondamentale per la nascita degli organismi sociali e le forme della creazione culturale.

Si tratta di esperienze in cui è essenziale l'uso, non solo sul piano funzionale, delle risorse tecnologiche, indicando una direzione in cui la musica diventa *luogo* concreto di un più armonioso rapporto tra uomo, natura e tecnologia.

Nota bibliografica

- BATTEUX C. (1983), *Le belle arti ricondotte a unico principio* [1746], a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo.
- BLOCH E. (1980), *Spirito dell'utopia*, a cura di V. Bertolino e F. Coppelotti, La Nuova Italia, Firenze.
- CANTILLO C. (2013), *Il paesaggio della cultura. Filosofia e musica in Ortega y Gasset*, in "Rivista di estetica", 54, pp. 207-27.
- EAD. (2018), *Lamento, suono, musica: Hegel vs. Beethoven?*, in L. Michielon (a cura di), *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, pp. 41-58.
- DEBUFFET J. (1951), *Positiones anticulturelles*, Gallimard, Paris.
- DUQUE F. (2007), *La fresca rovina della terra*, Bibliopolis, Napoli.
- HEGEL G. W. F. (1976), *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 2 voll.
- ID. (2000), *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari.
- KANDINSKY W. (1990), *Lo spirituale nell'arte* [1912], in Id., *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, La Nuova Italia, Firenze, pp. 15-67.
- KRIS E., KURZ O. (1998), *La leggenda dell'artista*, a cura di G. Niccoli, Bollati Boringhieri, Torino.
- MATASSI E. (2004), *Musica*, Guida, Napoli.
- ORTEGA Y GASSET J. (2008), *La deshumanización del arte*, in Id., *Obras completas*, Fundación José Ortega y Gasset. Centro de Estudios Orteguianos, Taurus, Madrid, vol. III, pp. 847-77.
- ROGNONI L. (1974), *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia* [1954], Einaudi, Torino.
- SCHELLING F. W. J. (1986), *Filosofia dell'arte* [1802-03], a cura di A. Klein, Prismi, Napoli.