



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Torino), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"),
Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa,
journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



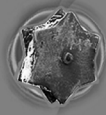
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume editor: Marta Vero



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

La più violenta delle arti
Espressione non-intenzionale
ed emancipazione politica
a partire dal romanticismo musicale¹

Vladimir Safatle²

Traduzione di Giovanni Zanotti

La nostra arte, la più violenta di tutte.

Il nipote di Rameau [sulla musica]

Impadronirsi del caos che si è;
costringere il proprio caos a diventare forma.

Nietzsche [che era anche musicista]

La cosa peggiore di Chopin è che spesso
non c'è modo di dire se è giusto o sbagliato.

Mendelssohn

¹ *A mais violenta das artes. Expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical.* Pubblicato originariamente in «Artefilosofia», n. 24, luglio 2018, pp. 26-65. Traduzione di Giovanni Zanotti (Università di Brasilia). Tutte le traduzioni di passi tratti da opere non pubblicate in italiano, così come le note fra parentesi quadre, sono del traduttore.

² Professore del dipartimento di Filosofia dell'Università di San Paolo, Visiting Professor delle università di Parigi VII, Parigi VIII, Tolosa, Lovanio, Visiting Scholar della University of California – Berkeley. Autore, fra gli altri contributi, del volume *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.* Email: vsafatle@yahoo.com.

Abstract

This article aims to discuss the changes in the concept of expression since the musical romanticism, especially since Chopin. The article sustains the idea that the romantic concept of expression still guides some important discussions in contemporary aesthetics.

“Le opere [d’arte] non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi d’esistenza o modelli d’azione all’interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall’artista”³. Questa affermazione di Nicolas Bourriaud, in uno dei più influenti testi di critica d’arte degli ultimi decenni, ha se non altro il merito della chiarezza di intenti. Superata un’epoca in cui l’arte aspirava a essere il veicolo di trasformazioni globali nei modi di determinazione dell’esistenza, vivremo oggi in un’era di attese più limitate, ma non per questo meno rilevanti, almeno secondo alcuni. Avremmo a che fare in realtà, fra le altre cose, con “una forma di arte la cui intersoggettività forma il substrato e che assume come tema centrale l’essere-insieme, l’‘incontro’ fra osservatore e quadro, l’elaborazione collettiva del senso”⁴. Questa diagno-

³ Bourriaud (1998), p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

si d'epoca⁵ poggerrebbe principalmente su opere che tentano di produrre esperienze mediante l'invito ad azioni comuni, alla costituzione di relazioni con "socialità specifiche", siano esse riunioni, manifestazioni, incontri, atti di condivisione del cibo, di creazione di modi di circolazione di oggetti e produzioni che hanno luogo normalmente in musei o gallerie d'arte. Socialità che sarebbero capaci di produrre, così, cortocircuiti nei modi reificati di presenza sociale, istituendo incontri ovvero eventi locali, con lo scopo di ricordarci la possibilità di altri modi di esistenza. L'opera d'arte, cioè, apparirebbe qui anzitutto come il luogo di un tipo specifico di riconoscimento, che permetterebbe la ricostruzione di potenzialità intersoggettive sepolte dalla vita sociale.

L'appello a una intersoggettività non colonizzata dalle forme reificate di riproduzione materiale, capace ad esempio di instaurare una "comunicazione" integrale, distinta da quella assoggettata al tempo e allo spazio dell'universo mediatico, può presentarsi, per alcuni, come una nuova forma di articolare arte e politica. Superando il carattere prometeico dell'artista che si vorrebbe capace di anticipare mondi a venire (e che finirebbe, almeno secondo certe narrazioni, per magnificare involontariamente catastrofi storiche), avremmo uno spostamento verso l'esplorazione di spazi transitori di socialità rinnovata. Di qui l'insistenza sull'essenza della pratica artistica come l'"invenzione di relazioni fra soggetti", nella quale "ogni opera d'arte sarebbe la proposta di abitare un mondo

5 [“Diagnóstico de época”: espressione ricorrente nel dibattito brasiliano contemporaneo, e risalente in particolare alla ricezione di Honneth (1994).]

in comune”⁶. In questo nuovo spazio di relazioni, le opere d’arte capterebbero i nostri sguardi come – e nessuna metafora è innocente – “il neonato ‘chiede’ [lo sguardo] della madre”, in una ben riuscita operazione di “riconoscimento”⁷. Come se ci fosse un’empatia primaria in grado di essere recuperata dall’arte, il che rimanda, a suo modo, a teorie psicologiche della relazione oggettuale che tentano di avvicinare l’arte alla creazione di spazi transizionali⁸.

Posizione influente negli ultimi vent’anni ed espressione di un certo spirito del tempo, tale prospettiva lascia aperte, tuttavia, questioni cruciali. Ci si deve domandare se davvero questa riduzione dell’esperienza estetica a un orizzonte relazionale, in cui essa appare vincolata a una “negoziante” volta alla costituzione di modalità temporanee di esistenza congiunta, è portatrice di una forza politica reale. La trasposizione del vocabolario relazionale e dell’orizzonte intersoggettivo all’esperienza estetica potrebbe essere infatti, al contrario, l’ultimo capitolo di un’abdicazione politica che finisce per annullare la nozione di arte come circolazione di ciò con cui non sapremmo come “relazionarci”, di ciò che non ha la forma di una “intersoggettività” o che, più esattamente ancora, ci espropria del terreno stabile del nostro riconoscimento intersoggettivo.

È sintomatico che tali prospettive – oggi innumerevoli – si vedano costrette alla fine a condividere affermazioni del tipo: “Le utopie sociali e la speranza

6 Bourriaud (1998), p. 21.

7 *Ibidem*, p. 23.

8 Cfr. Winnicott (1988), p. 123.

rivoluzionaria hanno lasciato il posto a micro-utopie quotidiane e a strategie mimetiche: ogni posizione critica ‘diretta’ della società è vana, se si basa sull’illusione di una marginalità oggi impossibile, quando non regressiva”⁹. Si tratta di scommettere, in effetti, sulla fine dell’“immaginario d’opposizione” modernista, sull’esaurimento della nozione stessa di conflitto, a vantaggio di forme nuove di “coesistenza”, capaci di circolare nel “tempo reale delle sperimentazioni concrete”. Certamente questa scommessa esprime un’attesa di mutazione profonda nelle categorie artistiche e nelle esperienze sociali da essa prodotte. Notiamo tuttavia che il punto, qui, con una sovrapposizione estremamente significativa, è che insieme con il tramonto di “speranze rivoluzionarie” collaserebbe anche il carattere, per così dire, non-relazionale delle opere d’arte. Carattere, questo, responsabile del confronto con esperienze che non possiedono ancora una forma all’interno del “tempo reale delle sperimentazioni concrete”, e che potrebbero condurci, pertanto, verso ciò che non ha ancora immagine né coordinata d’esperienza.

Per questo motivo, saremo forse costretti ad affermare che non è possibile applicare la tematica del riconoscimento all’esperienza estetica avendo in mente la costituzione di spazi di interazione intersoggettiva non deformata. Si deve insistere sul fatto che il tema del riconoscimento intersoggettivo non conviene alla descrizione del processo di relazione con le opere d’arte, a meno che tali opere si trasformino in induttori di esperienze vincolate a un para-

9 Bourriaud (1998), p. 32.

digma comunicativo. Ma vorrei sottolineare che tale trasformazione comporterebbe l'eliminazione di una delle più importanti forze politiche che l'opera d'arte è in grado di veicolare. Il modello di riconoscimento che l'esperienza estetica produce esige, cioè, un altro regime di determinazione, estraneo alla nozione di intersoggettività e al suo orizzonte comunicativo. Esige, in effetti, una ricostituzione profonda di ciò che intendiamo oggi per "riconoscimento". Il dibattito attuale sul riconoscimento, perciò, avrebbe molto da guadagnare da una meditazione più sistematica sui modelli di soggettivazione che circolano all'interno dell'esperienza estetica.

Per comprendere meglio questo punto è necessario recuperare le tendenze immanenti alla costituzione della nozione moderna di esperienza estetica. Un'operazione che può suonare, perlomeno ad alcuni, come una strategia protoconservatrice travestita da radicalismo. Parrebbe infatti che, anziché abbracciare il potenziale immanente alle opere del presente, vogliamo incitare a ricostituire il senso di concetti estetici passati per mostrarne la permanenza. Qualcuno potrebbe effettivamente vedere in questo un modo di sottrarre al presente la sua forza plastica di produzione di problemi. Il fatto, però, è che la nostra era storica è più ampia di quanto possa sembrare inizialmente, e recuperare il senso dell'esperienza estetica propria di opere d'arte del passato è un modo fondamentale per mostrare l'estensione reale delle potenzialità del presente. Occorre comprendere come si è intessuto il vincolo tra domanda di emancipazione sociale ed esperienza estetica, per identifi-

care la permanenza di una determinata esigenza di emancipazione che la configurazione di opere d'arte del presente non sa più come affrontare. È proprio in ciò che configurazioni estetiche oggi egemoni non sanno come affrontare che potremo trovare un potenziale di destabilizzazione del rapporto tra arte e politica.

A questo scopo, vorrei risalire per un momento all'orizzonte estetico del romanticismo e di uno dei suoi concetti fondamentali (e attualmente fraintesi): il concetto di espressione. L'intento è esplorare il potenziale implicito nel rapporto tra emancipazione politica ed espressione estetica, tanto importante per i romantici e per quanti, anche senza saperlo, ne subiscono l'influenza. La tesi che vorrei difendere qui è che questo rapporto arriva fino al dibattito estetico contemporaneo, conservando un'apertura fondamentale delle opere d'arte al di là della loro subordinazione al paradigma comunicativo. In un certo senso, ciò che le opere d'arte vincolate alla comunicazione perdono è la loro condizione di spazio di espressione (e certamente occorrerà qualificare meglio ciò che si deve intendere con "espressione"). Perdono, cioè, la possibilità di condurre i soggetti a fare esperienza di un linguaggio che non comunica, che non parla né di oggetti né della psicologia di chi li enuncia, ma la cui incomunicabilità fa vibrare ciò che può emergere in noi al di là della capacità rappresentativa di un Io. Abbandonata questa incomunicabilità necessaria, potrà darsi solamente un'arte che disconosce la natura espressiva del linguaggio, adattandosi alla sua presunta dimensione relazionale.

Ricordiamo, in tal senso, come “comunicazione” implica, almeno in questo contesto, esteriorizzazione all’interno di un regime di determinazione sottoposto a principi normativi, previamente stabiliti e consensuali, di interpretazione del senso, dei valori, dei conflitti e della definizione del miglior argomento. Il paradigma comunicativo esige, infatti, necessariamente che le condizioni generali di definizione del consenso siano già date, che la grammatica dei conflitti sia già regolata in anticipo, assicurando un orizzonte immanente di cooperazione e mutualismo. Esige, cioè, che la possibilità stessa dell’esistenza di una grammatica dei conflitti non sia, in realtà, il vero oggetto del conflitto.

In un certo senso, è dell’inesistenza di questa grammatica che l’espressione estetica parla. Per questo è inadeguato comprenderla sia come espressione egologica (“esteriorizzazione di sé”) sia come espressione oggettivante (“descrizione di oggetti”). L’espressione estetica, se dobbiamo trovare un modo di identificarla, sarà una determinata emersione. *L’emersione di processi di decostituzione semantica capaci di coinvolgerci nell’apertura di trasformazioni strutturali della sensibilità.* Con l’espressione estetica, cioè, emergono processi capaci di destabilizzare il funzionamento di campi semantici, dando significato a ciò che era al di fuori del campo sociale del senso, o anche togliendo significato a ciò che appariva garantito nel suo spazio stabilito. Tali processi hanno, inoltre, la forza di coinvolgere affettivamente i soggetti in una dinamica di trasformazione strutturale di sé e del mondo, poiché l’espressione è presenza di ciò che non

rientrava nell'immagine di sé e nelle immagini del mondo. Questa caratteristica delle opere d'arte come spazio di espressione è stata sostenuta da alcune teorie estetiche fondamentali per il Novecento, come quella che troviamo in Theodor Adorno. Ricordiamo, ad esempio, un'operazione locale, ma gravida di conseguenze. Criticando la teoria estetica implicita nel pensiero freudiano, Adorno afferma che Freud non ha capito che gli artisti non sublimano, ma esprimono. Contro l'idea di una deviazione pulsionale senza rimozione in grado di costituire oggetti socialmente valorizzati, idea che definisce il concetto di sublimazione in Freud e che lo induce a pensare le opere d'arte come un determinato spazio di riconoscimento sociale ben riuscito, Adorno insiste sull'irriducibilità dell'espressione come concetto critico fondamentale, anima dell'esperienza estetica. Infatti, anziché reiterare ciò che è socialmente valorizzato, l'espressione “*nega* la realtà, mettendole davanti ciò che non le somiglia, ma non la *rinnega*”¹⁰. Questa negazione – che è pensata in forma dialettica come rapporto, infinitamente dialettizzato, tra soggetto e materiali estetici – è anche negazione della psicologia stessa dell'artista, poiché gli artisti, nell'esprimere, “devono pagare, come individui, terribilmente caro, dal momento che restano inevitabilmente indietro alla propria espressione, che si è sottratta alla loro psicologia”¹¹.

10 Adorno (1951), p. 258.

11 *Ibidem*. In questo senso non si può non concordare con Rodrigo Duarte, secondo il quale “Adorno dichiara che il tipo di espressione che la pittura e la musica moderna ricercano non ha nulla a che fare con un eccesso di potere di un ego sintetizzante, ma con la ricerca di un linguaggio non soggettivo” (Duarte [2008], p. 123).

Questo è il modo adorniano di dire che, lungi dalla sicurezza del neonato che chiede lo sguardo della madre, c'è qualcosa, nell'espressione estetica, che destabilizza i soggetti, per il suo non conformarsi alle dinamiche dell'oggettivazione di ciò che dovrebbe apparire come interiorità. L'espressione estetica appare come confronto con ciò che ci priva sia del vincolo con il significato condiviso dalla realtà sociale e dai suoi modi generali di ordinamento, sia di ciò che costituisce le illusioni della vita interiore e della nostra personalità psicologica. Abbiamo, in un certo senso, un'espressione senza realtà e senza psicologia, senza mondo e senza Io. È tale espressione a porre necessariamente le opere d'arte al di fuori dell'orizzonte relazionale del riconoscimento intersoggettivo.

Tutte queste tematiche, come cercherò di mostrare, hanno la loro sorgente nel romanticismo. È necessario recuperarle nel dibattito contemporaneo, per ragioni, tra l'altro, eminentemente politiche, legate alla riconsiderazione delle forme dei processi di emancipazione sociale e della portata necessaria dell'esperienza critica. Lungi, infatti, dal coincidere con il culto di un Io straripante ed esaltato, l'espressione estetica, a partire dal romanticismo, sarebbe segnata dal tentativo di "liberare totalmente dalle sue catene il soggetto, ostacolato da convenzioni espressive controllate dalla borghesia [...] persino nell'espressione della sua sofferenza"¹². Prendere sul serio questa affermazione significa accettare che non potrà trattarsi della consolidazione di dinamiche di "espressione di sé", come se ci trovassimo di fronte a

¹² Adorno (1959), p. 143.

“un processo di ‘soggettivazione’ [degli affetti] nel contesto dell’ascesa della società borghese”¹³. Questa lettura corrente vuole integrare la formazione dell’espressione estetica romantica nel quadro dei modi di affermazione dell’individualità liberale in ascesa. Come se l’arte fosse un riflesso di questo processo, come se gli artisti fossero i rappresentati colti dell’ascesa liberale e non i critici delle sue illusioni.

Pensare l’espressione come liberazione del soggetto da convenzioni controllate dalla borghesia significa, però, liberare un soggetto finora conformatosi alle convenzioni dell’individualità borghese e a illusioni che, un secolo dopo, verranno chiamate “cooperative” e “comunicative”. Senza questa liberazione non potrà esserci politica, poiché le forme di riproduzione della vita sociale rimarranno intatte nelle strutture della psicologia dei soggetti, nei circuiti dei loro affetti, nei convincimenti della loro vita interiore. È in questo senso che una migliore comprensione delle dinamiche legate alla costruzione del concetto di espressione estetica appare un momento fondamentale per analizzare le attese di emancipazione sociale che le opere d’arte sarebbero tuttora capaci di far circolare. Essa definisce – e ci risulta sempre più difficile pensarlo – *l’emancipazione del soggetto rispetto alla propria condizione di individuo*, e dovremo riflettere ancora a lungo su questo regime di emancipazione che dev’essere visto – vorrei sottolinearlo – come la forma effettiva della libertà. Perciò, se accettiamo che la specificità dell’arte in quanto esperienza è il suo essere un’esperienza sociale della libertà, o, come

13 Wellmer (2009), p. 17.

vogliono alcuni, una “pratica della libertà”¹⁴ in grado di mostrare alla società ciò che la libertà può essere, se accettiamo che essa funziona non semplicemente come un discorso compensatorio per l’assenza effettiva di libertà nella vita sociale, ma come una delle sorgenti principali di un desiderio di libertà che costituirà poi l’impulso per trasformazioni strutturali nella vita sociale, diremo allora che è la realizzazione dell’arte come *linguaggio espressivo* a consentire ai soggetti di fare esperienza della libertà. A partire da un determinato momento storico l’arte crea qualcosa fino allora inedito, qualcosa che è fortemente associato alla costituzione di una nuova coscienza della libertà: un linguaggio espressivo.

Politica della forma nel romanticismo

Non è certo nuova la tesi di una trasformazione decisiva nel rapporto tra arte e politica con l’avvento del romanticismo, per quanto il senso di questa trasformazione sia stato oggetto di controversie per più di un secolo¹⁵. Reazione conservatrice ai processi di modernizzazione sociale, risvolto estetico di impulsi giacobino-rivoluzionari, estetizzazione della critica sociale a partire dalla nostalgia di modi di ritorno all’origine e a vincoli comunitari sostanziali, culto dell’individualismo, espressione di una classe urbana

14 Cfr. su questo la bella riflessione contenuta in Bertram (2014).

15 Buona parte di questa controversia è riassunta in forma esemplare in Löwy e Sayre (1992).

sradicata: tutte queste caratterizzazioni fra loro contraddittorie sono state associate al romanticismo. Sono tutte giuste nel loro contenuto descrittivo, ma sbagliate nella loro parzialità. Non si tratta qui, tuttavia, di integrarle in una prospettiva superiore per consentire l'avvento di un ulteriore capitolo nella riscrittura continua delle interpretazioni del romanticismo.

Si tratta, invece, di sostenere una tesi: l'esperienza del romanticismo apre a un modello di emancipazione sociale in grado di riconfigurare i nostri orizzonti di riconoscimento attualmente egemoni. Le reazioni a tale apertura avranno luogo all'interno del romanticismo stesso, come in un processo allargato di azione e reazione. Il romanticismo, cioè, nei suoi settori più avanzati, darà inizio a una traiettoria di circolazione di dispositivi che avranno un impatto decisivo nel consolidarsi di determinati modelli critici di emancipazione sociale a partire da metà Ottocento, e produrrà al tempo stesso una reattività conservatrice, che avrà anch'essa la sua caratterizzazione estetica. Il punto decisivo, però, è che esso produrrà una modificazione nella sensibilità che sarà responsabile dell'apertura a domande di emancipazione con forte capacità di risonanza nella configurazione del radicalismo politico moderno, e ancor oggi, a loro modo, attuali.

Ma per analizzare questa possibilità in modo più strutturato dobbiamo ricorrere a due strategie. La prima riguarda il privilegio che necessariamente spetta a quella che è stata considerata "la più romantica delle arti": la musica. È nella musica che il romanticismo otterrà le sue inflessioni più ampie e avanza-

te¹⁶. Non potrebbe essere altrimenti. Il prevalere del modello musicale a partire dal romanticismo si spiega, in larga misura, con il carattere non-rappresentativo dello spazio musicale a partire dall'avvento della musica strumentale come paradigma. L'affermazione disinibita di questo carattere anti-rappresentativo, già a fine Settecento, sarà decisiva per il consolidarsi dell'autonomia precoce del linguaggio musicale rispetto ai processi di autonomizzazione che conosceranno le altre arti a partire da fine Ottocento, così come per la sua forza di influenza.

Tuttavia, questa autonomia della forma musicale non sarà il risultato di un qualche regime di "formalismo" compensatorio per la presunta incapacità della forma estetica di indurre trasformazioni sociali su larga scala, come leggiamo, ad esempio, nelle considerazioni di Pierre Bourdieu sul consolidarsi del campo letterario nella Francia ottocentesca¹⁷. Né essa esprime unicamente una "religione dell'arte" che invoca il mero allontanamento dal mondo e la contemplazione. In larga misura, l'autonomia della forma musicale sarà vincolata alle strategie di realizzazione formale della critica alle strutture di riproduzione materiale della società borghese, della sua associazione di individui e della sua moralità presupposta. L'insistenza sull'opera d'arte autonoma, cioè, è una decisione politica mossa dalla capa-

16 Il che porta, ad esempio, Adorno ad affermare: "Se è tanto difficile isolare con precisione un settore romantico nella musica, è perché l'idea romantica stessa elesse la musica a modello nel suo complesso" (Adorno [1959], p. 134). Adorno si riferisce qui a un divenir-suono della soggettività, come un elemento trascendente che non è legato ad alcuna determinazione individuale; cosa che, come vedremo, suscitava l'avversione dell'anti-romantico Hegel.

17 Cfr. Bourdieu (1992).

cità delle opere d'arte di indurre la figurazione di mondi e soggettività a venire. Questa natura critica della forma estetica autonoma ci impone di precisare ciò che dobbiamo intendere esattamente, in questo contesto, con "critica". La forma autonoma, che nasce principalmente con la musica romantica, è critica, inizialmente, per il fatto di porre in discussione il sistema di restrizioni e limitazioni che definiva ciò che era proprio della forma, ciò che dava fondamento ai suoi regimi interni di relazioni e di ordinamento. In quanto modello di critica, la forma autonoma è l'emersione di un nuovo ordine. Ma per capire bene questa emersione, occorre esaminare come la tematica dell'autonomia della forma si articoli ad altri due concetti dal forte potenziale critico, concetti decisivi per il consolidarsi dell'estetica romantica: l'*espressione* e il *sublime*. Questi due concetti sono, anzitutto, vettori di una critica ai limiti dell'individualità in piena ascesa della società borghese, limiti della sua sensibilità, della sua percezione e dei suoi regimi di pensiero. Nel momento dell'ascesa della borghesia, il settore più avanzato dell'arte sarà impegnato a fornire alla società una specie di contro-episteme.

Osserviamo, per prima cosa, che la trasposizione nel campo musicale della riflessione sulla forza politica del romanticismo complica l'idea che "il romanticismo sia, dalla sua origine in poi, illuminato da una duplice luce: quella della stella della *rivolta* e quella del 'sole nero della *malinconia*' (Nerval)"¹⁸. Un'affer-

¹⁸ Löwy e Sayre (1992), p. 31. O ancora: "Rifiuto della realtà sociale contemporanea, esperienza della perdita, nostalgia malinconica e ricerca di ciò che è stato perduto: ecco le principali componenti della visione romantica" (*ibidem*, p. 41).

mazione come questa presuppone che la critica romantica della modernità e della civiltà capitalista sia fatta, di regola, in nome di valori e ideali del passato, che per essa, cioè, sia costitutiva la tematica della perdita. Ma il romanticismo musicale di Beethoven, Schubert, Chopin non presenta forme di fissazione malinconica a perdite che non possono essere elaborate, o che fanno dell'opera d'arte lo spazio di una nostalgia infinita (anche se è vero che l'espressione "nostalgia infinita" fu usata da E.T.A. Hoffmann proprio in riferimento alle sinfonie di Beethoven). Al contrario, l'uso stesso di materiali regressivi (come la fuga nello stile del tardo Beethoven) o di stilizzazioni della malinconia (come nella costituzione del genere dei Notturmi in Chopin) è caratterizzato da dinamiche instauratrici dal punto di vista delle innovazioni formali. Dal punto di vista formale non c'è fissazione malinconica, ma esplorazione delle potenzialità interne a dinamiche di instaurazione e rottura.

Per altro verso, può essere istruttivo, a questo proposito, ricordare come vengono istituiti esplicitamente i rapporti tra arte e affermazione politica rivoluzionaria in alcune delle esperienze estetiche fondamentali del romanticismo. Ad esempio, la Terza Sinfonia di Beethoven, momento inaugurale della musica romantica, è un brano che non a caso vuol essere la stilizzazione di un tempo in rivoluzione. Com'è noto, essa fu addirittura dedicata a Napoleone, dedica ritirata non appena questi diventò imperatore, o, con le parole dello stesso Beethoven, "nient'altro che un comune mortale". Ma questa dedica ha una ragion d'essere molto chiara. La struttura formale

della sinfonia è il contrassegno di un tempo di convulsione. Saltavano agli occhi dell'ascoltatore dell'epoca i peculiari sistemi di rapporti tra materiali visti, sino ad allora, come opposti e inconciliabili, i cambiamenti repentini dei caratteri, considerati dai critici dell'opera come un gioco puerile dell'immaginazione e tuttavia espressione di nuove possibilità di sintesi, così come la continuità smodata della sinfonia (due volte più lunga di quelle di Haydn o di Mozart) e le sue remissioni strutturali di temi e motivi che oltrepassano la percezione musicale possibile. Così, ciò di cui l'opera parla è l'emersione di nuovi principi di unità, totalità e sintesi, nel momento in cui l'unità politica e la coesione sociale sono alla ricerca di una ristrutturazione profonda¹⁹. È a questa emersione all'interno delle opere d'arte che dovremmo prestare attenzione quando si tratta dell'interpretazione della produzione romantica.

L'espressione romantica al di là dell'autonomia morale

Cominciamo, dunque, esaminando la tesi secondo cui l'autonomia della forma musicale è non soltanto

¹⁹ A questo proposito non si può che condividere la posizione di Lydia Goehr: "La musica non offre una raffigurazione immediata di una situazione storica o sociale, come suggerisce, ad esempio, l'affermazione che l'*Eroica* di Beethoven si riferisce alle guerre napoleoniche. Ciò che la musica descrive, o meglio offre alla critica, è la conoscenza sociale e filosofica dedotta dal movimento dei nostri concetti. A partire dall'interpretazione critica o filosofica di una opera musicale, impariamo qualche cosa di filosofico sul movimento dialettico dei nostri concetti. E poiché la filosofia, come la musica, è mediata dalla storia concreta, impariamo qualche cosa di astratto o di concettuale sull'era (*Zeit* o *Zeitgeist*) delle guerre napoleoniche" (Goehr [2008], p. 27).

storicamente precedente, ma decisiva per la costituzione del dibattito estetico generale sull'autonomia²⁰. Ricordiamo, ad esempio, come questa tesi sia fondamentale per il consolidarsi dell'interpretazione del modernismo sostenuta da Clement Greenberg. Il suo modernismo cioè, in origine, è ancorato profondamente a una determinata filosofia della musica:

In virtù della sua natura 'assoluta', della distanza che la separa dall'imitazione, del suo assorbimento quasi totale nella qualità fisica stessa del suo mezzo, e in virtù, inoltre, delle sue capacità di suggestione, la musica aveva finito per sostituire la poesia come arte-modello [...]. Orientandosi, consapevolmente o meno, su una nozione di purezza derivata dall'esempio della musica, le arti d'avanguardia hanno raggiunto, negli ultimi cinquant'anni, una 'purezza' e una de-limitazione radicale dei loro campi d'azione senza precedenti nella storia della cultura²¹.

Il problema della forma autonoma compare già nel Settecento, all'interno di una disputa tra Jean-Jacques Rousseau e Jean-Philippe Rameau sulla possibilità di una prospettiva naturalista in musica, basata sulla conservazione di affinità mimetiche fondamentali tra forma musicale e linguaggio naturale. Tali affinità sarebbero spezzate dall'insistenza sul vincolo tra razionalizzazione del materiale musicale e avvento dell'armonia moderna, con le sue regole di progres-

20 Cfr. lo studio classico di Weber (1921) e quello più recente di Kivy (2009).

21 Greenberg (1940), cit. in Cotrin e Ferreira (2001), pp. 52 s. Cfr. anche Arthur Danto: "Con il modernismo, l'attenzione si è spostata sulle condizioni di rappresentazione e così, in un certo senso, l'arte è diventata soggetto di se stessa" (Danto [1997], p. 5).

sione e organizzazione del contrappunto²². Tuttavia, l'aggettivo "assoluta" rivela come Greenberg pensi al paradigma della "musica assoluta" ottocentesca, che risulta dall'elevazione della musica strumentale – priva di testi, programmi e funzioni sociali – a "la più assoluta delle arti" (come nell'estetica dei romantici nonché in Schopenhauer e Nietzsche, fra gli altri). Ciò che Greenberg sta dicendo è che la musica avrebbe fornito alle arti novecentesche un vettore di sviluppo e 'progresso', un principio definitorio di costituzione della forma a partire dalla distanza rispetto alla mimesi, dalla tematizzazione della sua stessa struttura, a partire insomma da una certa 'purezza', vale a dire purificazione della sfera dell'arte rispetto alla sfera delle forme radicate nella vita prosaica²³. Una purificazione che è stata più volte considerata come il segno di un certo formalismo, politicamente impotente e compensatorio.

Possiamo accettare il primato conferito da Greenberg alla musica, osservando però, al contempo, come egli non abbia prestato forse sufficiente attenzione a un aspetto: nel caso dell'estetica musicale, tale dibattito sull'autonomia trascende il problema ristretto dell'auto-tematizzazione della forma. In effetti, l'interpretazione dell'autonomia estetica come au-

²² Cfr. Rousseau (1995). Cfr. anche Masuda (1992), Moffat (1930), Prado Jr. (2008).

²³ Danto contestualizza efficacemente il sistema di riferimenti che l'affermazione di Greenberg presuppone: "Ogni arte, sottoposta ad autocritica, 'sarebbe stata restituita alla sua «purezza»', un concetto che Greenberg senz'altro mutuò dall'idea kantiana di *ragione pura*. Kant definiva pure le modalità di conoscenza a priori 'a cui non è mescolato proprio nulla di empirico'. 'Ragion pura è quindi quella che contiene i principi per conoscere qualcosa prettamente *a priori*'. Ogni tela modernista sarebbe quindi, secondo Greenberg, una critica della pittura pura: una pittura dalla quale dovrebbe essere possibile dedurre i principi peculiari alla pittura come pittura" (Danto [1997], pp. 66 s.).

toreferenzialità è in larga misura errata. Se abbiamo sottolineato che la razionalità della forma autonoma può essere compresa adeguatamente solo articolandola con il dispiegarsi dei concetti di espressione e di sublime, era per mettere in evidenza l'orizzonte di questioni filosofico-sociali che sollecitano questa presa di posizione.

Ricordiamo, in questo senso, come la forma autonoma consentirà, da un lato, l'avvento di una espressione in grado di porsi come critica dell'asservimento della soggettività alla convenzione dello stile e del suo regime ristretto di caratteri, alla grammatica codificata degli affetti, nonché alla dinamica stessa della personificazione. Tale espressione estetica, pertanto, risulterà incomprensibile se pensata entro i limiti dell'espressione degli attributi intenzionali di una individualità fortemente organizzata dal punto di vista egologico, come si suole fare, erroneamente e reiteratamente, quando si tratta del romanticismo, nel tentativo di vincolare la produzione romantica all'orizzonte filosofico dell'individualismo liberale e del suo concetto di soggetto.

Osserviamo che tra le fonti di questo equivoco c'è una confusione rispetto a una articolazione possibile, ma problematica, tra espressione estetica e autonomia. Il concetto di autonomia caratteristico dell'esperienza estetica moderna, infatti, è strutturalmente distinto da quello attualmente egemone nell'orizzonte delle discussioni su autonomia morale e politica, che è segnato interamente dalla tematica dell'autogoverno, dell'autocontrollo e della giurisdizione di sé. At-

traverso il problema dell'autonomia, cioè, si cerca solitamente di naturalizzare una dipendenza profonda tra i discorsi dell'estetica e della morale.

E tuttavia, nei dibattiti sull'autonomia estetica troviamo, anziché il modello giuridico dell'autolegislazione che si costituisce nell'adequazione assoluta tra la forma della legge e la volontà libera, un modello nel quale l'instaurazione estetica appare, paradossalmente, come la costituzione di uno spazio in cui può essere messa in discussione la distinzione stessa tra autonomia ed eteronomia con le sue dicotomie di base: forma e materia, intelletto e sensibilità, volontario e involontario²⁴. La purificazione della volontà mercè la sua conformità alla legge, quale appare nei dibattiti sull'autonomia morale, farà posto, così, alla tematica dell'autonomia come superamento delle dicotomie ereditate dall'intelletto, e, di conseguenza, come avvento di forme peculiari di esperienza del sensibile, in cui i soggetti possono farsi coinvolgere da ciò che sembrava, fino a quel momento, ontologicamente separato dal rapporto con gli individui – possono, paradossalmente, farsi coinvolgere da ciò che li spossessa²⁵. Non si tratta qui, cioè, di una autonomia come autolegislazione, ma di autonomia

24 Il che ci porta a conclusioni come quelle di Jacques Rancière, secondo il quale “il regime estetico dell'arte istituisce il rapporto tra le forme di identificazione dell'arte e le forme della comunità politica in un modo che rifiuta fin dall'inizio ogni opposizione tra un'arte autonoma e un'arte eteronoma, un'arte per l'arte e un'arte a servizio della politica, un'arte del museo e un'arte della strada. L'autonomia estetica, infatti, non è l'autonomia del 'fare' artistico che il modernismo ha celebrato. È l'autonomia di una forma di esperienza sensibile. Ed è questa esperienza che appare come il germe di una nuova umanità, di una nuova forma individuale e collettiva di vita” (Rancière [2004], p. 48).

25 Sulle potenzialità immanenti a questo concetto alternativo di autonomia che si libera dall'orizzonte dell'auto-identità cfr., tra gli altri, Butler (2005).

come l'emersione di un nuovo regime di esperienza dell'ordine sensibile, un regime estraneo e finanche incomprensibile per la sensibilità irretita nelle determinazioni e rappresentazioni proprie della realtà socialmente condivisa e responsabile della direzione dei processi di riproduzione materiale della vita.

Di conseguenza – e questo è l'altro lato dell'argomento – occorre prestare attenzione al fatto che l'espressione estetica, nel romanticismo, è spesso contraddistinta dall'impatto dello sviluppo del concetto estetico del sublime e della sua ontologia dell'infinito. Com'è noto, l'indeterminatezza che è propria del linguaggio musicale per via del suo carattere non-rappresentativo sarà vista dai romantici non come limitazione, impotenza a raggiungere modi di determinazione, ma come presentimento dell'assoluto, come sublime. Questa indeterminatezza appare nelle opere come confronto con l'informe, con lo smisurato, con ciò che violenta la capacità schematizzante dell'immaginazione. È tale confronto che sarà in questione con l'avvento di questo *nuovo regime di espressione* caratteristico del romanticismo.

A questo proposito ricordiamo, ad esempio, come Lessing interpreta l'avvento dell'arte dei tempi moderni, fra le altre cose, nei termini di una dissociazione possibile tra espressione e bellezza. Affermando che l'arte nei tempi moderni ha conquistato confini di gran lunga più vasti, egli dichiara:

La sua imitazione, si dice, si estende a tutta la natura visibile, di cui il bello è solo una piccola parte. Verità ed espressione sono la sua prima legge; e come la natura stessa sacrifica

continuamente la bellezza a propositi superiori, così anche l'artista la deve subordinare al suo scopo generale, e non ricercarla più di quanto non permettano la verità e l'espressione. Basta che con la verità e con l'espressione la più brutta cosa della natura venga mutata in una bella dell'arte²⁶.

Le considerazioni di Lessing sono esemplari delle trasformazioni romantiche della categoria di espressione. Vincolandosi a un concetto di *verità* elevato a criterio d'orientamento dell'esperienza estetica, anziché a un concetto di *fruizione*, l'espressione non si sottomette più alle disposizioni normative della bellezza. Le sue forme si espandono verso ciò che è indifferente alla misura, alla proporzione e alla simmetria della bellezza. Spinta da una domanda di autenticità che arriva persino a mettere in discussione la bellezza, come se questa non partecipasse dei "propositi superiori" e dello "scopo generale" dell'artista, l'espressione si apre all'esperienza dell'eccesso che definisce il sublime.

Questa è soltanto una delle conseguenze dell'elevazione romantica del concetto di infinito a concetto critico centrale per articolare critica sociale e critica della ragione. Sia la ragione moderna, ancorata al pensare rappresentativo, sia la vita sociale con la limitazione delle funzioni sociali degli individui portatori di proprietà, incalzati dalla lotta contro la morte, lo spossessamento e la scarsità, sarebbero spazi della finitezza. L'appello al sublime è la maniera romantica di rimarcare che *la società liberale in ascesa è una*

²⁶ Lessing (1766), p. 59.

prigione affettiva nelle catene della finitezza. Vedremo meglio in seguito la configurazione di questo nuovo regime di espressione. Rinviando la discussione delle questioni legate al sublime. Ma teniamo a mente, durante tutta la discussione che seguirà, come l'articolazione dei concetti di espressione e di sublime sia, a partire dalla fine del Settecento, l'asse di produzione di concetti critici legati all'avvento di una soggettività le cui attese politiche esigeranno la posizione di una nozione rinnovata di emancipazione. Emancipazione che, come vorrei mostrare alla fine, non deve essere pensata semplicemente in base al paradigma della conquista della maggiore età, ma in base all'emersione di una sovranità legata alla possibilità di una *eteronomia senza servitù*. In questo senso, l'articolazione dell'autonomia con l'espressione estetica ci dimostra come sia possibile pensare una libertà non più legata al paradigma di una maggiore età prodotta dalle possibilità di giurisdizione di sé. Questa libertà sarà legata alla forza sovrana di aprirmi a ciò che è per me eteronomo, ma che non per questo mi assoggetta a un rapporto di servitù, poiché in certo modo mi è interno. *Se l'opera d'arte è un esercizio della libertà, è perché l'espressione estetica ci libera dalla paura del rapporto con l'alterità.* Liberazione che elimina il desiderio di illusioni di autogoverno e comporta conseguenze decisive per la costituzione di una soggettività politica.

Espressione pre-soggettiva e rapporti tra musica e morale

Com'è noto, il termine “espressione” viene dal latino *expressio*, che significa “espellere” o, ancor meglio, “spremere” – questo il senso più vicino alla radice latina “premo”, cui è aggiunto il prefisso “ex-”. *Premo* indica varie forme di pressione. Così, *premere vina* è “spremere l’uva”, *vocem premere* è “tacere”. L’aggiunta del prefisso “ex-” rafforza perlopiù l’idea di un passaggio dall’interno all’esterno, un passaggio verso la visibilità. Questo può spiegare perché avevamo, nella parola *expressus*, il significato di un discorso che si presenta chiaramente, ciò che è totalmente adeguato alla sua forma, “ciò che è chiaramente presentato”. Come dice la massima: “ciò che si concepisce bene si enuncia chiaramente”. Ecco perché, ancora nel Seicento, si parlava di *espressione* per indicare il modo in cui un testo deve essere letto per essere compreso con chiarezza. Non è difficile vedere che, in questo caso, c’è l’idea di una conformazione a strutture oggettive e rigidamente determinate in anticipo. In certo modo, qualcosa di questo senso originario permane quando diciamo, di un attore, che ha espresso bene il suo ruolo, o quando intendiamo con “espressione” l’esteriorizzazione di una egoità personalizzata, manifestazione dell’interiorità singola della persona. Esteriorizzazione che si organizzerebbe a partire dalle coordinate di uno *stile* vincolato a esigenze di *autenticità*.

Tradizionalmente riteniamo che l’autenticità consenta ai soggetti di riconoscersi nell’esteriorità in

quanto individualità insostituibili, capaci di produrre ed esprimersi a partire da *stili* peculiari. “Stile” dev’essere inteso qui come “*modalità di integrazione dell’individuale in un processo concreto che è lavoro e che si presenta necessariamente in tutte le forme della pratica*”²⁷. Tali individualità, attraverso la peculiarità dello stile, riuscirebbero a dar forma a ciò la cui realtà rimaneva legata, in precedenza, a una intenzionalità installata nell’irriducibilità dell’interiorità pura. In questo senso, l’autenticità sarebbe un attributo che garantisce l’esistenza di diritto di un *principio dell’esprimibilità* tra la potenzialità della mia individualità singola e l’esteriorità intersoggettiva delle dimensioni del linguaggio e del lavoro²⁸. Questo modo di vedere, però, pecca nel vincolare la dinamica dell’espressione soggettiva a esigenze generali di comunicazione di oggetti in terza persona.

Osserviamo, tuttavia, che il termine “espressione” cambia di significato a partire dalla fine del Settecento, indicando la manifestazione della genialità dell’artista. La nozione di genio, infatti, è tributaria di quella che per Adorno è la questione fondamentale del romanticismo: la questione di “uno stato della coscienza che non può più affidarsi ad alcun canone formale oggettivamente valido e deve oggettivarsi da sé, in base alla propria forza di gravità, alle sue proprie leggi soggettive”²⁹. Questo ci aiuta a com-

27 Granger (1968), p. 8.

28 Per “principio dell’esprimibilità” si intende che “per ogni significato X e per ogni parlante Pl , ogni volta che Pl vuol dire (cioè intende trasmettere, desidera comunicare in un enunciato ecc.) X , è possibile che esista un’espressione Es tale che Es sia un’esatta espressione o formulazione di X . In simboli: $(Pl) (X) (Pl \text{ vuol dire } X \rightarrow Pl (\exists Es) (Es \text{ è un'esatta espressione di } X))$ ” (Searle [1969], p. 45).

29 Adorno (1959), p. 140.

prendere perché, *prima del romanticismo, l'espressione fosse in larga misura legata alla mimesi*, alla capacità di imitare in modo perfetto, un po' come ci si attende da un artista di teatro che esprima perfettamente il suo personaggio. Tale vincolo tra espressione e mimesi scomparirà, perlomeno in questa forma, con la nozione romantica di genio, al punto che, ad esempio, Lizst potrà affermare chiaramente: "La musica non imita, esprime". La genialità dell'artista sarà legata, così, alla sua capacità di rompere la regolarità della forma senza destrutturarla interamente. Rotture che procureranno una tensione interna alla forma, mostrandole che essa sarà sempre incalzata da qualche cosa di informe.

Questa modificazione nella categoria di espressione ha rapporti profondi con una nuova comprensione di nozioni come "affetto" e "affezione" a partire dalla fine del Settecento. Consideriamo, ad esempio, certi aspetti di quella *dottrina degli affetti* che è tanto presente nell'estetica musicale fino a metà Settecento, in particolare in quella che si è convenuto di chiamare musica barocca. In questo caso, l'affetto prodotto dalla musica sarebbe assai più una questione di *rappresentazione* di regimi di affezione dello spirito che non di *espressione*³⁰. Abbiamo qui la credenza in una tassonomia rigida di affetti legati alle forme, ai modi e ai ritmi. Una tassonomia 'oggettiva', dal momento che "i suoni, intesi come stimoli in senso psicofisio-

30 J.G. Walther afferma nel suo *Musikalisches Lexikon, oder Musikalische Bibliothek*: "Affetto (*ital.*), Affection (*gall.*), Affectus (*lat.*), un affetto o una emozione (movimento di umore) che la musica può suscitare. Kircher [...] e Hirsch [...] ne distinguono soprattutto otto: l'amore, la tristezza, l'allegria, la collera, la compassione, la paura, l'insolenza e la meraviglia" (Walther [1732], p. 11).

logico, provocano riflessi, suscitano emozioni che un ascoltatore non oggettivizza, ma percepisce immediatamente come propri, come intromissioni nel suo stato d'animo"³¹.

Già nella Grecia antica i modi musicali erano associati strettamente alla produzione di determinati affetti. Così, ad esempio, il modo misolidio si assocerebbe ad affetti lamentosi, mentre il modo lidio produrrebbe affetti più prossimi all'ubriachezza, alla mollezza e alla pigrizia. Ricordiamo, a questo proposito, il motivo per cui Platone proibisce l'esecuzione di determinati modi all'interno della città. C'è un rapporto profondo tra musica ed effetto morale che emerge, ad esempio, nel seguente dialogo tra Socrate e Adimanto:

“La torre di guardia” dissi io “sembra proprio che i difensori dovranno costruirla qui, nella musica”.

“Quanto meno” disse, “è qui che le trasgressioni alle leggi si insinuano facilmente di nascosto”.

“Sì” dissi, “come se fosse parte di un gioco e non facesse niente di male”.

“Non fa niente infatti” disse, “salvo che scivolando dentro poco a poco si infiltra silenziosamente nei caratteri e nelle occupazioni; di qui, ingrossandosi, passa nei contratti privati e poi da essi si rivolge contro le leggi e gli assetti costituzionali, con grande insolenza, Socrate, senza arrestarsi finché abbia sovvertito tutto nel privato e nel pubblico”³².

31 Dahlhaus (1967), p. 33.

32 Platone (2017), p. 553.

Osserviamo un punto importante in questo passo. La forza attribuita da Platone alla musica, la sua capacità di scivolare nei caratteri fino a sovvertire tutto nel privato e nel pubblico, è indissociabile da quella che potremmo chiamare la sua azione inconscia. La musica possiede una forza di *paranomia*, di star fuori dal *nomos*, che si sviluppa nel suo *lanthanein*, senza farsi notare, furtivamente. Per questo la *polis* deve controllare anzitutto i confini della musica. Molto oltre la limitazione della circolazione di determinati effetti morali nella città, c'è un problema più fondamentale, legato alla musica in quanto tale. Si tratta, infatti, di impedire che essa si sviluppi come forza di ciò che non si controlla. Se l'educazione ha bisogno di controbilanciare la musica con la ginnastica, operando mediante la neutralizzazione di due principi opposti, è perché, senza l'esercizio di autocontrollo che è proprio della ginnastica, la musica ci femminilizza: nel senso greco di metterci di fronte a passioni che ci assoggettano, nel senso, cioè (espressione della misoginia greca), di soggetti non più padroni di sé. La musica non ci rende autonomi perché ci mostra, attraverso il suo stesso meccanismo, che non siamo padroni dei nostri affetti, che siamo causati da affetti a noi esterni, che siamo alla mercé dell'eteronomia. Per questo la comunità politica esige che l'arte più insidiosa, più atta a sovvertire il privato e il pubblico, sia sottoposta rigorosamente a una morale, sia limitata nello sviluppo immanente dei suoi materiali, sia vincolata alla stereotipia delle sue riproduzioni.

Questa associazione tra musica e rappresentazione oggettivante di affetti si manterrà praticamente

intatta fino a metà Settecento. Nel Rinascimento e nel barocco, tuttavia, essa riceverà una descrizione oggettiva desunta da una analitica fisicalista dei suoi effetti. Infatti,

se è vero per qualsiasi tradizione che la musica deve suscitare certe passioni, queste designano, per diversi filosofi seicenteschi, effetti che deve essere possibile, in un primo momento, ricondurre alla combinazione di elementi acustici, secondo uno schema ispirato alla relazione di causalità efficiente adottato dalla fisica³³.

I suoni sono *stimuli* fisici che eccitano i nervi provocando certe forme di movimento dello spirito, nello stesso modo in cui la luce produce eccitazioni determinate nei nervi ottici. Tali movimenti dei nervi corrispondono strettamente a determinate passioni, fornendo così una vera e propria fisiologia delle passioni prodotte dalla musica. Poiché, ad esempio, l'allegria è il risultato di una espansione dei nostri spiriti vitali, gli intervalli estesi saranno i più adatti sia ad esprimerla sia ad eccitarla. Allo stesso modo la tristezza, risultato diretto della contrazione degli spiriti vitali, avrà un rapporto profondo con intervalli minori e semitoni. Questa analogia formale tra movimenti corporei e intervalli musicali, capace di fornire una determinata morfologia delle emozioni musicali, è alla base, per esempio, delle influenti speculazioni di Johann Mattheson nel Settecento³⁴.

33 Charrak (1998), p. 8.

34 Mattheson (1739).

Questo fiscalismo esplicito non sarà l'unico modo di pensare i rapporti tra musica e rappresentazioni oggettivanti degli affetti. A partire dalla Camerata Fiorentina, verrà sostenuta ugualmente la tesi di una musica la cui espressione sarebbe il risultato di una mimesi dell'espressione linguistica. Peter Kivy offre un bell'esempio di questa prospettiva, osservando come le prime frasi della linea vocale del *Lamento di Arianna* di Monteverdi, con il "Lasciatemi morire" in apertura, fondino il loro effetto sulla somiglianza con l'espressione linguistica di chi si lascia morire, elevando il tono per poi lasciarlo affievolirsi lentamente in una caduta continua³⁵. In questo modo, la musica ricaverebbe il suo effetto dall'associazione con gli effetti prodotti in precedenza dal linguaggio parlato. L'esempio è tanto più felice in quanto Monteverdi è un caso emblematico di interpretazione oggettivista della musica, a partire dai suoi effetti affettivi sull'uomo, dal momento che l'imitazione sarebbe il principio dell'arte e l'oggetto da imitare è sempre l'affetto (e ci sarebbe da riflettere a lungo sull'idea che noi *imitiamo* affetti). È in questa maniera che essa deve produrre una "amabile tirannia sull'anima", per usare le parole dello stesso Monteverdi. Questo sarebbe un modo di intendere il musicista assai più come un "pittore di emozioni estranee che non l'osservatore delle proprie"³⁶. In questo senso, una delle conquiste

35 Kivy (1989), p. 20.

36 L'espressione è di Dahlhaus, che afferma: "L'estetica settecentesca dell'imitazione, formulata nel modo più rigoroso ed efficace da Charles Batteux in *Les beaux arts réduits à un même principe* (1773), concepisce l'espressione musicale degli affetti come una rappresentazione, una descrizione delle passioni. All'ascoltatore spetta il ruolo dello spettatore pacato, dell'osservatore che giudica la somiglianza o la dissimiglianza di un dipinto. Egli non sente come

più importanti dell'estetica romantica del sentimento sarà l'abbandono di qualsiasi dottrina degli affetti, con la sua codificazione rigorosa di modi e forme a partire dalla possibilità di produzione determinata dalle disposizioni fisiologiche dello spirito.

Osserviamo come, anche al di là della dottrina barocca degli affetti, troviamo modelli di espressione musicale che condividono questa strategia naturalista. Prendiamo ad esempio Rousseau, un filosofo considerato spesso come un precursore del romanticismo, ma la cui teoria musicale è, in larga misura, paradossalmente anti-romantica per il suo naturalismo estremo. La riflessione di Rousseau vincola l'espressione musicale alla "voce della natura", che si esprime senza affettazione nell'oggettività propria dell'intonazione e degli accenti del discorso comune. Il che spiega come mai Rousseau insista sul canto (radice di ogni discorso) come fondamento dell'espressione musicale. Questa espressione musicale vicina al discorso instaura, a sua volta, un regime di presenza garantito dalla condivisione di un fondamento ancorato nel seno della natura, una natura pensata qui come polo positivo datore di senso, come trasparenza e prossimità.

Tale prossimità – questo il punto decisivo – avrebbe la forza di instaurare uno spazio politico comune, basato sull'autenticità dei costumi e sulla limitazione della disseminazione della rappresentazione, in virtù dell'ideale estetico di chiarezza e comunicazione

propri gli affetti rappresentati nella musica, e tanto meno il compositore esterna nei suoni la propria commossa esperienza interiore chiedendo la 'simpatia', la partecipazione emotiva dell'ascoltatore. È più il pittore di emozioni estranee che non l'osservatore delle proprie" (Dahlhaus [1967], p. 34).

(il che spiega buona parte della lotta di Rousseau contro una musica in cui l'espressione melodica sia sottoposta ai giochi e alle modulazioni dell'armonia). Questo naturalismo musicale, che vincola la musica al "piacere morale dell'imitazione"³⁷ mentre sogna l'avvento di una comunità politica a venire (vi è, cioè, come già in Platone, una subordinazione completa della musica alla morale), intende l'espressione del compositore come l'uso consapevole di effetti oggettivamente determinati. Ossia come la mera imitazione degli affetti oggettivamente disposti. Per questo il compositore deve "conoscere o sentire l'effetto di tutti i caratteri per condurre esattamente quello che ha scelto al grado che gli conviene"³⁸. Allo stesso modo, gli strumenti avranno la loro espressione propria: il flauto è tenero, la tromba è guerriera, il corno è maestoso, etc. Anche qui, cioè, si tratta assai più di *rappresentazione* di regimi generali e stabili di affezione dello spirito, di uso obiettivo di una tavolozza di effetti disponibili, che non, propriamente, di *espressione*.

Osserviamo come la critica dell'alienazione in Rousseau si serva della musica in quanto orizzonte di ricostruzione della capacità instauratrice del linguaggio e di recupero di dimensioni sociali di autenticità. Rousseau è consapevole che l'alienazione sociale è inscindibile dal degrado del linguaggio nello spazio politico. Ricordiamo come si conclude il suo *Saggio sull'origine delle lingue*: "ogni lingua, con la quale non è possibile farsi intendere dal popolo in

37 Rousseau (1767), p. 208.

38 *Ibidem*, p. 207.

assemblea, è una lingua servile; è impossibile che un popolo sia libero e parli una lingua simile”³⁹. La lingua che il popolo in assemblea non intende è quella priva di eloquenza, aliena dalla persuasione per il fatto di separare il popolo, di essere un mero discorso a titolo personale, ridotto alla sua condizione strumentale di descrizione di interessi. “La prima massima della politica moderna”, dice Rousseau, è: “bisogna mantenere i sudditi dispersi”⁴⁰, e a disperderli è la lingua degradata alla sua dimensione strumentale e comunicativa. La lingua del popolo in assemblea, al contrario, è quella più vicina al canto e alla musica. In un certo senso, per Rousseau, *non c’è assemblea senza musica*. E tuttavia, ancora una volta, la forza politica della musica esige il rifiuto della sua autonomia, dello sviluppo immanente dei suoi materiali. Per adempiere alla sua forza politica propria la musica deve vincolarsi a una morale, non creare un *ethos* a partire dallo sviluppo immanente dei suoi materiali. Occorre, quindi, esigere la fondazione dei modi di espressione in un terreno naturale e originario, pensato come orizzonte normativo rigoroso.

Il linguaggio della pura interiorità

Questa espressione rousseauiana che si vincola alla condizione di modo di posizione della prossimità e della trasparenza, capace di fondare il comune in

³⁹ Rousseau (1781), p. 105 [traduzione modificata].

⁴⁰ *Ibidem*, p. 104.

una estetica naturalista e in una operazione di ritorno, non sarà, come qualcuno potrebbe pensare, l'asse egemone del romanticismo musicale, anche se la sua diagnosi di alienazione sociale farà scuola. Ricordiamo come, nel rifiutare la determinazione rigida della grammatica degli affetti presente nella musica barocca, l'espressione musicale romantica problematizzava l'idea della musica come veicolo per la comunicazione di sentimenti, testi, funzioni pedagogico-sociali e programmi morali⁴¹, o come linguaggio ancorato al senso di un linguaggio extra-musicale. Il rapporto tra espressione e mimesi si spezza da ogni lato. Con la rottura dell'esigenza mimetica, così come con l'avvento del concetto di "genio", può dispiegarsi gradualmente l'insubordinazione dell'espressione rispetto alla comunicazione e alla sua dinamica di ricognizioni.

Questo orizzonte di problematizzazione della comunicazione e delle determinazioni di affetti codificate in anticipo porterà, ad esempio, Hegel, che pensa già all'interno di un orizzonte dominato dal romanticismo, ad affermare che la musica è, in fondo, priva di interesse filosofico in quanto è la più soggettiva delle arti, linguaggio della pura interiorità. Il suo contenuto è il puro Io, del tutto vuoto di determinazioni oggettive. Hegel, il quale assorbe tutti i pregiudizi contro la musica romantica che poi faranno scuola, combatte contro ciò che aveva già indotto Rousseau a criticare lo sviluppo del linguaggio musicale. Ricordiamo, a questo proposito, l'affermazione di He-

41 Cfr. ad esempio Olive e Kogler (2013). Sull'espressione musicale romantica cfr. soprattutto Rosen (1995).

gel secondo cui la musica “racchiude in sé, fra tutte le arti, la possibilità maggiore di liberarsi [...] dall’espressione di un qualsiasi contenuto determinato”⁴².

Con queste parole, Hegel esprimeva la coscienza di un lungo processo di autonomia della musica occidentale nei confronti di funzioni sociali specifiche, programmi, testi, e nei confronti, in particolare, dello stesso linguaggio prosaico, del discorso. Liberarsi dall’espressione di un qualsiasi contenuto determinato sarebbe il risultato necessario di un’arte che pareva animata dal tentativo disperato di radicalizzare la propria autonomia in maniera assai più forte rispetto a qualunque altra arte fino a quel momento. Tanto che la musica sarà definita, alcuni decenni più tardi, semplicemente come “forme sonore in movimento”, almeno nelle parole di uno dei critici musicali più influenti della seconda metà dell’Ottocento, Eduard Hanslick. Forma sonora in movimento perché la musica, nella sua essenza di musica puramente strumentale, non intende rappresentare alcuna narrazione né alcun sentimento definito. Dirà Hanslick:

Se ora si chiede che cosa si debba esprimere con questo materiale sonoro rispondiamo: *idee musicali*. La compiuta manifestazione di una idea musicale è già un bello autonomo, è scopo a se stessa e non un mezzo o un materiale per l’esibizione di sentimenti e pensieri.

Contenuto della musica sono *forme sonore in movimento*⁴³.

42 Hegel (1835-1838), p. 1006. Su Hegel e la musica, cfr. Olivier (2003) e Chèvremont (2015).

43 Hanslick (1854), p. 63.

Una definizione che Hegel accetterebbe, ma solo per osservare che la musica perde, in questo modo, l'oggettività interna dei concetti e delle rappresentazioni che altre arti, come il linguaggio poetico, sarebbero ancora in grado di presentare alla coscienza. Un'idea musicale non potrebbe, quindi, essere intesa come Idea nella sua forza di produzione di senso. Per Hegel, infatti, la musica strumentale, liberandosi dal peso del linguaggio prosaico, appare come linguaggio dell'interiorità puramente soggettiva della sensazione: un linguaggio peculiare, privo della capacità di determinazione propria di qualsiasi linguaggio, e che tende per questo alla pura evanescenza, come l'anima bella che si dissolve nelle nebbie della follia. La soggettività musicale, tipicamente romantica, sarebbe destinata a perdersi nell'illusione autarchica di una individualità smisurata, di una "coscienza che non sta più di contro ad un oggetto, e che nella perdita di questa libertà è rapita dal fluire continuo dei suoni"⁴⁴. Una perdita che sarebbe la forma dell'impossibilità di costituzione di vincoli sociali sostanziali. Hegel percepisce l'emersione di una vera e propria 'soggettività musicale' nel romanticismo e ritiene di vedervi la figura di una *impasse* sociale decisiva. Platone, Rousseau, Hegel sono tre momenti distinti della critica filosofica a una musica che non può conquistare un'autonomia effettiva, se non al prezzo di impedire il consolidarsi di vincoli sociali eticamente fondati. Perciò tale modello interpretativo hegeliano sarà esemplare di una certa concezione egemone della musica.

⁴⁴ Hegel (1835-1838), p. 1011.

Ma poniamo alcune domande a questa critica. Occorre chiedersi, infatti, se tale natura indeterminata dell'espressione musicale, anziché manifestazione del "puro Io", non sia, in realtà, il frutto dell'avvento di qualcosa che potremmo chiamare l'"espressione non-intenzionale" che anima il nucleo dell'esperienza estetica. "Non-intenzionale" non nel senso di involontaria, segnata dalla casualità, ma in riferimento al senso fenomenologico dell'intenzionalità come orientamento della coscienza verso un oggetto. È possibile affermare che, a partire dal romanticismo, la musica consentirà l'avvento di una espressione che non si adegua alla posizione di un oggetto, ma è forma di un "movimento"⁴⁵ che depone la forma generale stessa dell'oggettività in vigore. Sul significato di questa deposizione ricordiamo, ad esempio, come Dahlhaus commenta la posta in gioco di critiche musicali fondamentali per l'Ottocento, come le considerazioni di Hoffmann sulla *Quinta sinfonia* di Beethoven e quelle di Nietzsche sul *Tristano e Isotta*. In ciascuno di questi casi esemplari, si tratta di partire dall'idea che "proprio allontanandosi sempre più da condizionamenti empirici, da funzioni, parole, azioni e infine persino da sentimenti e affetti terreni afferrabili, la musica raggiunga la sua destinazione metafisica"⁴⁶. In quanto realizzazione di un processo immanente al suo proprio sviluppo come linguaggio, possiamo dire che, con la musica romantica, emerge qualcosa la cui comprensione più adeguata è racchiusa nel concetto di espressione non-intenzionale.

45 Sull'associazione tra forma musicale e forma del movimento, cfr. soprattutto Goehr (2008).

46 Dahlhaus (1978), p. 40.

Una espressione non-intenzionale

Spostiamo momentaneamente l'attenzione all'inizio del Novecento. Osserviamo come Kandinsky, uno dei pittori più influenti del modernismo estetico, tenti di costituire una nozione spersonalizzata di interiorità in grado di stimolare la sua propria esperienza estetica, affermando:

La parola è un suono interiore. Il suono interiore deriva in parte (o soprattutto) dall'oggetto, a cui la parola dà nome. Quando però sentiamo il nome di un oggetto, senza vederlo, nella nostra mente si forma una rappresentazione astratta, un oggetto smaterializzato, che risveglia immediatamente nel 'cuore' una vibrazione. Così l'albero *verde, giallo, rosso* nel prato è solo un caso materiale, una forma materializzata casuale dell'albero che sentiamo in noi, quando udiamo la parola albero.

Ma:

Questo suono puro passa in primo piano ed esercita una pressione diretta sull'anima. L'anima giunge a una vibrazione senza oggetto, che è ancora più complessa, vorrei dire 'più sovrasensibile' dell'emozione suscitata dai rintocchi di una campana, dal suono di una corda, dal rumore della caduta di un'asse⁴⁷.

Non è un mistero il fatto che Kandinsky pensi la natura dell'esperienza estetica a partire dalla gene-

⁴⁷ Kandinsky (1912), p. 33 [traduzione modificata].

ralizzazione del paradigma musicale. Di qui l'importanza della sua difesa della musica come l'"arte oggi più immateriale", e per questo più adatta a "esprimere la vita psichica dell'artista"⁴⁸. Se consideriamo la diagnosi offerta da Hegel sulla musica come l'arte della "pura interiorità", non sarà difficile riconoscere come l'avvento della pittura moderna, in uno dei suoi assi fondamentali, cerchi di rovesciare il concetto hegeliano del collasso della forza di significazione dell'esperienza estetica dovuto al rischio di una generalizzazione del paradigma musicale.

Notiamo, però, come la comprensione di questo processo di sviluppo del linguaggio artistico a partire dalla musica non progredirebbe granché se si limitasse alle nozioni di smaterializzazione e astrazione. Correremmo il rischio, in questo caso, di prestare il fianco alle critiche relative alla svolta formalista dell'arte, nei termini di una perdita della sua forza di trasformazione sociale. L'interesse dell'elaborazione di Kandinsky è altrove, nella consapevolezza, cioè, che la produzione dello spazio per una tale "vibrazione senza oggetto" è una strategia centrale per la posizione di una espressione che non si riduca alla mera ripetizione di una grammatica sociale reificata di sentimenti. Per altro verso, essa è liberazione della potenza costruttiva di materiali (come il colore, la linea, il volume) vincolati in precedenza a un regime rappresentativo, a un protocollo di adeguazione che non era altro che il modo in cui la coscienza costituiva il mondo delle cose a sua immagine e somiglianza. Ogni intenzionalità infatti, checché se ne dica, ha una

⁴⁸ *Ibidem*, p. 39.

struttura proiettiva. Non è possibile per la coscienza mirare a un oggetto senza proiettarlo, e in ogni proiezione c'è un certo narcisismo. All'interno di questa struttura proiettiva i materiali possono apparire soltanto come 'oggetti potenziali', come ciò che deve potenzialmente assumere la forma di un oggetto, perdendo, così, la loro potenza costruttiva propria.

Ciò che Kandinsky indica in questo senso, al di là del suo uso reiterato di un vocabolario eccessivamente spiritualista, è l'emersione della forza emancipatoria di una espressione non-intenzionale, privata della sua dimensione proiettiva e perciò estranea alla capacità di rappresentazione di oggetti. Una espressione che è il contrassegno fondamentale del linguaggio musicale a partire dal romanticismo, e che costituirà uno degli assi centrali dello sviluppo di un linguaggio che ci porta a riconoscere ciò che non ha più la forma della coscienza e dei suoi oggetti.

Osserviamo che questa espressione è non-intenzionale in quanto non ha, al tempo stesso, né riferimento (*Bedeutung*) né senso (*Sinn*). Non è "espressione di qualcosa", non parla di qualche cosa che sarebbe il suo riferimento ultimo: per questo è priva di forza denotativa. Se si accontentasse di parlare di "qualcosa", difficilmente sfuggirebbe alla condizione di reiterazione discorsiva di uno stato di cose dato, contestuale e localizzato. Sarebbe solidale con la ripetizione di ciò che è attualmente presente o, tutt'al più, di ciò che è attualmente possibile, riducendosi alla condizione di descrizione oggettivante, non di espressione.

Dall'altro lato, essa non è la realizzazione di una intenzione significativa del soggetto, non è "espressione di me stesso": per questo è priva di senso. Se fosse realizzazione di una intenzione significativa contestualmente localizzata, sarebbe la posizione di un progetto della coscienza, non un'opera d'arte in grado di mobilitare dinamiche inconscie che non possono essere appropriate nella forma della coscienza, che non possono determinarsi come proprietà della coscienza. Né espressione di una coscienza, dunque, né espressione di un oggetto, l'espressione estetica è *la manifestazione dell'inquietudine del linguaggio nei confronti del senso e del riferimento*. Un'inquietudine generata dalla promessa di trasformazione strutturale dei modi di relazione con sé e con il mondo che le opere d'arte finiranno per attestare.

Possiamo comprendere meglio questo punto interrogandoci sui rapporti tra espressione linguistica ed espressione estetica. Osserviamo che, per quanto paradossale possa sembrare, *non è là dove si avvicina all'espressione linguistica che la musica è un linguaggio espressivo*. Com'è noto, la musica condivide con il linguaggio una certa logicità strutturata per mezzo di frasi, periodi, voci, sistemi domanda-risposta, punteggiatura, rapporti drammatici di svolgimento della temporalità (come i rapporti antecedente/consequente, che somigliano a rapporti di causalità)⁴⁹.

49 Adorno afferma a questo proposito: "Si vorrebbe individuare la differenza [tra musica e linguaggio] nel fatto che la musica non conosce il concetto. Ma essa si avvicina molto, per alcuni aspetti, ai 'concetti primitivi' di cui parla la teoria della conoscenza. Utilizza sigle [*Sigle*] ricorrenti, che sono state coniate dalla tonalità. Quest'ultima ha prodotto, se non concetti, vocaboli: anzitutto gli accordi da impiegare costantemente con la stessa funzione, e inoltre nessi codificati come quelli dei gradi della cadenza, spesso persino formule melodiche

E tuttavia, la sua dimensione espressiva non si presenta come utilizzo adeguato di potenziali linguistici strutturali, ma come momento immanente contro le determinazioni normative della forma. Perciò essa è necessariamente associata a regimi di decostituzione semantica di enunciati potenziali.

Questo ci porta a insistere sulla necessità di distinguere un *linguaggio espressivo* da un *linguaggio di rappresentazione di affetti*. Un linguaggio espressivo è quello che porta al punto di collasso i procedimenti di produzione di senso e di determinazione del riferimento. Esso apre i soggetti alla ricezione di ciò che non si configura come disposizione intenzionale, e soltanto l'arte è capace di farlo. È qualcosa di molto diverso dall'atto di rappresentare, a partire da procedimenti di associazione e reiterazione, affetti tipizzati e determinati in anticipo. In questo senso, è possibile dire che una musica può rappresentare allegria o tristezza, ma non per questo sarà espressiva. Sarà un veicolo di comunicazione e descrizione di affetti presi come oggetti, non il momento di liberazione del linguaggio nella sua espressività immanente. Distinguere linguaggio espressivo e linguaggio di rappresentazione di affetti può sembrare inizialmente paradossale, ma occorre assumersi la necessità di questo paradosso.

Riflettendo su un problema simile, Adorno insiste nel conservare la centralità della categoria di espressione, comprendendo che la semplice amputazione

che delimitano [*umschreiben*] l'armonia. [...] La loro invarianza si è sedimentata come una seconda natura. Essa rende così difficile alla coscienza l'abbandono della tonalità" (Adorno [1956], p. 252).

neo-oggettiva dell'espressione equivarrebbe a subordinare l'arte a un principio di funzionalità che farebbe di essa la figura di un adattamento perfetto alla realtà (o a una determinata concezione attualmente realizzata di soggetto). Ma la sua strategia di conservazione dell'espressione passa per un duplice rifiuto. È enunciata chiaramente in affermazioni come la seguente: l'espressione "è volta al transsoggettivo, è la configurazione della conoscenza che, così come una volta precedeva la polarità di soggetto e oggetto, non riconosce quest'ultima come qualcosa di definitivo"⁵⁰. L'espressione, cioè, è un regime di linguaggio capace di far risuonare modelli di intreccio che precedono il consolidarsi della polarità di soggetto e oggetto, capace di far risuonare un terreno comune dal quale entrambi sono estratti. Perciò essa non è né l'espressione del soggetto né l'espressione dell'oggetto, ma l'espressione di ciò che li decostituisce in quanto entità polarizzate.

A sua volta, il ricorso alla nozione di "transsoggettivo" per descrivere tale modello di intreccio serve a ricordare che le decostituzioni che l'espressione produce hanno carattere di coinvolgimento. Coinvolgono soggetti, in forma generica, in un processo di trasformazione verso ciò che essi non sono ancora. "Transsoggettivo" non indica qui potenzialità intersoggettive sepolte dalla vita sociale. Perciò Adorno afferma che si tratta di vedere nell'espressione "il non soggettivo nel soggetto", un "apersonale" (*apersonal*)⁵¹ che partecipa dell'Io senza essergli identico,

⁵⁰ Adorno (1970), p. 150.

⁵¹ *Ibidem*, p. 152.

ciò che fa vibrare “la preistoria della soggettività”, una preistoria che sopravvive in esso e che può emergere in qualsiasi momento.

Queste considerazioni sull’espressione dell’impersonale, di una preistoria non soggettiva raggiunta dall’espressione, mostrano che soltanto quando il soggetto abbandona l’atteggiamento disposizionale della conferma di sé possono darsi i rapporti espressivi. Ciò significa porre l’uso del linguaggio di traverso rispetto ai processi comunicativi e nelle vicinanze di un certo mutismo con forza di spossessamento: “Il vero linguaggio dell’arte è muto [*sprachlos*], il suo momento muto ha il primato su quello significante della poesia, che anche alla musica non manca interamente”⁵². Un mutismo che possiamo raffigurarci attraverso la potenza espressiva delle dissonanze in Schönberg, gli improvvisi strappi e sospensioni nello stile tardo di Beethoven, le esplosioni di forza e intensità in Chopin. Ci sono diversi modi di portare il linguaggio al punto di atrofia della comunicazione, al suo punto di decostituzione semantica. Ma in tutti questi casi abbiamo la manifestazione dell’espressione estetica come “oggettivazione dell’inoggettuale” (*Vergegenständlichung des Ungegenständlichen*), oggettivazione che non equivale a una “imitazione del soggetto”, ma al riconoscimento che l’espressione estetica è “l’antagonista dell’esprimere qualcosa”⁵³.

⁵² *Ibidem*, p. 151.

⁵³ *Ibidem*, pp. 150-151 [traduzione modificata]. Infatti: “il concetto di enunciato, oggi di moda, è amusico. Quel che in quanto sintesi non giudicante l’arte perde in determinatezza dei particolari, essa lo riacquista attraverso una maggiore giustizia nei confronti di ciò che altrimenti il giudizio taglia via” (Adorno [1958], p. 257 [traduzione modificata]).

Considerazioni come queste non sono affatto mere disposizioni aporetiche. Esse indicano la consapevolezza dell'emersione di una dimensione non-intenzionale nell'esperienza estetica, sottolineata da Adorno con chiari obiettivi politici. In quanto pratica della libertà, l'arte produce uno straniamento rispetto alle disposizioni formali di reiterazione dello stato di cose attuale e di sottomissione del rapporto con se stessi al primato dell'identità. Essa fa appello, in questo senso, alla potenza di perturbazione del carattere convenzionale delle forme e di irriducibilità dei soggetti in quanto disposizione al coinvolgimento. In questo modo l'arte disabituava i soggetti al mondo e ai regimi di soggettivazione che esso produce per garantire i processi di riproduzione materiale della vita. Essa produce, quindi, la motivazione esistenziale decisiva per l'affermazione soggettiva dell'esigenza di trasformazioni politiche strutturali. Lo sappiamo – è importante ricordarlo – a partire dal romanticismo.

Linguaggi in crisi ed educazione sentimentale della società borghese

In un impressionante studio sulla musica romantica, Charles Rosen propone di considerare due brani di Schumann come esempi paradigmatici della forma musicale nel romanticismo. Gli esempi scelti dicono molto delle tensioni interne all'espressione romantica. Il primo brano si intitola *Humoreske* e fu composto nel 1839. Strutturato in sette sezioni, esso presen-

ta nella seconda (*Hastig*) una melodia impercettibile che dev'essere immaginata dall'interprete in voce interiore (*innere Stimme*), mentre esegue una specie di accompagnamento per una melodia che non sarà mai udita. Ci confrontiamo in questo modo con "una struttura sonora che implica ciò che è assente"⁵⁴, implica ciò che è destinato a non realizzarsi mai, ma che dev'essere considerato parte dell'opera. È una forma al cui interno non ogni potenza è destinata a passare all'atto. Vi è, così, una esperienza di interpretazione che esige la consapevolezza della dissociazione tra concezione e realizzazione. Tale dissociazione produce una latenza sempre presente nell'opera, come se il limite dell'interpretazione fosse un fenomeno interno al funzionamento dell'opera stessa.

Lungi dall'essere un'ironia gratuita di Schumann, la sua melodia che dev'essere 'suonata' solo in voce interiore è forse, in realtà, l'espressione più radicale di un asse centrale di sviluppo della forma musicale all'interno del romanticismo. Si tratta dell'esigenza di integrazione continua di ciò che appare come limite delle possibilità definite dall'organicità della forma. La forma musicale nel romanticismo di Schumann, di Chopin, del cosiddetto "stile tardo" di Beethoven è una forma attraversata dalla coscienza dei propri limiti: una forma, dunque, eminentemente critica. Animata dalla potenza dell'irrealizzato e dell'inconciliabile. "Prettamente romantico è il paradosso che la supremazia del suono nella musica romantica debba essere accompagnata, e persino annunciata, da una sonorità che non è solo irrealizzabile, ma persino

⁵⁴ Rosen (1995), p. 30.

inconcepibile”⁵⁵. Come se la musica andasse necessariamente nella direzione di ciò che forza lo schematismo dell’immaginazione, che disorienta i limiti della scrittura. È qualcosa di molto diverso da quelle annotazioni di partitura barocche che lasciavano alla scelta dell’interprete alcune decisioni importanti su ornamento, intensità e timbro. In questi casi la partitura lascia spazio all’abilità dell’interprete. Nel caso del brano di Schumann, invece, l’interprete si trova a confrontarsi con ciò che la sua abilità non consente di formalizzare. È un modo per mettere l’interprete di fronte a qualcosa che rimarrà irrealizzato, ma che ha la forza di intervenire nella maniera in cui l’interpretazione avrà luogo. È in questo contesto che Rosen cita un altro brano di Schumann, il primo *Lied* della serie dei *Dichterliebe*, intitolato *Im wunderschönen Monat Mai*. Esso comincia nel mezzo, termina con una dissonanza, un impressionante accordo di settima dominante non risolto, e sembra voler tradurre musicalmente l’espressione di un desiderio inappagato, in attesa permanente. La poesia di Heinrich Heine è chiara da questo punto di vista. Dice: nel meraviglioso mese di maggio, le gemme dei fiori esprimono l’emergere dell’amore e il canto degli uccelli fa udire al poeta il suo proprio anelito (*Sehnen*) e la sua nostalgia (*Verlangen*). Nell’avvertire lo scompensamento tra il tempo presente e ciò che non si realizza, il modo in cui il meraviglioso produce non esattamente il sollievo, ma il disorientamento dell’anelito, il brano sembra cominciare e finire in qualsiasi punto, come se fosse un semplice frammento di una forma non

⁵⁵ *Ibidem*, p. 32.

interamente presente, che può continuare all'infinito. Di fronte a questi due esempi si potrebbe parlare di una forma in crisi perpetua, che evidenzia, cioè, perpetuamente il carattere di convenzione che anima il terreno di intelligibilità che lega compositore, interprete e ascoltatore, una forma che perpetuamente denuncia la finitezza di quanto l'opera è capace di determinare. Convenzione che, a sua volta, sembra alludere all'invecchiamento continuo del linguaggio. Secondo certe interpretazioni, in effetti, alcune caratteristiche fondamentali dell'espressione romantica, come l'ironia, il culto del frammento e del paradosso, il carattere di disarticolazione continua della capacità costruttiva della forma, sarebbero i contrassegni di una soggettività che stilizza costantemente gli scompensi tra l'effettualità e le aspirazioni normative dell'Idea⁵⁶. C'è un rischio, però, nell'inflazionare qui il concetto di "linguaggio in crisi", o nel vedere, in casi come questi, soltanto l'espressione di una estetizzazione continua dello scompensato. Il rischio è di non comprendere il sistema profondo di connessioni tra desiderio romantico dell'irrealizzato e riconfigurazione dell'esperienza sociale di emancipazione. In certo modo il linguaggio musicale, perlomeno secondo questa lettura, sarebbe continuamente in crisi dagli albori del romanticismo, il che ci porta a chiederci se, dietro questa apparente crisi perpetua, non vi sia qualcosa che non è semplicemente crisi, ma l'affermazione di una processualità produttiva animata dal carattere formalmente destabilizzante di certi concetti estetici centrali, specialmente il concetto di espressione.

⁵⁶ Cfr. Arantes (1996).

Studi per pianoforte

Per cogliere meglio le articolazioni tra processi di instaurazione e dinamiche di destabilizzazione del linguaggio, possiamo scegliere una strategia locale e volgerci all'analisi dello sviluppo di un genere musicale che si consolida con il romanticismo, rappresentandolo in modo privilegiato e permanendo, ancor oggi, in alcuni compositori contemporanei centrali (come György Ligeti, Pascal Dusapin, Maurice Ohana, Philip Glass). A mo' di logica sintomale, questo punto locale potrà illuminare l'intero.

Il genere in questione è peculiare, perché a metà strada tra la condizione di mero esercizio tecnico di addestramento corporeo e quella di opera autonoma, tra disciplina ed espressione, musica e ginnastica: un genere, perciò, che mostra con la massima evidenza gli ingranaggi attraverso cui l'espressione musicale troverà la sua grammatica in tensione. Si tratta degli *Studi per pianoforte*. Vorrei provare a comprendere, a partire da uno dei generi in apparenza più tipizzati della letteratura musicale, come *l'espressione si ponga come limite alla comunicazione e alle determinazioni regolari della forma*. Vedremo così che, lungi dall'essere il processo che garantisce l'unità di una soggettività fortemente personalizzata, l'espressione sarà il punto di contatto con ciò che si pone come eteronomia.

Osserviamo, inoltre, che discutere il problema dell'espressione musicale attraverso lo sviluppo della tecnica pianistica non è una scelta gratuita. Nessuno strumento si è associato tanto chiaramente quanto

il pianoforte alla formazione sentimentale della borghesia in ascesa, alla definizione dello spazio privato della *home* e dei suoi *memorabilia*. Un'impressionante letteratura pianistica fu prodotta a partire dai primi decenni dell'Ottocento, con l'intento, fra le altre cose, di alimentare un pubblico crescente in formazione. Il pianoforte non fu solo uno strumento musicale, ma uno spazio privilegiato di formazione della sensibilità borghese e della sua interiorità psicologica. Non fu, cioè, soltanto lo strumento privilegiato di educazione musicale, fu il mezzo fondamentale di *educazione sentimentale*: fu, in effetti, *il primo lettino della società borghese*. Almeno per quanto riguarda l'Ottocento, non ci sarebbe la sensibilità borghese quale la conosciamo se non ci fossero pianoforti⁵⁷. Ma, come in ogni buon lettino, ciò che apparirà di fronte al pianoforte oltrepassa di gran lunga le brame di controllo della sensibilità borghese.

Nell'ambito della letteratura pianistica, dunque, gli *Studi per pianoforte* meritano la nostra attenzione poiché appaiono più chiaramente come perno di una determinata pedagogia dell'espressione. A modo loro, gli *Studi* tentano di fornire la definizione delle condizioni di possibilità di ogni interpretazione corretta possibile, producendo storicamente qualcosa come la determinazione trascendentale dell'interpre-

⁵⁷ Ricordiamo, ad esempio, le osservazioni di Max Weber sul "carattere di spazio interno" che il piano possiede per il fatto di consentire "di appropriarsi di quasi tutti i tesori della letteratura musicale nella propria casa, [per la] enorme abbondanza della sua letteratura e infine [per la] sua particolarità di strumento universale per l'accompagnamento e per l'addestramento musicale" (Weber [1921], pp. 73, 80 [traduzione modificata]). Weber afferma addirittura che la letteratura pianistica si sviluppa maggiormente al Nord per via di una "cultura della *home* borghese" assente nel Sud (*ibidem*, p. 79).

tazione musicale. Tali condizioni di possibilità, però (ed è un punto di estrema importanza), sono espresse inizialmente in un insieme di disposizioni corporee. Non si impara a suonare il pianoforte senza imparare a controllare il peso delle dita, a modellare le mani, ad aprire e chiudere le braccia per costruire una dinamica delle intensità e delle velocità. In questo senso, la tecnica pianistica impone chiaramente la costruzione di un *corpo espressivo* a partire dall'interiorizzazione di un sistema complesso, di tempi, di gesti e di movimenti⁵⁸. Essa dimostra in maniera esemplare come la personalizzazione dell'espressione dipenda interamente dalla determinazione di una grammatica di disposizioni corporee⁵⁹.

Possiamo non sapere, ad esempio, se un'indicazione di *pianissimo* in una partitura indichi tenerezza, solitudine, tristezza o quiete contemplativa, ma sappiamo quali gesti del corpo sono necessari affinché il *pianissimo* si dia. So come il mio corpo deve posizionarsi, da che parte deve venire il peso del tocco. Questa grammatica corporea (e non l'elaborazione intellettuale dei sentimenti) è, in fondo, la base del concetto moderno di espressione. Come se l'espressione fosse, in realtà, un genere di espressione corporea. Se, infatti, l'espressione può apparire inizialmente come la manifestazione di una egoità personalizzata, tutto fa pensare che l'illusione di questa egoità sia profondamente legata a un sistema di condizionamenti corporei, a una immagine del corpo che la

58 Cfr. su questo Szendy (2002).

59 Infatti: "il gesto strumentale, um dispendio corporeo, partecipa anche intimamente dell'enunciato musicale" (Biget [1986], p. 3).

tecnica di interpretazione sembra voler creare. Il che ci rimanda a un'idea cara alla psicanalisi: l'idea che il sentimento dell'egoità è sempre vincolato all'immagine del corpo proprio⁶⁰.

Tuttavia, tale costruzione di una grammatica corporea non è soltanto l'interiorizzazione di processi disciplinari volti alla formazione di un corpo espressivo. È questa la differenza principale tra gli *Studi* con funzione meramente didattica, che ogni studente di pianoforte purtroppo conosce e per fortuna odia, e le opere che vorrei analizzare. In tali opere, in realtà, la costruzione della grammatica corporea è la posizione di una modalità di avvicinamento a ciò che non ha la forma di una egoità. È avvicinamento a ciò che, liberato dal suo ordinamento regolato all'interno del linguaggio musicale, costituisce un flusso di spersonalizzazione ed eteronomia, poiché è forzatura continua della normatività della forma musicale. Si potrebbe dire che, al di là di un immaginario del corpo, è l'espressione di un corpo reale, per proseguire con i paralleli psicanalitici.

Come abbiamo detto, un insieme di *Studi per pianoforte* ha solitamente l'obiettivo di offrire al musicista situazioni che gli consentano di sviluppare la sua tecnica, di perfezionare la sua gestualità e agilità. Sebbene si trovino prima di inizio Ottocento brani destinati fondamentalmente allo sviluppo dell'abilità tecnica del tastierista, come la *Clavier-Übung* di Johann Sebastian Bach (che contiene le famose *Variazioni Goldberg*) e i trenta *Esercizi per clavicembalo* di Domenico Scarlatti, è soltanto a partire da com-

60 Cfr. su questo Lacan (1949).

positori minori come Carl Czerny, Johann Baptist Cramer e Muzio Clementi (se posso permettermi una piccola nota di carattere personale, devo a loro i peggiori momenti della mia vita in conservatorio) che avremo una produzione sistematica di brani didattici non finalizzati all'esecuzione in pubblico, che verranno chiamati *Études*. Come dice Rosen:

Lo studio è un'idea romantica: si presentò agli inizi del XIX secolo come un nuovo genere, un breve pezzo nel quale l'interesse musicale è prodotto quasi interamente da un unico problema tecnico. Una difficoltà meccanica produce direttamente la musica, il suo fascino e il suo pathos. Bellezza e tecnica si uniscono, ma lo stimolo creativo si trova nella mano, con la sua disposizione di muscoli e tendini e la sua forma peculiare⁶¹.

Tuttavia, con Liszt e soprattutto con Chopin questi brani trascenderanno il loro carattere meramente pedagogico per diventare anche repertorio di sale da concerto. Rappresenteranno, in realtà, un punto elevato dell'espressività romantica. Vorrei, dunque, concentrarmi più specificamente su Chopin, lasciando da parte gli altrettanto importanti *Studi* di Liszt. Con Chopin abbiamo indubbiamente una manifestazione paradigmatica e decisiva, ed estremamente peculiare, dell'espressione musicale romantica. Ma teniamo di mira, più che una analisi strutturale dei suoi *Studi*, il problema dell'articolazione possibile tra espressione musicale ed emancipazione sociale.

61 Rosen (1995), pp. 407-408 [traduzione modificata].

La destituzione del territorio

Forse, però, l'analisi dell'espressione in Chopin, nonché delle sue implicazioni per la ricostruzione del concetto di emancipazione sociale, dovrebbe partire da un punto diverso. Non direttamente dal modo in cui egli ricostruisce la grammatica dell'espressione musicale a partire dai suoi gesti, dall'emersione di un corpo, ma dal modo in cui la sua musica va in cerca di un popolo, o, se vogliamo, di un altro tipo di corpo, un corpo politico. Vi sono, infatti, articolazioni profonde, rapporti di co-implicazione tra l'emersione di un corpo espressivo e di un corpo politico.

È importante osservare qui che ci sono modi diversi di andare in cerca di un popolo. Lo si può fare alla maniera dei compositori nazionali, che recuperano e catalogano materiali folclorici e canzoni popolari per contribuire al consolidarsi dell'identità nazionale nell'ambito dell'affermazione degli Stati-nazione. Dvořák, Janáček e i cechi, Grieg e i norvegesi, Sibelius e i finlandesi, Borodin e i russi, Villa-Lobos e i brasiliani. Gli esempi sono innumerevoli e risalgono principalmente all'Ottocento o (in caso di paesi a nazionalità ritardataria come il Brasile) al Novecento. L'assorbimento del folclore da parte dei compositori era, in realtà, un elemento centrale della strategia borghese di radicare sentimenti nazionalisti in una 'grammatica dell'origine' in grado di offrire l'illusione di una continuità identitaria, di materiali musicali tipicamente nazionali, come i cristalli di Boemia, il caffè brasiliano e i formaggi francesi. Ma le cose stanno proprio così anche con Chopin e i polacchi?

Si sono cercate, senza molto successo, tracce dirette di materiali folclorici nelle sue *Mazurche*. I risultati sono stati estremamente limitati, riducendosi a qualche riferimento legato a un immaginario popolare piuttosto generico, anche perché la composizione di danze polacche apparteneva alla ‘musica seria’ fin dal Rinascimento⁶². Queste tracce sono praticamente assenti nelle sue *Polonaises* (che tuttavia sono animate organicamente dal sentimento della ricerca di un popolo in via di sparizione), così come è assente il lavoro tematico con il mito o con i contrassegni del *Volksgesist*⁶³.

Possiamo dire, quindi, che il caso di Chopin e delle sue *Polonaises* – l’asse principale della sua ricerca di un popolo – è diverso. Ciò che troviamo è, in prima battuta, la riformulazione totale di un genere che era apparso, fino a quel momento, come un genere minore legato alla danza, al divertimento e, dunque, alla stereotipia delle forme. Un genere minore e interamente tipizzato diventa una forma estesa con sviluppo realmente sinfonico e forza drammatica. Questo nuovo sviluppo della *Polonaise* come forma estesa disidentifica i materiali, revocandone la tipizzazione rigorosa.

Chiediamoci, ad esempio, che senso abbia il fatto che Chopin invochi un popolo privilegiando operazioni musicali come l’elevazione intensiva di operazioni per contrasto e per differenziazione di senti-

62 Cfr. su questo Golab (2014), pp. 102-105.

63 In questo senso, non vale per Chopin la caratterizzazione data da Dahlhaus: “Caratteristica dell’Ottocento è più che altro l’idea che quello stesso spirito nazionale, il quale si manifesta a un primo livello nella musica popolare, produca infine un classicismo – un classicismo nazionale” (Dahlhaus [1974], p. 76).

menti all'interno dello stesso tema, spesso all'interno della stessa frase musicale. Osserviamo come queste differenziazioni siano, in realtà, *differenziazioni in continuità*. Pensiamo al caso della *Polonaise* n. 5, con le sue risoluzioni per mezzo di cesure brusche che risolvono, tuttavia, l'ultima nota del tema all'inizio del tema successivo di intensità totalmente opposta, creando così una continuità là dove dovrebbe esserci soltanto rottura. Particolare attenzione meritano i passaggi dalla battuta 81 alla 82, in cui la tripla ottava di mi che inizia la sequenza di accordi nella battuta 80 si risolve nella tripla ottava di la che sarà ripetuta ossessivamente per venti battute, e dalla 101 alla 102, in cui la tensione prodotta dalla ripetizione insistente del la – ora in ottave parallele – è sospesa da una risoluzione del tutto improbabile di frasi melodiche che cominciano in sol e in fa e recuperano frasi esposte precedentemente in un altro contesto. Ma notiamo specialmente la 'transizione' dalla battuta 109 alla 110. Sono passaggi in cui la fine della frase musicale è la sua totale trasmutazione di carattere, e soprattutto la conservazione di tale processo in un aumento di tensione, che fornisce alle figure riprese una seconda volta la complessificazione del loro senso. La ripresa a partire dalla battuta 110 è l'aumento esponenziale della forza drammatica della ripetizione delle ottave parallele, la cui risoluzione, però, avviene per mezzo di una trasmutazione del ritmo marziale in tempo di mazurca, cioè recuperando l'espressione della danza. Ci vuole un coraggio ammirevole per risolvere il dramma di una marcia militare in una danza da salotto.

Questo punto ci porta a un'altra importante caratteristica musicale. Chopin invoca un popolo facendo appello a un flusso costante di deconstituzioni e ricontestualizzazioni semantiche, che trasformano il senso di brani comunemente usati per invocare musicalmente un popolo, come inni, marce, danze e unisoni. Gli elementi musicali caratteristici di inni, marce e danze sono presenti, ma in un gioco di passaggi e di instabilità tale da sottrarre loro la capacità di – per così dire – fondare un terreno. Gli inni si dissolvono in contrappunti, le marce diventano danze, le danze si caricano di una tensione che proviene dalla risonanza dei momenti musicali precedenti, ancora vivi e pronti a riemergere, i quali sottraggono alla danza la sua funzione di divertimento. Possiamo affermare, allora, che questo popolo invocato da Chopin costituisce i propri vincoli e i propri sistemi di trasmissione attraverso la condivisione di una espressione che non ha un terreno, che costruisce uno spazio musicale in flusso continuo di trasformazione. Flussi troppo intensi per fondare un terreno.

In questo senso, se l'emancipazione politica nell'Ottocento fu tanto legata alla costruzione di un territorio nazionale, con il suo immaginario di liberazione e recupero di una origine ridotta al silenzio, la strategia di Chopin segue coordinate differenti. È uno sforzo continuo di deconstituzione di territori, di invasione di forze eterogenee che destabilizzano forme e producono uno spazio di intreccio plurimo. Merita attenzione questo modello di emancipazione mediante apertura a forze eterogenee. Come abbiamo detto in precedenza, tale apertura fornisce un di-

verso modello di emancipazione, non più legata alle illusioni autarchiche di autonomia e giurisdizione di sé.

Comunque sia, non è un caso che questo modello appaia in riferimento ai polacchi dell'Ottocento. In quel periodo, come dirà Engels, "polacco e rivoluzionario sono diventate parole identiche"⁶⁴. Lontani dal panslavismo e dalla sua resurrezione contro-rivoluzionaria di arcaismi, i polacchi sarebbero, nella prospettiva di Engels e Marx, l'unico popolo slavo capace di accedere a una coscienza rivoluzionaria che abbia di mira l'emancipazione collettiva⁶⁵. Già la loro costituzione del 1791 era stata accusata di giacobinismo e simpatie rivoluzionarie, cosa che aveva motivato la guerra russo-polacca e la successiva spartizione della Polonia. Alla spartizione erano seguite varie rivolte, in particolare a Varsavia nel 1830 e soprattutto a Cracovia nel 1846. Marx ed Engels sosterranno che l'insurrezione di Cracovia dev'essere considerata un modello, essendo il primo movimento in Europa ad agitare la bandiera della rivoluzione sociale: non soltanto una rivoluzione nazionale, dunque, ma una rivoluzione di emancipazione di classe, e come tale precorritrice delle rivoluzioni del 1848. Il legame con la causa polacca, cioè, possiede nell'Ottocento una complessità che va al di là del problema dell'emancipazione nazionale.

64 Engels (1849b), pp. 377-378.

65 Cfr. Engels (1849a).

Ricostituire un corpo espressivo

Ma proviamo a svolgere il problema dell'espressione musicale come apertura all'eterogeneo discutendo alcuni brani paradigmatici degli *Studi per pianoforte*. Osserviamo, anzitutto, che uno sguardo all'insieme degli *Studi* di Chopin nei suoi due libri, l'Op. 10 e l'Op. 25, oltre ai tre *Studi* senza il numero di opus pubblicati in seguito, dimostra come, nel caso di Chopin, non si tratti semplicemente di presentare difficoltà tecniche per la formazione delle abilità musicali dell'interprete. Si tratta di qualche cosa di più audace: ritrovare il corpo, ricostruire i suoi gesti con le loro intensità e i loro movimenti, recuperare la mano per mezzo di diteggiature e movimenti che costruiscano, per ciascun dito, una sonorità sua propria.

Prendiamo ad esempio il problema della diteggiatura. Il punto di contatto fondamentale tra il corpo dell'interprete e il corpo del pianoforte sono le dita. Di conseguenza, tutta la costituzione disciplinare del corpo espressivo dell'interprete comincerà con la 'produzione' delle dita. Era corrente all'epoca di Chopin la tesi per cui "la chiarezza dell'esecuzione può esistere soltanto in quanto tutte le dita abbiano uguale forza e scioltezza"⁶⁶. L'espressione musicale, cioè, sarebbe solidale con la produzione di una uguale disposizione di forze, di una intercambiabilità assoluta che sembra garantire il dominio pieno del mio corpo attraverso l'affermazione di un orizzonte astratto

66 Fétis e Moscheles (1840), p. 9.

di pura omogeneità (tutte le dita si equivarrebbero, a prescindere dalla loro anatomia distinta; così posso avere il dominio di tutte allo stesso modo). Producendo l'omogeneità di forze e flessibilità, avremo una espressione che nasce dal dominio di sé sul corpo e sulla sua anatomia⁶⁷. Essa sarà, pertanto, espressione massima della disciplina. Da questo punto di vista, Chopin sarà praticamente l'unico nella sua epoca ad affermare:

Si è agito a lungo contro natura addestrando le dita a dare una forza uguale. Poiché ciascun dito ha una conformazione diversa, è meglio non tentare di distruggere il fascino del tocco speciale di ognuno, ma, al contrario, svilupparlo. Ciascun dito ha forza secondo la sua conformazione⁶⁸.

Chopin arriva a suggerire addirittura che la posizione naturale della mano sulla tastiera non sia la dislocazione di ciascun dito su un tasto da do a sol, come si fa normalmente ancor oggi, ma su mi, fa#, sol#, la#, si, dal momento che le tre dita centrali, essendo più lunghe, devono stare sui tasti neri, che sono più alti. Non si tratta, dunque, di adeguare la naturalità del corpo al fondamento primo del sistema tonale, in questo caso la prima pentatonica della scala fondamentale di do maggiore. Si tratta, invece, di erigere il corpo stesso a principio normativo, di produrre l'espressione a partire dalla liberazione del

67 Per questo, secondo alcuni, “il virtuosismo non sarà altro che un teatro dell'addomesticamento, il quale reinstalla, dopo il combattimento e la conquista, l'‘io’ nel suo dominio. Il corpo del virtuoso non ne esce ricomposto, ma semplicemente glorificato” (Szendy [2002], p. 14).

68 Chopin (1993), p. 74.

corpo da una posizione di mera appendice, di ripetizione della normatività interna al sistema. Questa liberazione è ciò che consente di creare una gradazione di colori fino allora sconosciuti, inauditi, che forniranno possibilità costruttive alla scrittura pianistica. Questo spiega come mai,

per lo più, gli studi di Chopin (inclusi alcuni dei primissimi) sono indagini sul colore, mentre le difficoltà tecniche concernono più di frequente la qualità del tocco piuttosto che la precisione e la velocità. Questo interesse per il timbro dà rilievo all'insistere da parte di Chopin sulle differenti funzioni delle diverse diteggiature⁶⁹.

In questo senso, è sufficiente notare come Chopin elabori la melodia del tocco del quinto dito, quello che è più difficile controllare, in opposizione alla massa quasi indefinita composta dalle figure di arpeggio, nel primo *Studio* dell'Op. 25. La funzione principale di questo primo *Studio* è la differenziazione del tocco, con le possibilità costruttive che tale differenziazione rivela⁷⁰. La modulazione delle intensità deve obbedire a un sistema di differenziazione del quinto dito e di indifferenziazione generalizzata degli altri. Si impara, così, a elaborare una disciplina

⁶⁹ Rosen (1995), p. 416.

⁷⁰ Non sarà un caso che, decenni più tardi, Debussy cominci i suoi *Studi per pianoforte* con una critica della diteggiatura: "Deliberatamente, i presenti *Studi* non contengono alcuna diteggiatura. Eccone brevemente la ragione: L'imposizione di una diteggiatura non può logicamente adattarsi alle diverse conformazioni della mano. La pianistica moderna ha ritenuto di risolvere questo problema sovrapponendone più d'una; questo è soltanto un impiccio. [...] La musica in tal modo prende l'aspetto di una strana operazione, nella quale, per un fenomeno inspiegabile, le dita dovrebbero moltiplicarsi..." (Debussy [1916], Introduzione).

su se stessi capace di produrre differenziazione a partire dalla distribuzione specifica di intensità e dalla creazione di contrapposizioni là dove, finora, c'era soltanto uniformità. C'è dunque, anzitutto, nel primo *Studio* dell'Op. 25, l'arte di produrre un gesto musicale vincolato alla ricomposizione della grammatica dei movimenti corporei.

Non è privo d'interesse ricordare, qui, come la musica contemporanea sia stata sensibile a questa natura fondamentale del gesto musicale che anima il principio costruttivo di Chopin e ne radica il linguaggio musicale. Prendiamo, ad esempio, la seguente affermazione del compositore ungherese György Ligeti, tratta da una spiegazione relativa ai suoi *Studi per pianoforte*:

Affinché un brano sia ben risolto per il pianoforte, concetti tattili sono quasi altrettanto importanti dei concetti acustici [...]. Un giro melodico o una figura di accompagnamento chopiniano non viene soltanto udito, ma anche avvertito come una forma tattile, come una successione di tratti muscolari. Un brano di pianoforte ben formato genera piacere fisico (G. Ligeti, *Études*).

Se un brano può generare piacere fisico, è perché scolpisce la dinamica dei corpi, produce un determinato schema corporeo che prende realtà attraverso la ripetizione dei movimenti. Questa iscrizione della corporeità in un processo di produzione di suoni è una forma importante di disvelamento dell'esistenza di una determinata espressione corporea, effetto di una vera e propria 'disciplina d'artista', legata a un

lavoro su di sé che fa del corpo il campo di dispiegamento di ciò che Ligeti chiama “concetti tattili”.

Ma in Chopin c'è qualcosa di più della produzione di uno schematismo corporeo, e a questo aspetto dobbiamo rivolgere ora l'attenzione. Se è vero che “negli studi di Chopin, il momento di maggiore tensione emotiva coincide abitualmente con quello che vede la mano protendersi nel modo più doloroso, così che la sensazione muscolare diventa – anche in assenza di suono – una mimesi di passione”⁷¹, è perché, il più delle volte, questa scultura della dinamica dei corpi non è semplicemente la costituzione di una regolarità, ma l'apprendimento delle passioni in ciò che esse hanno di più terrificante: nel confronto con quel punto in cui tensione emotiva e limite corporeo si toccano. Un limite corporeo che è visibile in diversi *Studi*, come l'Op. 10 n. 1, nel quale gli arpeggi costituiti da intervalli di ottava, quinta, quarta e terza devono essere eseguiti con estrema velocità (176 semimini-me al minuto). Ciò costringe l'interprete all'esercizio impossibile di provare a “ridurre gli spazi [écarts] fino a negarli”⁷².

Questa grammatica che non è soltanto l'addestramento alla regolarità, ma lo svolgimento del confronto con il limite, non vuol essere il mero insieme delle condizioni per lo sviluppo del virtuosismo pianistico. È *lo svolgimento della forma come passaggio al limite*, come se realizzazione e dissoluzione della forma fossero processi inscindibili. Perciò tale grammatica non è soltanto un esercizio di virtuosismo, ma

71 Rosen (1995), p. 428.

72 Boucourechliev (1996), p. 105.

la conquista dell'espressività attraverso il rovesciamento della normatività in principio di decostituzione della forma stessa. Questa dialettica è una delle caratteristiche principali dell'espressione romantica, e dice molto del modo in cui l'esperienza estetica potrà, d'ora in avanti, essere elevata alla condizione di modello sociale di libertà. Poiché *libertà è inscindibile, qui, dalla capacità di gestire una dialettica rigorosa tra costituzione e decostituzione.*

Violenza, dissociazioni ed equilibri

Analizziamo due esempi eminenti da questo punto di vista: lo *Studio Op. 10 n. 12* (1833) e l'*Op. 25 n. 12* (1837). A unirli è, anzitutto, una caratteristica costruttiva comune. Si tratta di studi la cui cellula elementare è la ripetizione di un gesto. È corretto affermare, in certo modo, che l'idea musicale che dà al brano unità e principio di sviluppo è l'espressione di un gesto. In entrambi i casi, l'intero brano si basa su un gesto ascendente e discendente che normalmente viene svolto per mostrare come il pianista deve 'impossessarsi' dell'estensione della tastiera. L'*Op. 10 n. 12* possiede, oltre a questi gesti di arpeggi ascendenti e discendenti, il movimento di scale discendenti, udibile chiaramente nelle prime otto battute e ripreso sia nella prima riesposizione dei temi sia nel finale. In questo senso, ciò che udiamo nel brano è semplicemente la manifestazione di un gesto pianistico fondamentale, che garantisce all'opera coerenza di svol-

gimento e unità strutturale. Come se il gesto fosse la cellula elementare del sorgere di ogni significazione possibile, la base di qualsiasi linguaggio espressivo, l'«essere bruto» della lingua, liberato ora dalla sua condizione di «oggetto» potenziale.

Ma ci sono, qui, due punti fondamentali. In primo luogo, una analisi dell'Op. 10 n. 12 dimostra come lo *Studio* si strutturi, fin dall'inizio, mediante uno sforzo di costruzione a partire dalla decostituzione prodotta dalla mano sinistra. La funzione di quest'ultima, infatti, non può essere descritta come qualcosa di simile a un accompagnamento subordinato alla melodia. Tra le battute 10 e 28 gli arpeggi ascendenti e discendenti «mimano» ancora una struttura tradizionale di subordinazione. Possiamo trovare tali figure di accompagnamento già nel *Clavicembalo ben temperato* di Bach. Ma qui c'è qualcosa di completamente diverso.

Si confronti, ad esempio, l'uso delle stesse figure nel *Moderato cantabile* della *Fantasia*, op. 66, di Chopin. In questo caso la figura musicale rimane chiaramente all'interno della sua funzione, è usata per sostenere lo svolgimento melodico in forma evidentemente subordinata. Nelle battute in questione dello *Studio* Op. 10 n. 12, invece, la velocità e intensità cui è sottoposta la mano sinistra, in opposizione alla continuità della mano destra, funziona come una specie di distorsione della funzione iniziale delle figure musicali. Queste, cioè, sono saturate e in decostituzione semantica⁷³. C'è una crescita per saturazione fino alle

73 Sulle mutazioni semantiche degli accordi arpeggiati, ricordiamo come «le figure arpeggiate [...] si limitano, prima del 1780, al sostegno di un profilo melodico

battute 29-41, nelle quali non c'è più nulla che possa essere descritto come riferito a un accompagnamento, né si tratta per questo di una struttura tradizionale di contrappunto, perché non c'è, propriamente, un'altra 'voce' nella mano sinistra. L'assoggettamento delle figure musicali a un lavoro sempre più estremo di velocità, intensità e modulazione le priva del carattere di voce, per avvicinarle a qualcosa che è, in certo modo, anteriore alla voce di un soggetto. La continuità ininterrotta di questo lavoro di velocità e intensità fa dell'intera sequenza della mano sinistra qualcosa che sta al di sotto dell'incorporazione della musica alla voce, al di sotto del processo di incorporazione di frasi musicali all'intenzione significativa. Si deve avvertire questa impersonalità, questa spersonalizzazione emergente, per interpretare correttamente il brano. Si deve smettere, almeno per un momento, di percepirsi come un portatore di 'voci' che negoziano fra loro in un dialogo.

Così, al posto della subordinazione delle voci, al posto delle voci in contrappunto, abbiamo qualcosa come un flusso intensivo, tagliato dal lavoro della mano destra con punteggiature che costituiscono, gradualmente, una serie melodica estratta dalla trascrizione pianistica di una gestualità in esplosione. Come

che assorbe l'interesse principale. Frangendosi in onde ascendenti e discendenti sulla totalità della tastiera, esse isolano, in certe pagine di Beethoven o di Chopin, una spiaggia modulante instabile, dove sparisce il potere assoluto di una cantilena *accompagnata*. Gli ampi arpeggi dei *Fuochi d'artificio* di Debussy arrivano ad attirare l'attenzione su *briciole* di tempo musicale, selezionate per il loro valore intrinseco" (Biget [1986], p. 10). In effetti, accade con Debussy qualcosa di simile a ciò che abbiamo visto in Kandinsky: i materiali vincolati in precedenza alla costituzione di oggetti ottengono autonomia e potenza costruttiva propria. Le figure arpeggiate sono come i colori che sviluppano una loro propria funzione.

se ci trovassimo di fronte a un fondamento che, anziché operare per somiglianza con il fondato, è la forma stessa di ciò che non consente alcuna costruzione per relazioni di somiglianza. Il che dimostra quanto sbagliava René Leibowitz dicendo che, in Chopin, la scrittura non oltrepassa mai il terreno della melodia accompagnata.

Tale costruzione per tagli, dunque, è l'espressione di un secondo principio che si distacca dal principio meramente gestuale della mano sinistra. Quest'ultima presenta una intensità in limite continuo e uniforme, mentre la mano destra è in grado di operare attraverso contrasti, come quello che sostiene la relazione antecedente-consequente delle cellule motiviche delle battute 10, 11 e 12. Questa operazione per contrasti, che apparirà in altri momenti del brano, indica un modello di costruzione e di controllo estraneo al flusso continuo e indifferenziato della mano sinistra. Tenendo presente questa dinamica di negoziazione di contraddizioni, possiamo dire che pochi brani musicali hanno esposto in modo tanto evidente la struttura della *espressione romantica come elaborazione della contraddizione posta fra indeterminazione e determinazione*, come elaborazione peculiare di modalità di controllo di ciò che appare come posizione, finalmente esposta, dell'impeto (*Drang*). Come se si trattasse di esporre un corpo che pare confrontarsi, in ogni istante, con la destabilizzazione prodotta da un piano di pura intensità. Come se interpretare uno *Studio* come questo esigesse dal pianista la percezione di entrare in un movimento di dissociazione, giungere alle soglie di una perdita di controllo che,

nondimeno, dovrà essere calcolata e coscientemente prodotta. Questa forma dell'espressione musicale come soggettivazione di processi che, all'interno del linguaggio musicale, stanno come in un processo di decostituzione semantica per il fatto di esprimere ciò che forza la forma musicale verso l'informe, fa dell'esperienza estetica un rapporto costitutivo con l'eteronomia. Non ci sarà, d'ora in avanti, esperienza estetica senza l'impulso di forzare la forma al di fuori di se stessa. Questo sarà il maggior contributo dei romantici.

Possiamo trovare lo stesso principio costruttivo di integrazione di processi al di sotto della significazione, in forma più contenuta, nello *Studio Op. 25* n. 6, con i suoi ostinati di terza nella mano destra. Qui gli ostinati ricevono un'estensione sproporzionata, trasformandosi in materiale musicale dotato di autonomia propria. Ma è senz'altro lo *Studio Op. 25* n. 10 quello che svolge più chiaramente il modello di costruzione che abbiamo incontrato nell'*Op. 10* n. 12. Diviso in tre parti, la prima è chiaramente una abolizione perfetta di quelle nozioni di subordinazione e gerarchia che forniscono il modello di organizzazione della progressione armonica del sistema tonale. Presentando due serie di ottave esattamente uguali in scivolamento continuo, la prima parte ha la funzione di porre il principio di indeterminazione che sarà controllato nella seconda parte, nella quale le sequenze di ottava si concentrano nella mano destra per permettere alla mano sinistra di ritornare, momentaneamente, alla sua condizione di voce subordinata. Il contrasto brutale tra la prima e la

seconda parte ha una funzione evidente. È come se Chopin volesse esporre lo stesso principio costruttivo (sequenze di ottave) nella sua espressione mostruosa – un flusso marziale in 4/4, una articolazione priva di gerarchia – e nella sua iscrizione controllata – un ritmo di 3/4 e una struttura di voci subordinate. Così la mostruosità si trasforma in danza. Come se si trattasse di evidenziare il modo in cui le opposizioni si dissolvono in una trasvalutazione continua e reversibile.

Questa idea musicale di una presentazione sequenziale di materiali, inizialmente nella loro forma quasi asignificante, e successivamente nella loro costruzione realizzata, si può trovare, in forma diversa, anche nell'Op. 25 n. 5. Composto chiaramente da tre parti, la prima è un esempio dell'uso dell'ironia in musica. Il suo motivo elementare è composto da accordi arpeggiati e sequenze di note di passaggio in seconda diminuita, che creano una sequenza di dissonanze e di impressioni di 'false note'. L'indicazione di *scherzando* nella partitura indica che essa deve essere eseguita al limite del caricato e del meccanico. C'è una ironia evidente, accentuata dal modo in cui la prima parte termina in forma brusca e impaziente. Il tema che appare nella seconda parte mantiene rapporti morfologici con il primo, ma le 'false note' spariscono, creando, così, una sequenza di terze in continuità. Questo gioco di contrasti fra caratteri musicali, fra il rigido e il fluido, è prodotto a partire dagli stessi elementi.

Come abbiamo detto in precedenza, oltre a questo rapporto dialettico teso tra forma e informe c'è

un altro punto da sottolineare: l'apprendimento della dissociazione, in particolare della dissociazione temporale. C'è una dissociazione latente, ad esempio, nell'Op. 25 n. 12. La mano destra normalmente si muove in intervalli di terza e di ottava, la sinistra in intervalli di quinta e di ottava. Avremmo, così, un brano costruito a partire dagli intervalli più elementari, quelli caratteristici di un accordo perfetto. Tuttavia, la melodia che si costruisce a partire dalle prime note della sequenza si basa su intervalli dissonanti (terza minore, seconda, quarta), che si risolvono in una consonanza di ottava o in una consonanza di quinta. Il brano esige dall'interprete, cioè, la capacità di operare al tempo stesso in base a due principi opposti.

Ma va evidenziato, da questo punto di vista, soprattutto il primo dei *Tre nuovi Studi*. Osserviamo, ad esempio, come esso sia costruito a partire da una duplice struttura simultanea. Le prime quattro battute presentano una divisione del tempo 4/4 in due terzine di semiminima da eseguire con la mano destra. Le quattro battute successive portano la mano sinistra ad abituarsi alla divisione dello stesso tempo in otto crome. Dalla nona battuta in avanti, l'intero brano sarà una sovrapposizione fra il tempo di sei semiminime della mano destra e il tempo di otto crome della mano sinistra. Il brano è costruito in modo tale che il suo legato principale arriva a durare trentasei battute, senza alcuna alterazione nel valore statico delle note. Esso riesce a creare, così, una specie di *equilibrio su uno sfondo di disequilibrio*, dal momento che ci sono due discontinuità temporali in forte continuità. La

funzione determinante dello *Studio*, cioè, è portare in questo modo l'interprete a operare in due tempi, ad abitare una temporalità musicale dissociata, a vivere in dissociazione senza perdere, per questo, la capacità di produrre l'impressione di essere all'interno di una durata. *Una durata su uno sfondo di dissociazione.*

L'espressione dell'eteronomia

Negli appunti redatti per l'elaborazione di un metodo pianistico, Chopin scrisse: "La parola indefinita (indeterminata) dell'uomo è il suono" / "La lingua indefinita: la musica"⁷⁴. Chopin non potrebbe essere più romantico nell'elevare, in questo modo, l'indeterminazione a condizione di processo fondamentale del linguaggio musicale. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che tale elevazione è un elemento centrale della strategia di assegnare all'esperienza estetica la condizione di forma paradigmatica dell'emancipazione sociale. Ribadiamo, infatti, che questa lingua indefinita propria della musica sarà il veicolo di una sensibilità altra. Se la musica, a partire dal romanticismo, associa tanto chiaramente l'espressione al frammentario, alla rottura, alla non-conformità con principi costruttivi, all'esaurimento del limite, alle deconstituzioni semantiche, alle critiche delle forme generali del classicismo (fino a relativizzare il concetto di "bello" a vantaggio del "sublime"), è perché il movimento del quale la musica sarà espressione, in

⁷⁴ Chopin (1993), p. 48.

maniera sempre più evidente, è la critica al linguaggio reificato della vita ordinaria, sottoposto agli imperativi comunicativi e ai loro modi di costituzione di oggetti.

Questi processi, visibili nel fondamento dell'estetica romantica, acquisteranno vita propria al di là del romanticismo stesso, e non soltanto all'interno della seconda scuola di Vienna, ma anche oltre. Occorre sottolineare questo punto, poiché potrebbe sembrare che, soprattutto a partire dal serialismo, l'espressione musicale non abbia più spazio. Non è esatto, però, affermare che l'espressione cessi di essere un concetto estetico centrale una volta che, come diceva Boulez, "Schönberg è morto". Il ricorso al serialismo, all'inespressività (come nella musica di indeterminazione di John Cage o nell'oggettivismo di Stravinsky), o persino al macchinismo nelle sue molteplici versioni all'interno della storia moderna della musica (ad esempio in Conlon Nancarrow), può significare mutamenti radicali nel regime di somiglianza della musica al linguaggio (*Sprachähnlichkeit*), come direbbe Adorno⁷⁵. Ma è lecito ipotizzare che tali strategie possano essere lette, a loro volta, nell'ambito di una dialettica necessaria per il recupero della potenzialità non-intenzionale dell'espressione.

Sono certamente riscontrabili tendenze importanti della musica contemporanea volte a trasformare l'esperienza estetica in un'esperienza, al tempo stesso, non rigidamente vincolata a funzioni sociali esterne e non dipendente da una estetica dei sentimenti propria di una concezione fortemente egologica del

⁷⁵ Cfr. ad es. Wellmer (2009), pp. 7-14.

soggetto. Non è un caso, da questo punto di vista, che momenti decisivi dell'arte modernista siano stati animati dalla lotta contro l'espressione e lo stile. Essi hanno denunciato lo stile come depositario di una grammatica reificata di forme, e l'espressione musicale è apparsa, allo stesso modo, come il tentativo di feticizzare una 'seconda natura' cristallizzatasi attraverso una grammatica fissa dei modi di affezione.

È giusto, dunque, affermare che alcune opere fondamentali dell'esperienza musicale novecentesca sono prive di espressione, ma non perché siano "prive di anima" o "prive di vita", come ama spesso dire il senso comune. Come se tali opere fossero colpevoli di non coltivare la prossimità semantica a operatori linguistici della vita ordinaria, della grammatica ordinaria dei nostri affetti e della narratività della nostra temporalità. *Structures I* di Boulez, ad esempio, era certamente e deliberatamente un'opera priva di espressione, poiché tentava di relizzare una strategia critica chiaramente definita. Così come era privo di espressione, per ragioni diverse, il *Concerto per pianoforte* di John Cage.

Nel caso di Boulez, il procedimento seriale applicato ad altezze, intensità, durata e ritmo produce un brano che riesce a liberarsi totalmente dagli elementi grammaticali di sviluppo e di movimento fino allora naturalizzati. Per questo il brano privilegia note isolate, che tessono fra loro rapporti decisi fondamentalmente in base a serializzazioni e sottoposti all'automatismo di incontri sincronici non interamente controllabili. L'impressione puntinista del brano fa sì che "la successione dei suoni divent[*i*]... più o meno

indifferente, abolendo praticamente ogni residuo di ‘melodia’ (e ancor più radicalmente che nella musica di Webern, nella quale residui di ‘melodia espressiva’ – seppur soltanto briciole – si aggrappavano allo scheletro della struttura)”⁷⁶. Se c’è un brano che espone l’eliminazione di ogni affinità mimetica del materiale musicale con il linguaggio extra-musicale, è certamente *Structures I*.

Vorrei sostenere, tuttavia, che opere come questa sono prive di espressione non per aver abbandonato tutti gli elementi grammaticali che ordinano il tempo musicale e avvicinano la logicità musicale all’espressione linguistica (come i rapporti antecedente-consequente, dissonanza-risoluzione, le ripetizioni di motivi ed elementi accessibili alla percezione musicale dell’ascoltatore)⁷⁷. Sono prive di espressione perché ignorano principi di tensione interna tra i loro materiali e le disposizioni costruttive che danno coesione all’opera. Anche una razionalità musicale basata sull’uso rigido di categorie come ripetizione, periodicità, variazione, decisione e automatismo (come nel serialismo e nel post-serialismo) può allontanarsi dalla tematizzazione esplicita del problema dell’espressione senza necessariamente squalificare il suo ritorno possibile a un livello meno reificato. È ciò che fa lo stesso Boulez in un momento successivo, ad esempio con *explosante-fixe* e la sua tensione

76 Ligeti (2001), p. 113.

77 Anche perché, come dice Wellmer a proposito di *Structures I*: “In questo uso del *topos* linguistico i primi tentativi seriali – come quelli di *Structures I* di Boulez – appaiono come tentativi di costruzione di una nuova musica-linguaggio, e non – come Adorno, almeno talvolta, tendeva a pensare – come una minaccia per la somiglianza della musica al linguaggio” (Wellmer [2009], p. 49).

tra costruzione e organicità dello strumento solista (non a caso uno strumento a fiato, il più vicino alla voce umana). Ma opere che annullassero la tensione fra tendenze interne ai materiali e costruzione, che trasformassero i materiali in disposizione integrale della forma, ripeterebbero un principio di dominio contro il quale la nozione di espressione musicale si batte fin dal romanticismo, fin dall'epoca in cui Chopin lottava contro le dita dei suoi contemporanei.

In questo senso, se vogliamo ancora parlare dell'esperienza estetica come esperienza della libertà, sarebbe importante sottrarre il concetto di libertà, in tutte le sue forme, all'orizzonte tematico di nozioni come autolegislazione, libero arbitrio, decisione e adesione volontaria a scelte. L'esperienza estetica non è semplicemente la reiterazione di un concetto di libertà già presente nella vita sociale. È la costituzione di una nozione di libertà in certo modo estranea a ciò che la vita sociale si attende. Una libertà pensata non come costituzione di nuovi spazi relazionali a partire da deliberazioni non costrette da processi eteronomi, ma libertà come rapporto con ciò che mi decentra. Libertà come apertura a una eteronomia senza servitù.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1951): *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Torino: Einaudi, 2015.
- Adorno, T.W. (1956): “Fragment über Musik und Sprache”, in: Idem, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, a cura di R. Tiedemann in collaborazione con G. Adorno, S. Buck-Morss e K. Schultz, vol. 16: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978 (= GS 16), pp. 251-256.
- Adorno, T.W. (1958): “Conciliazione sforzata”, trad. it. di E. De Angelis in: Idem, *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino: Einaudi, 1979, pp. 238-266.
- Adorno, T.W. (1959): “Klassik, Romantik, Neue Musik”, in: Idem, GS 16, pp. 126-144.
- Adorno, T.W. (1970): *Teoria estetica*, ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino: Einaudi, 2009.
- Arantes, P.E. (1996): *Ressentimento da dialética. Dialética e experiência intelectual em Hegel. Antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*, São Paulo: Paz e Terra.
- Bertram, G. (2014): *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Biget, M. (1986): *Le geste pianistique. Essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Rouen: Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Boucourechliev, A. (1996): *Regard sur Chopin*, Paris: Fayard.
- Bourdieu, P. (1992): *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, Milano: Il Saggiatore, 2005.

- Bourriaud, N. (1998): *Estetica relazionale*, trad. it. di M.E. Giacomelli, Milano: Postmedia, 2010.
- Butler, J. (2005): *Critica della violenza etica*, trad. it. di F. Rahola, Milano: Feltrinelli, 2006.
- Charrak, A. (1998): *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris: PUF.
- Chèvremont, A. (2015): *L'esthétique de la musique classique. De Winckelmann à Hegel*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Chopin, F. (1993): *Esquisses pour une méthode de piano*, a cura di J.-J. Eigeldinger, Paris: Flammarion.
- Cotrin, C. e Ferreira, G. (2001): *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Zahar.
- Dahlhaus, C. (1967): *L'estetica della musica*, trad. it. di R. Culedu, Roma: Astrolabio, 2009.
- Dahlhaus, C. (1974): *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München: Katzbichler.
- Dahlhaus, C. (1978): *L'idea di musica assoluta*, trad. it. di L. Dallapiccola, Firenze: La Nuova Italia, 1988.
- Danto, A. (1997): *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. di N. Poo, Milano: Bruno Mondadori, 2008.
- Debussy, C. (1916): *Douze Études pour le Piano*, libro 1, Paris: Durand.
- Duarte, R. (2008): *Dizer o que não se deixa dizer*. Chapecó: Argos.

- Engels, F. (1849a): “La lotta dei magiari”, trad. it. in: Marx, K. ed Engels, F., *Opere*, vol. 8 (novembre 1848-marzo 1849), Roma: Editori Riuniti, 1976 (= MEO 8), pp. 226-237.
- Engels, F. (1849b): “Il panslavismo democratico”, trad. it. in: Marx-Engels, MEO 8, pp. 364-381.
- Fétis, F.J. e Moscheles, J. (1840): *Méthode des méthodes de piano*, rist. anast. Genève: Minkoff, 1973.
- Goehr, L. (2008): *Elective affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press.
- Golab, M. (2014): *Twelve Studies in Chopin. Style, Aesthetics, and Reception*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Granger, G.-G. (1968): *Essai d'une philosophie du style*, Paris: Armand Colin.
- Greenberg, C. (1940): *Towards a Newer Laocoon*, «Partisan Review», vol. VII, n. 4, luglio-agosto 1940, pp. 296-310.
- Hanslick, E. (1854): *Il Bello musicale*, ed. it. a cura di L. Distaso, Palermo: Aesthetica, 2001.
- Hegel, G.W.F. (1835-38): *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, vol. 2, Torino: Einaudi, 1997.
- Honneth, A. (1994): *Desintegration. Bruchstücke einer soziologischen Zeitdiagnose*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kandinsky, W. (1912): *Lo spirituale nell'arte*, ed. it. a cura di E. Pontiggia, Milano: SE, 1989.
- Kivy, P. (1989): *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple University Press.

- Kivy, P. (2009): *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Lacan, J. (1949): “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io”, trad. it. in: Idem, *Scritti*, a cura di G.B. Contri, Torino: Einaudi, 2002, vol. 1, pp. 87-94.
- Lessing, G.E. (1766): *Laocoonte ovvero Sui limiti della pittura e della poesia*, ed. it. a cura di T. Zemella, Milano: BUR, 1994.
- Ligeti, G. (2001): *Neuf essais sur la musique*, trad. fr. di C. Fourcassié, Genève: Contrechamps.
- Löwy, M. e Sayre, R. (1992): *Rivolta e malinconia. Il romanticismo contro la modernità*, trad. it. di M. Botto, Vicenza: Pozza, 2017.
- Masuda, M. (1992): *Musique et société. Anthropologie et théorie musicale chez J.-J. Rousseau*, «Etudes de langue et de littérature française», Tokyo, n. 60, pp. 57-69.
- Mattheson, J. (1739): *Der vollkommene Capellmeister*, nuova ed. a cura di F. Ramm, Kassel-Basel: Bärenreiter, 1999.
- Moffat, M. (1930): *Rousseau et la Querelle du théâtre au XVIIIe siècle*, Bordeaux-Brière-Paris: E. de Boccard.
- Olive, J.-P. e Kogler, S. (2013): *Expression et geste musical*, Paris: L’Harmattan.
- Olivier, A.P. (2003): *Hegel et la musique. De l’expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris: Champion.
- Platone (2017): *La Repubblica*, ed. it. a cura di M. Vegetti, Milano: BUR.

- Prado Jr., B. (2008): *A retórica de Rousseau e outros ensaios*, São Paulo: Cosac Naify.
- Rancière, J. (2004): *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée.
- Rosen, C. (1995): *La generazione romantica*, ed. it. a cura di G. Zaccagnini, Milano: Adelphi, 1997.
- Rousseau, J.-J. (1767): *Dictionnaire de musique*, nuova ed. a cura di C. Dauphin, Arles: Actes Sud, 2008.
- Rousseau, J.-J. (1781): *Saggio sull'origine delle lingue. Dove si parla della melodia e dell'imitazione musicale*, ed. it. a cura di P. Bora, Torino: Einaudi, 1989.
- Rousseau, J.-J. (1995): *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard.
- Searle, J. (1969): *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, trad. it. di G.R. Cardona, Torino: Bollati Boringhieri, 1976.
- Szendy, P. (2002): *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris: Minuit.
- Walther, J.G. (1732): *Musikalisches Lexikon, oder Musikalische Bibliothek*, rist. anast. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1953.
- Weber, M. (1921): *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, trad. it. di E. Fubini, Milano: Edizioni di Comunità, 1995.
- Wellmer, A. (2009): *Versuch über Musik und Sprache*, München: Carl Hanser Verlag.
- Winnicott, D. (1988): *Sulla natura umana*, ed. it. a cura di R. De Benedetti Gaddini, Milano: Raffaello Cortina, 1989.

