

# Utopie del suono e della musica

di Luca Aversano\*

## *Sound and music as utopias*

The contribution proposes a synthetic itinerary in the relationships between sound, music and utopia. The relationships are investigated on different levels, ranging from philosophical speculation to historical reconstruction and the analysis of social contexts, without forgetting the links with some protagonists of musical history.

*Keywords:* Philosophy of Music, Musical Aesthetics.

## **L'età dell'oro**

La prima utopia della storia è probabilmente l'utopia del suono come elemento generativo: l'idea che riconduce l'origine dell'universo a un'essenza pura, primigenia, di carattere musicale. Quando, nelle Sacre scritture (Vangelo secondo Giovanni), si legge "In principio era il Verbo", il Verbo si deve intendere non soltanto come *Logos*, ma anche e soprattutto come *Phoné*, vale a dire nella sua carica eminentemente "acustica". D'altro canto, anche la scienza contemporanea assegna all'elemento sonoro una funzione generativa nella cosiddetta teoria del Big Bang: uno scoppio che è prima di tutto onda sonora primordiale. Tale primitiva funzione del suono, anche nella sua declinazione storica del farsi musica, costituisce in diverse culture la colonna portante di miti fondativi riguardanti sia la nascita del cosmo, sia quella dell'ordine sociale e dei sistemi normativi. Si pensi ad esempio alla colorazione sentimentale di questa idea, come formulata da Jean-Jacques Rousseau:

\* Luca Aversano ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Colonia ed è professore ordinario di Musicologia e storia della musica presso il Dipartimento di Filosofia, comunicazione e spettacolo dell'Università Roma Tre. Si è occupato dei rapporti tra Italia e Germania (studi per i quali gli è stato conferito nel 2012 il premio Ladislao Mittner), di lessicografia musicale, di musica strumentale italiana tra Sette e Ottocento, di storia della didattica e dell'interpretazione musicale. Nel 2018 è stato insignito del premio Franco Abbiati della critica musicale italiana, sezione Massimo Mila; [luca.aversano@uniroma3.it](mailto:luca.aversano@uniroma3.it).

Le prime cronache, le prime arringhe, le prime leggi furono in versi; la poesia nacque prima della prosa. Dovette essere così perché le passioni parlarono prima della ragione. La stessa cosa avvenne per la musica; in origine non vi fu che la melodia, e la melodia non era formata che dal suono delle parole, gli accenti formavano il canto, le quantità costituivano il ritmo e si parlava sia con il suono che con il ritmo che con le articolazioni e le voci. Strabone diceva che un tempo parlare e cantare era la stessa cosa; il che dimostra, aggiungeva, che la poesia era la fonte dell'eloquenza. Era più giusto dire che l'una e l'altra ebbero la stessa origine e che un tempo erano la medesima cosa. Se si pensa al modo con cui si formarono le prime società, c'è forse da stupirsi se le prime cronache e le prime leggi erano in versi? È forse strano che i primi grammatici sottomettessero la loro arte alla musica o fossero maestri in entrambe le arti? Una lingua che possieda solamente articolazioni e voci non ha che metà delle sue ricchezze; essa può rendere le idee, questo è vero, ma per rendere sentimenti e immagini ci vuole anche il ritmo e il suono, cioè la melodia [...]<sup>1</sup>.

Johann Wilhelm Ritter, nell'*Appendice ai Frammenti dall'opera postuma di un giovane fisico* (1810)<sup>2</sup>, considera poi la musica quale grande archetipo di ogni forma di linguaggio. Anche gli idiomi nazionali sono, in tale prospettiva, individualizzazioni dimidiate, se non addirittura corrotte della musica stessa, in rapporto alla quale si delineano tre profili principali: *a*) la pura condizione musicale, che rappresenta il punto più alto della curva del linguaggio; *b*) il canto degli animali, in particolare degli uccelli, una forma ibrida tra sonorità e comunicazione linguistica; *c*) il linguaggio propriamente umano, in cui si è definitivamente consumata la scissione tra momento sonoro e comunicativo del linguaggio.

Il grande archetipo iniziale, l'unità di suono e verbo, da cui procedono per decadimento le stesse lingue nazionali, circoscrive dunque uno stadio incontaminato. Questo luogo musicale, fantastico e innocente, in cui regna sovrana la comunicazione attraverso il canto, non è altro che il regno dell'Arcadia, innervato fin dalle origini da un pensiero utopico che ne caratterizzerà anche la successiva incarnazione storico-accademica:

«Di qui il carattere paradossale dell'Arcadia che vuole andare avanti, tornando indietro: vuole proporre una nuova realtà letteraria, restaurando la mitica Arcadia, dove poeti come Virgilio e Sannazaro avevano additato la terra promessa della poesia. Vera o no che sia, la famosa frase che avrebbe suggerito a Giovanni Mario Crescimbeni (Alfesibeo Cario) il nome della nuova accademia ("Egli mi sembra

1. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Genève 1781, cit. in E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT, Torino 1986, pp. 93-4.

2. Titolo originale: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*. Edizione italiana: J. W. Ritter, *Frammenti dall'opera postuma di un giovane fisico*, a cura di G. Baffo, Theoria, Roma-Napoli 1988.

che noi abbiamo oggi rinnovata l’Arcadia”) rivela una mentalità storica fondata sulla *renovatio temporum*, che rimanda al concetto del ritorno della età dell’oro [...]. Siamo quindi di fronte ad una realtà storica che rivendica a sé una visione utopica del mondo. Di qui il colorito esteriore dell’Arcadia, a cominciare dai nomi pastorali che si riferivano a possedimenti fittizi<sup>3</sup>.

### Infiniti mondi

Sulla scia dell’originario rapporto tra dimensione musicale e utopia del mondo come “luogo del futuro”, è possibile risalire alle successive epifanie storico-culturali e artistiche di questa relazione. Una figura di particolare interesse, in tale prospettiva, appare quella di Gustav Mahler, che sposta l’attenzione sulla purezza del suono intesa come fonte di benigno stupore per ciò che sta nascendo. L’attacco della sua prima sinfonia, con l’indugiare prolungato su di una singola nota (il “re” tenuto all’unisono da legni e archi per diverse battute), si configura come la rappresentazione di un suono primordiale, primigenio, evocazionale, che crea l’attesa per qualcosa di “altro” che sta per farsi, per accadere. La musica è, per Mahler, lo strumento di comunicazione con un non-luogo, che la musica stessa finisce per rappresentare. Scrisse, lo stesso Mahler, a proposito della sua ispirazione: «in quanto a me, so che non posso far musica fintantoché la mia esperienza si può raccogliere a parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente – sinfonicamente – inizia solo quando dominano le “oscu- re” sensazioni, ed esse dominano sulle soglie che conducono all’altro mondo, il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio»<sup>4</sup>.

Più tardi, nel corso del Novecento, spettò ai musicisti delle avanguardie interessarsi alla dimensione utopica del suono e della musica. John Cage, ponendosi in contrasto sia con la tradizione armonica occidentale sia con i metodi della composizione seriale (tra cui, per esempio, la dodecafonica), intraprese uno sperimentalismo radicale che aveva come obiettivo fondamentale la liberazione di tutti i suoni udibili dalle limitazioni imposte dalla dipendenza da un pensiero costruttivo, che finiva per svalutarne l’individualità. Di qui la ricerca di un suono puro, privo di pensiero razionale e di emozione, che – scavalcando la notazione musicale – nascesse nel momento stesso della sua esecuzione. Tale eredità fu raccolta da

3. Cfr. G. Costa, *L’Arcadia: movimento letterario o utopia?*, in “Annali d’Italianistica”, 8, 1990, pp. 420-30: 422. «L’Arcadia in quanto accademia – prosegue Costa – ebbe un peso specifico soprattutto nella storia della età dell’oro, la quale appartiene di diritto a quella del pensiero utopico, tracciata a grandi linee da Frank E. Manuel e Fritz e P. Manuel (*Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge 1979)».

4. Lettera del 26 marzo 1896 a Max Marschalk.

Luigi Nono, in particolare nell'ultima fase della sua attività, quando manifestò l'esigenza di un'utopia di "altri ascolti" e di "infiniti possibili" per mezzo di un impiego visionario delle tecnologie elettroacustiche. L'utopia concreta di una musica radicalmente nuova ed espressiva fu d'altra parte al centro della pratica e della riflessione teorica di Nono, come attestano le opere e gli scritti del compositore<sup>5</sup>.

### Il principio di speranza

Questo rapporto ontologico ed estetico della musica con un mondo ideale non poteva non finire pure sul banco di una più specifica riflessione filosofica. D'altra parte, il tema è di importanza decisiva per capire il senso che nella vita dell'uomo (nella sua singolarità psicologica e antropologica, ma anche nella sua universalità storica e comunitaria) hanno sempre assunto la musica e il suo ascolto<sup>6</sup>. Il pensiero più ampio e profondo sull'argomento è stato, nel Novecento, senza dubbio quello di Ernst Bloch, che dedica molta attenzione alla musica, al suono e alla fenomenologia dell'ascolto musicale, attraverso un metodo critico che si configura come una trasposizione in termini filosofici delle aspirazioni etico-musicali ed estetiche della seconda metà del Novecento. La filosofia della musica di Bloch rilegge il senso stesso della storia e della temporalità. Come nota Elio Matassi, il nucleo centrale dell'opera *Geist der Utopie* consiste nella speculazione sulle *Beziehungen des Rhythmus*, dalla quale si deduce come le riflessioni sulla temporalità musicale (in particolare sulla forma-sonata di Beethoven) non siano solo applicabili all'arte, ma possano risultare feconde per la temporalità in genere. Ed è proprio in tale prospettiva che Matassi rilegge il nesso tra musica e utopia: la musica più d'ogni altra esperienza, dischiude attraverso l'ascolto la possibilità dell'«incontro con il Sé», cioè con quel senso profondo dell'essere umani irriducibile a qualsiasi dimensione di storicità e socialità precostituite. La musica si pone così al centro della filosofia blochiana dell'utopia, intesa quale dimensione costitutiva del preapparire di ogni epifania storica e sociale<sup>7</sup>. Visione che, in un certo modo, si ricollega con l'idea del suono come materia primigenia, di cui abbiamo detto in apertura. Ma centrale, in Bloch, è anche il discorso sulla profondi-

5. Cfr. L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2007; oppure il brano, dello stesso Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer per violino solo e 8 nastri magnetici*, Ricordi, Milano 1988.

6. Cfr. G. Cacciatore, *Musica e utopia*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 57, 4, 2002, pp. 627-30: 627.

7. Cfr. E. Matassi, *Bloch e la musica*, Quaderni della Fondazione Filiberto Menna, 1, Edizioni Marte, Salerno 2001.

tà delle passioni e degli affetti, sul desiderio di umanità, giacché «l'ascolto come processo interiore finisce col presumere una comunione d'amore, spirituale, d'amicizia»<sup>8</sup>. La musica, in estrema sintesi, incarna perfettamente il principio blochiano di speranza, la speranza di una redenzione che attraverso il suono si proietta oltre il limite della morte e il senso della fine. Nella sua dimensione di temporalità sospesa, la musica è l'arte che, più di ogni altra, riesce a porre rimedio alla condizione umana di carenza.

### Dentro la storia

Se da un lato il rapporto tra musica e utopia si risolve, in prospettiva filosofica, in un'idea di trascendenza dell'elemento storico-sociale, superato a beneficio di una visione che tiene conto prima di tutto dei valori universali e meta-storici, dall'altro lo stesso rapporto finisce per assumere un segno esattamente opposto, che connota la musica quale strumento di utopie eminentemente sociali e politiche. Un riscontro storico in questo senso ci viene, ad esempio, dal movimento delle società filarmoniche tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, che – in Italia come in altri paesi europei – apriva spazi sociali più democratici tramite la pratica degli strumenti musicali e del canto all'interno di complessi sinfonici o corali di carattere amatoriale. I membri di una Società Filarmonica, «una unione per lo più composta d'artisti e d'amatori, che ha per oggetto di perfezionare la parte pratica, od anche la parte scientifica della musica»<sup>9</sup>, provenivano da classi sociali di diverso livello e si dilettavano sedendo l'uno accanto all'altro a leggio nelle esecuzioni orchestrali o cantando insieme nelle occasioni corali. In queste occasioni le differenze di ceto venivano annullate: tutti erano uguali di fronte alla musica<sup>10</sup>. Si realizzava così l'utopia di una società armonica, in cui i contrasti e le differenze si stemperavano nell'accordo di una buona esecuzione. D'altro canto, l'orchestra e il coro possono essere considerati, da questo punto di vista – cioè sul piano metaforico della regolamentazione dei rapporti tra gli uomini, delle strutture utopiche *tout court*.

Risvolti utopici, ancora in prospettiva storico-sociale, si possono poi individuare nella tradizione dei conservatori di musica italiani, la cui origine risiede in un'idea di “salvazione” di gioventù altrimenti perduta. L'im-

8. E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004, p. 66.

9. P. Lichenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, Fontana, Milano 1826, s.v. “Accademia di musica”.

10. Sul fenomeno delle società filarmoniche si veda, tra gli altri, il volume *Accademie e società filarmoniche*, a cura di A. Carlini, Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche, Trento 1998.

piego del termine “conservatorio” risale infatti all’antica usanza, diffusa già dal Medioevo, di ospitare in istituti religiosi di pubblica pietà orfani e trovatelli, con l’obiettivo di toglierli dalla strada e di educarli insegnando loro un mestiere, tra cui anche quello della musica. Nel corso dei secoli alcuni di questi istituti si andarono professionalizzando sempre più in direzione dell’insegnamento musicale. Prima di divenire i moderni istituti di alta formazione artistica, gli orfanotrofi musicali segnarono l’intero territorio italiano, ma con particolare intensità nel Meridione d’Italia. Al di là dei celebri conservatori napoletani di epoca barocca, parliamo di un fenomeno che assunse dimensioni molto rilevanti nel Regno delle Due Sicilie. Il 4 giugno del 1818, in seguito all’aggravarsi del problema del vagabondaggio, dei nati fuori legge e dell’educazione e dell’assistenza degli orfani poveri, Ferdinando di Borbone emanava infatti un decreto che fondava nelle province del Regno delle due Sicilie sei stabilimenti di pubblica pietà, destinati ad accogliere sia gli orfani e i bambini abbandonati giunti all’età di sette anni (i “proietti”), sia gli indigenti bisognosi. Tali istituti di beneficenza educavano alcuni fanciulli alla musica, altri all’esercizio di professioni perlopiù artigianali, a seconda delle singole attitudini o desideri; a tutti venivano impartiti i rudimenti del leggere e dello scrivere<sup>11</sup>. L’insegnamento musicale soddisfaceva allo stesso tempo esigenze diverse: favoriva la socializzazione degli allievi nel piacevole esercizio della musica d’insieme e, insieme, offriva loro un mestiere sicuro di cui poter vivere in seguito, fuori dagli ospizi.

Seguirono, durante il XIX secolo, altri consimili istituti, e non solo al Sud d’Italia: segno che l’utopia di una società migliore attraverso la musica, e di un principio di speranza per i poveri e per i bisognosi, si diffuse largamente.

A ben guardare, anche un’esperienza attuale di utopia musicale “sociale”, realizzata in Venezuela, discende proprio da questa antica tradizione tutta italiana. La filosofia musico-pedagogica del “Sistema” di José Antonio Abreu riprende infatti lo spirito delle antiche istituzioni conservatoriali: “El sistema” si rivolge, sin dall’inizio, ai bambini e agli adolescenti provenienti dalle zone più emarginate della società venezuelana, allo scopo di sottrarli al fenomeno diffuso della evasione scolastica e della quasi sempre conseguente devianza minorile<sup>12</sup>. L’utopia di Abreu consiste

11. Cfr. L. Aversano, *La scuola di musica dell’Orfanotrofio provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in “Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche”, 4, a cura di A. Carlini, Società filarmonica di Trento, Trento 2005, pp. 9-56.

12. Sul “Sistema” di Abreu cfr., tra gli altri, C. Colazzo, *Le Système des orchestres juvéniles et infantiles du Venezuela: du mythe à l’analyse d’un modèle d’éducation et de promotion sociale par la musique*, in “Le Venezuela d’Hugo Chavez: bilan de quatorze ans

nell'idea di favorire, attraverso la musica, il recupero e il reinserimento dei bambini entro un sano modello di vita, portandoli ad acquisire coscienza dei propri doveri verso se stessi e verso gli altri, nonché dei propri diritti al conseguimento della felicità. Nel complesso, il progetto di Abreu si ispira sostanzialmente a valori spirituali, riferendosi alla grande tradizione occidentale della musica d'arte in quanto linguaggio superiore, parente del Bello e del Bene, da utilizzare strumento terapeutico per la persona e per le società (concetto non immemore della *Repubblica* di Platone, in cui si legge che “un buono Stato ha una buona musica”). La filosofia di “El Sistema” è dunque una sorta di pratica dello stare insieme in armonia, del fare comunità mediante il linguaggio sonoro e strumentale. Non a caso, nella visione di Abreu è molto importante la costituzione di un'orchestra, anzi, per meglio dire, di un sistema integrato di orchestre.

### Musica è utopia

Questa idea del fare comunità per il “tramite sonoro” costituisce un elemento significativo del rapporto tra musica e utopia. In particolare, il ruolo della musica nella rivoluzione giovanile del Novecento offre un esempio singolare di confluenza tra le dimensioni fin qui investigate: quella filosofico-speculativa e quella storico-sociale. Da una parte, la musica degli anni Sessanta fu il megafono attraverso cui molti dei messaggi e delle tematiche avanzate dai giovani in questo periodo fecero il giro del mondo e si globalizzarono: le canzoni dei Beatles, di Bob Dylan e Joan Baez indussero molti giovani a protestare contro la guerra, contro la società dei consumi, contro l'imperialismo, contro il razzismo, in ragione dell'utopia di un mondo senza guerre, di una società fraterna di liberi e uguali, nel rispetto delle diversità. La canzone nuova, di protesta, si saldava così, nell'ottica dell'impegno sociale e politico, con le riflessioni più sperimentali della musica d'arte, che ricordiamo ancora attraverso la penna del citato Luigi Nono (1968): «La musica non è una limitazione tecnologica o puramente estetica o giocosamente piccolo borghese. Essa testimonia il nostro prendere parte della vita di oggi. Cioè della responsabilità social-rivoluzionaria e non solo “evoluzionaria” nell'umanità dei nostri giorni»<sup>13</sup>.

Dall'altra lato, la musica della rivoluzione giovanile spingeva non soltanto verso le vertigini dei cerimoniali collettivi, ma anche verso la medi-

de pouvoir”, Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy 2013, pp. 271-87. Sul “Sistema” Abreu in Italia cfr. A. Radaelli, *La musica salva la vita. Il “Sistema” delle orchestre giovanili dal Venezuela all'Italia*, Feltrinelli, Milano 2012.

13. Risposta a un articolo comparso il 2 dicembre 1968 su “Der Spiegel”, citato in De Benedictis, Rizzardi (a cura di), *Luigi Nono*, cit., pp. 254-5.

tazione, la ricerca del sé, verso il raggiungimento dell'estasi individuale. Forse è possibile per questo affermare che, tutto sommato, l'utopia musicale degli anni Sessanta e Settanta del Novecento si nutra anche di tempo sospeso, di redenzione dell'Io, di abbandono alla sensazione estrema che conduce fuori della storia, nel mondo del puro suono da cui siamo partiti all'inizio di questo breve itinerario: una riflessione per sommi capi che, più che all'irraggiungibile esaustività della narrazione, ha puntato a far emergere la trama complessa delle relazioni tra suono, musica e utopia, tessute su livelli apparentemente tanto diversi, quanto intrisi di recondite affinità. In fondo la musica, per il suo "non esserci" in forma di materia e per la natura eterna del suo promettere, è essa stessa utopia.