

## IL RINNOVAMENTO DELLA STORIA DELLA MUSICA

---

Alla possibilità di scrivere una storia generale della musica, come una storia generale della pittura o della poesia, si oppongono due gravi ragioni: una di ordine pratico, una di stretto rigore scientifico. Quanto alla prima, si sa che non c'è vita umana, ancorchè lunga e laboriosa, che consenta di materialmente abbracciare per diretta cognizione e per maturo giudizio critico tutte le opere che gli uomini hanno create anche in un sol campo dell'arte; e un simile ostacolo, insormontabile per qualunque classe di manifestazioni artistiche, è accresciuto enormemente nella musica, la cui piena conoscenza è soggetta alla necessità dell'esecuzione o della riproduzione che le altre arti non esigono, e che esige a sua volta, specialmente per le composizioni orchestrali e di teatro, un impressionante impiego di mezzi e di uomini preparati. Il rimedio, che si è tentato o si tenta, di ricorrere alla collaborazione di più storici, oltrechè dar luogo a centoni mancanti di lume centrale e di direttive unitarie, conferma per questa parte la difficoltà dell'assunto.

L'altra ragione, non più materiale ma di carattere intrinseco o metodologico, è che ogni personalità artistica, anzi ogni opera è un mondo circoscritto, rispondente cioè alla soluzione di un determinato e singolare problema d'arte, che rispetto al passato e al futuro non si può in alcun modo considerare nè come un risultato nè come una premessa. E non si debbono ripetere qui gli argomenti dai quali si è stati condotti alla conclusione che la storia dell'arte, anzi tutta la storia, non può altrimenti concepirsi se non come storia monografica.

Ma non si debbono ripetere neanche le ragioni che, d'altra parte, rendono giustizia alle storie generali delle arti e all'utilità cui esse rispondono di ordinare cronologicamente o spazialmente, secondo generi, scuole e altri schemi didattici e mnemonici, la materia trattata; di tracciare panorami e scorci panoramici degli ambienti di cultura, di civiltà e di conoscenze tecniche entro i quali gli artisti si vennero formando e operarono, e via dicendo: sempre che quelle

storie sottintendano, o diano a vedere col fatto, che ogni personalità, anzi ogni opera nasce storicamente, che è quanto dire individualmente, e che al suo tempo e a quello del passato prossimo o remoto non deve nulla oltre a quel generico alimento che tutti gli altri uomini viventi in esso o uscenti da esso ne traggono, senza tuttavia diventare artisti, o diventando artisti ciascuno a suo modo e diversamente da tutti gli altri; e sempre che sottintendano inoltre che, per la medesima ragione, nessuna personalità prepara, se non nel senso generico che si è detto, le future personalità e le future opere.

Tutte queste riserve sono implicite nella *Breve storia della musica* di Massimo Mila<sup>(1)</sup>; e la consapevolezza, in lui chiarissima, delle difficoltà metodologiche, così materiali come intrinseche, legate alla compilazione di un manuale di storia della musica, lo affrancano e lo assolvono dagli stessi dubbi e scrupoli da lui certamente avvertiti nel punto di abbandonare la via maestra della monografia, di cui egli ha dato, per esempio, così cospicui saggi nei suoi studi verdiani e mozartiani.

E, còliti e giustificati, nel modo in cui si possono giustificare ai fini pratici di ogni trattazione manualistica, il piano di svolgimento cronologico e i congiunti raggruppamenti schematici e scolastici della vasta materia, le necessarie lacune, le molte informazioni di seconda mano e i difetti stessi di tali informazioni, l'attenzione si ferma spontanea su tutto ciò che si rileva sulla tela della costruzione e si offre come risultato di una cultura e di una sensibilità. Starei anzi per dire che proprio lì dove il libro più mostra l'ossatura fittizia, l'artificio di una esposizione in cui tutto sembra legato e tutto allo stesso modo spiegato e chiarito, anche quando ne manchi la diretta nozione e il giudizio non nasca da una personale convinzione, più si coglie la parte viva di questa operetta, che nega e dissolve via via implicitamente lo schema, conservandone quel tanto che è necessario per avere un piano provvisorio su cui muoversi. Del resto, perfino in quelle parti nelle quali le possibilità stesse di una storia della musica, per scarsità di testimonianze, o per assenza o povertà di figure di primo piano, vengono a mancare per consentire appena una trattazione e descrizione esterna e approssimativa di forme e di generi e di orientamenti del linguaggio, l'indagine del Mila si rifà o tenta di rifarsi ogni volta al significato vitale, alla ragione dialettica, sia di origine artistica od anche pratica, del sorgere di quei generi e di quelle forme.

(1) Milano, Bianchi-Giovini, 1946.

e dei loro sviluppi e trapassi ed evoluzioni e involuzioni, ricondotti sempre ad una necessità della vita espressiva e alle relative esigenze psicologiche e morali, o al loro affievolirsi. Allora si vedrà come il nascere di una forma non sia mai in realtà lo sviluppo o la prosecuzione della precedente, ma sempre un fatto nuovo, e perciò creativo, che trova la propria ragione nel suo stesso nascere. Così, non sono novità quelle che il Mila scrive a proposito del canto gregoriano e dei suoi svolgimenti; pure bisogna saper cogliere l'accento vivo, la delicatezza del tocco con cui egli traccia, sia pur così rapidamente, il passaggio dalla salmodia all'innodia, alla fioritura delle *jubilationes* alleluiatriche, alle sequenze, che, insieme cogli inni, « ci mostrano il trapasso da una cultura medievale, cultura di chiesa, e quindi universale, alle culture moderne, culture nazionali, dove nella nascita delle lingue volgari si manifesta l'individualità crescente dei popoli », e con essa una sensibilità nuova che « è naturalmente il motore segreto della rinnovazione della lingua poetica e dei mezzi musicali », e sfocia nella canzone profana liberandosi dall'astratta universalità medioevale, e, « scendendo di cielo in terra, apre gli occhi sulle bellezze della natura, ammira la grazia della donna, gusta le gioie dell'amore, gli incanti della primavera, s'individua, insomma, in concreta personalità umana », dando luogo ai primi esempi di melodie « aventi un chiaro inconfondibile valore espressivo ». E il segno e la ragione insieme di questo progressivo individualizzarsi e caratterizzarsi dell'espressione è l'affiorare e l'addensarsi dei valori emotivi, come si vede nell'ulteriore passaggio dalle sbalorditive architetture dell'arte contrappuntistica (i cui procedimenti, sfociando in una sorta di scolastica della polifonia, erano divenuti sempre più sottili e complicati, senza che, « si scorgesse mai un reale criterio poetico, un desiderio qualsiasi di bellezza sensualmente sonora »), all'*Ars nova*, in cui « sotto l'azione di un potente rinnovamento spirituale, la musica si va orientando verso un ideale espressivo »: sicché il compositore si fa sempre più attento ai consigli della propria sensibilità, l'astratta teoria non è più la signora incontrastata, l'orecchio vuole la sua parte e le regole mirano a realizzare un edificio di piacevole effetto sonoro, non un'architettura puramente cerebrale ». Sorgono così le figure geniali di Guglielmo di Machault o di Francesco Landino, e si viene sempre meglio profilando la « personalità » dell'artista. La personalità: ecco il punto. Il Mila muove alla ricerca di essa fin dal momento in cui la storia ne dia un barlume, e ad una simile ricerca par che intenda, raramente lasciandosene distogliere, fino alla conclusione del libro. Della

personalità e, come si è detto, dei valori emotivi, poichè son questi necessariamente a determinarla in quanto personalità poetica. Così, ancora, la polifonia sacra del Cinquecento in Italia « non ha più nulla a vedere con la rozza elementarità del gregoriano; il quale, nel suo semplice aspetto di un 'parlare infervorato', d'irradiazione della parola nell'entusiasmo della fede, si poneva come atto materiale di preghiera, e non come opera d'arte. Qui, nel magistero di una tecnica complicatissima perfettamente padroneggiata, qual è quella del contrappunto fiammingo, l'espressione religiosa si dispone nella categoria dell'arte. Il primo Cinquecento non è trascorso invano. La dispersa e molteplice Umanità, il fenomeno collettivo della preghiera nella sua materiale immediatezza si concentrano nel fuoco dell'individuo, irrobustito secondo la concezione del Rinascimento, e qui si trasformano e si potenziano in consapevoli espressioni d'arte, materiate di spiriti religiosi », che è quanto dire calati come tali al grado di contenuto e riassunti o trasfigurati nel principio formale, che è qui la categoria dell'arte.

Questa ricerca del puro valore musicale, artistico e non tecnico, formale e non formalistico, lirico e non psicologico, particolare e non generico, è dunque ricerca della personalità, che è forma individuata dietro la spinta di un sentimento. E come un simile valore è di natura categoriale, la sua ricerca non può limitarsi a un'epoca piuttosto che a un'altra, anche se sia dato imbattersi, lungo lo storico realizzarsi di esso, in epoche più o meno splendide, nelle quali cioè più o meno rigorosamente si compia il circolo del processo creativo entro l'equilibrio del contenuto e della forma, del sentimento e dell'immagine. Si può constatare infatti come, quanto alla musica, quell'equilibrio si venga raggiungendo man mano che, nei tempi moderni, a un sentire generico e astratto e indefinito, che spiega lo squilibrio primitivo verso un accentuato interesse della forma e della tecnica, si viene sostituendo un sentire più intenso e penetrante, fino all'esplosione romantica nella quale il sentimento diventa incisivo e gagliardo anche nelle espressioni della soavità e della malinconia, della dolcezza e del sorriso, fino a determinare quella individualità che coincide con la personalità o, più rigorosamente e strettamente, con la singola e inconfondibile opera d'arte.

Questi e simili spunti schiariscono lo spirito con cui il Mila ha condotto il suo libro, non certo « applicando » uno schema metodologico, ma attuando una metodologia che ordina e conduce l'esposi-

zione con una coerenza si direbbe infallibile. Così l'atteggiamento romantico (inteso naturalmente nei termini e nella misura dell'indicato equilibrio, in quanto cioè il sentimento non si fa straripante, inquietudine incapace di risolversi nell'immagine o che accoppa e dissolve l'immagine) si pone come un canone d'interpretazione storica. Si può accennare, a questo punto, a una tacita polemica del Mila col Torre-franca, allorchè, a proposito dell'origine della «sonata» moderna, egli scrive: «È vano ricercare chi abbia inventato questa mirabile architettura formale... Assestata nella sua forma definitiva non la si trova che in Haydn; in essa si incarnerà il genio di Beethoven. Prima non se ne ha che la preistoria, e nessuno può arrogarsene intero il vanto. Essa è opera collettiva d'inconscia collaborazione, cui parteciperanno sinfonisti, violinisti, clavicembalisti italiani non meno che tedeschi... Per la prima volta in questa forma, coniata dagli sforzi sovrapposti di precedenti artisti, si cela [con Haydn] una personalità creatrice di tratti spiccati ed altamente originali». Egli fu giustamente detto il padre della musica strumentale, non perchè «gli si possa attribuire la creazione della forma *sonata*, ma perchè egli ne fu il primo grande interprete, che sintetizzò in compiuto equilibrio artistico le conquiste del Settecento strumentale italiano e tedesco» (pp. 149, 156 e 157). E come poteva egli ciò fare se non introducendosi in quella forma e riempiendola della sua personalità, e se questa non si fosse fatta, per intenderci, romantica, non si fosse cioè determinata mercè la spinta di sentimenti ben definiti?

Ed è facile a intendersi perchè la simpatia e l'adesione alla materia del suo libro cresca nel Mila, insieme con la vena critica e l'affinato giudizio, a mano a mano che la storia gli consente di passare dalle forme generiche e anonime delle età di preparazione, alla individualità spiccata dei genii e delle loro creazioni geniali. L'èmpito e il calore e la fluidità stessa del discorso, a cominciare dalle origini della grande epoca del romanticismo musicale (in anticipo, nel senso ideale che si è detto della parola, sulla convenzionale cronologia), aumentano insensibilmente fino all'incontro supremo di Mozart e di Beethoven. Poichè anche Mozart è (se non dispiace agli estensori di storie della musica che suddividono, identificandoli con successive epoche storiche, gl'inscindibili elementi dell'arte) anche Mozart è un romantico, in quanto in lui la forma è sollecitata dal sentimento e si traduce in emozione lirica. Delle sue immagini terse «la serenità e la gioia restano pur sempre il fondamento... ma una segreta malinconia vi si insinua in sempre più larga misura, un assillo sempre più

imperioso d'alti pensieri di morte, e ne nasce quel divino riso tra le lacrime, quell'ambiguità di gaiezza smorzata in un sospiro, che è il contrassegno della melodia mozartiana » (p. 164).

Ed eccoci alla pagina che il Mila dedica propriamente al concetto di romanticismo e alle ragioni creative (determinazione ed affermazione individuale e soggettiva della personalità) che, durante lo sviluppo di esso, sollecitano profonde riforme della tecnica alla conquista soprattutto della libertà armonica venuta a rompere col fluire incessante delle modulazioni l'equilibrio delle relazioni tonali della sonata classica, e, d'altra parte, alla conquista dei valori timbrici, cioè della loro differenziazione ai fini di sempre più varie e nette e precise significazioni poetiche, come « rivincita del colore sul disegno favorite dall'affievolimento delle qualità architettoniche nel linguaggio musicale romantico » (p. 180): affievolimento o dissolvimento — è superfluo aggiungere — apparente; metafora cioè di un più inquieto e fluido atteggiarsi (non di una soppressione) della forma viva, trionfante sulle immagini o — che è meglio dire — sulle figurazioni schematiche e convenzionali. In fondo — e se ne sarà bene accorto il Mila — il problema del romanticismo è un'occasione per mettere a fuoco, attraverso lo spiccato e prevalente carattere di un'epoca, un criterio universale e categoriale d'interpretazione storica, rispondente cioè a quell'insorgere del sentimento che è la condizione stessa dell'arte, e della formazione di ogni personalità e di ogni opera. Criterio che circola nell'operetta del Mila quasi dalla prima (e si vedrà presto perchè « quasi ») all'ultima pagina, anche se, a cominciare dall'ultimo Settecento, attraverso la triade Haydn, Mozart, Beethoven, esso trovi via via sempre più fecondo terreno di esplicazione critica, man mano che si penetri nell'Ottocento, nel secolo che è ancora il nostro e vivo, al di qua o al di sotto e nonostante le esperienze che vi viene cumulando su il poco romantico Novecento: giacchè, come osserva acutamente il Mila, « la deliberata opposizione polemica al soggettivismo espressivo », se « presta ai moderni il loro amaro sottinteso spirituale », « li fa, a loro dispetto, romantici nella loro stessa ribellione al romanticismo » (p. 260): romantici, beninteso, e soggettivi, questi moderni, di un romanticismo e soggettivismo o lirismo non di rado sforzati e intralciati o smorzati dalla poca schiettezza della loro arte intellettualistica e polemica, dal loro « canto, come il Mila scrive, sorvegliato e cauto, diffidente d'ogni abbandono » (p. 294).

E la validità del criterio, diremo così, romantico, resterebbe confermata e accresciuta proprio dalla possibilità di applicarsi, in senso

negativo, così a proposito di certa astratta (si è visto) e formalistica musica preromantica o ancora medievale, come di quella parte della produzione contemporanea che, più che dirsi, è in effetti negazione della soggettività o liricità. Ma ecco il Mila venir meno stranamente alla coerenza del principio che gli è servito come canone critico lungo tutto lo svolgimento della storia musicale, configuratagli come una conquista della personalità intesa soggettivamente e liricamente (che è insieme dire drammaticamente), e tentare il salvataggio dei post e antiromantici.

« Nessun dubbio, egli scrive, che, come si dice volgarmente, il cervello abbia preso il predominio sul cuore... Ma chi vuol concludere da queste premesse una decadenza dell'arte moderna sbaglia, perchè porta un giudizio estetico — mentre dovrebbe essere se mai di natura morale — sulla natura umana dell'arte, anzichè rivolgere la sua attenzione su quella sintesi di materia e forma che è l'arte » (p. 294). Già, ma con quel predominio del cervello sul cuore, la sintesi (cioè l'equilibrio) della materia e della forma, si spezza; e se, come il Mila osserva, a un simile spezzarsi che ha il suo pericolo nell'« aridità » corrisponde il pericolo romantico della « retorica » (tra parentesi, il pericolo del romanticismo non è precisamente la retorica, che viene a sua volta da cerebralità e aridità, ma, se mai, l'eccesso di una non dominata inquietudine, che è sentimentalismo), non vuol dire che l'aridità come la retorica o il sentimentalismo non siano ciascuno a suo modo negazione dell'arte. Ma non si creda che il Mila potesse mai smarrire, così vigile com'è la sua mente, quel lume d'intelligenza critica che lo aveva costantemente guidato fino a questo punto. Egli continua a esigere, in fondo, anche da quei compositori contemporanei che si lasciano dominare dal cervello, l'equilibrio romantico-formale; ma poichè in realtà non lo trova in essi, non trovando la parte (sentimento) corrispondente al primo termine della sintesi, glielo impresta (ci pare, troppo gratuitamente), col dire che la musica moderna sventa il pericolo dell'aridità « grazie a quel senso di amara consapevolezza che l'individuo ostenta delle sue proprie limitazioni, grazie alla sincerità crudele della conoscenza di se stesso, grazie al clima di sconsolata fiducia in cui essa fiorisce, dolorante, ma senza lamenti, pietosa ma senza debolezza, scontrosamente restia ad ogni confessione, ad ogni abbandono emotivo » (p. 294). Ora, provi il Mila a intendere (per fare un esempio) il suo Mozart alla stregua di simili concetti. O si può mai credere che una creatura umana, comunque parlando e agendo, non manifesti e, si dica pure, esprima in qual-

che modo se stessa? Certamente no, poichè è impossibile cancellare il proprio io, specialmente quando si ponga tanto impegno e tanta passione nel volerlo cancellare. Ma ciò che qui si esprime o si vuol esprimere è, se mai, non la risoluzione di un personale travaglio, cioè il processo lirico nel suo compimento, bensì il travaglio stesso nel suo farsi, nel suo crudo e scoperto stridore; e soprattutto non si può scambiare per sentimento lirico (succo vitale di ogni immagine veramente espressiva), quell'amara e dolorante e sconsolata consapevolezza dei propri limiti e della propria impotenza, che corona l'espressione musicale anzichè esserne il sottinteso o la preistoria, e che rimane un torbido moto della coscienza, commisto alla cerebrale e polemica affermazione di un falso principio estetico, qual è quello dell'oggettivismo e dell'astrattezza stilistica. Altrimenti qui si sostituirebbe un morbo alla sanità dell'equilibrio estetico. Sarebbe come se si volesse apprezzare ed esaltare, in un pensatore inconcludente, il dramma dell'inconcludenza, quando si tratta unicamente di stabilire se mai egli abbia raggiunto un punto della verità. L'antiromanticismo e le congiunte forme della così detta espressione oggettiva sono il risultato polemico di una teoria che giunge ad una conclusione e ai conformi modi creativi partendo da una constatazione di aridità malamente mascherata e tentata di giustificare con un'estetica falsa. Ed è superfluo aggiungere che ciò va detto unicamente per i casi nei quali la sintesi estetica non prevalga con l'intero suo equilibrio sugli intenti teorici e polemici; poichè può ben accadere che ai musicisti teorizzanti l'oggettivismo, e spesso, come scrive il Mila, « proprio nelle opere dei più spericolati sperimentatori, s'insinui a loro insaputa una ricchezza di contenuto umano originale e potente, che verosimilmente era stata la causa prima dei loro stessi esperimenti così detti tecnici e sonori » (si pensi al classico caso di Strawinsky). Giacchè « l'artista può crederci in buona fede a lavorare unicamente su suoni, timbri, intervalli, volumi orchestrali ecc., mentre... una passione potentissima, un sentimento gagliardo che si fa tutto rappresentazione, in breve, gli infiniti ed imponderabili elementi della sua personalità umana, colorano di sè i suoi apparenti giuochi sonori » (p. 298). Con che si ristabilisce l'equilibrio, e il Mila medesimo ci ridà il modo di confermare che l'oggettività e aridità, e la consapevolezza dell'aridità truccata da solennità di asserzione estetica, possono dar luogo a un tormento e a un travaglio presente bensì nelle manifestazioni musicali dei musicisti oggettivisti, ma incapace di tradursi in quella romanticità che in arte dev'essere sinonimo di classicità: travaglio risoluto nella forma, non già scoperto e indigesto.



Ma il fugace smarrimento del Mila di fronte al fenomeno della reazione musicale antiromantica dei tempi nostri non tocca la sostanza della sua *Breve storia*, condotta sotto la luce di una metodologia che invita a considerare la sua operetta come un esempio nella ritardataria cultura musicale, e non soltanto per il continuo ricorrere in quella *Storia* del tema da noi particolarmente rilevato in quanto di valore centrale, ma per la coerenza con i principi della più generale estetica alla quale quel tema si congiunge in modo organico e vitale. Ed ecco, per esempio: in un'operetta come la sua, destinata alla divulgazione della storia della musica in forma rapida presso un pubblico largo, il Mila ha il raro coraggio di non concedere quasi nulla alla parte biografica e aneddotica. Queste trecento pagine sono scritte con una severità che non indulge mai alle più diffuse e tradizionali esigenze e curiosità di un lettore volgare o superficiale; e, se mai la massa dei lettori e dei curiosi s'inducesse a prender tra mano questo libro desiderosa di cognizioni in pillole e perciò attratta dalla sua brevità, potrebbe trarre dall'inganno il vantaggio di trovarsi dinanzi ad una storia della musica tutto pensiero e visione critica, guida veramente spirituale alla comprensione di ciò che nella musica è virtù creatrice ed elevazione contemplativa. Che è quanto di meglio si potesse richiedere nel campo della cultura musicale in cui la moderna metodologia critica si affaccia ancor timidamente e piuttosto di rado. E lo spirito informatore di questo libro del Mila si voleva cogliere qui, sorvolando sulle particolari questioni che potrebbero essere oggetto di esame da parte di chi avesse ben più larga e più profonda conoscenza di questo o quel periodo della storia della musica. Ma le obiezioni che si volessero e dovessero muovere (a me sembrano, per fare un solo esempio, inspiegabili la brevità e lo scarso impegno con cui si parla di Vincenzo Bellini, che io considero la più alta e serena cima cui giunga la musica dell'intero Ottocento) potrebbero toccare singoli punti, non la logica intrinseca del volume e, in generale, la sensibilità e il gusto sottile dell'autore.

Molti problemi e spunti di estetica che circolano, teoricamente sottintesi, nella *Breve storia* del Mila animandola dall'interno e adeguandola al livello della presente cultura, tornano esplicitamente riproposti in un volumetto di Guido Pannain, *La vita del linguaggio musicale* <sup>(1)</sup>, che si presenta non come una trattazione sistematica, con-

(1) Ediz. Curci, Milano, 1947.

dotta cioè secondo un disegno, ma piuttosto come una serie di notazioni sciolte da una continuità di sviluppo dimostrativo, e tuttavia congiunte da un'interna coerenza e armonia. In esso si presuppone o direttamente si richiama l'estetica dell'intuizione come linguaggio e liricità, ma se ne rielaborano i principii con una personalità di accento e non di rado con una originalità di riferimenti che testimoniano un processo di viva assimilazione e quasi sempre la padronanza dei concetti fondamentali, i quali ritornano freschi di nuove illuminatrici esperienze e da esse ricevono conferma e vigore.

Per tali ragioni l'importanza del libro va oltre il valore orientativo ch'esso ha nel particolare ambito della cultura musicale, poiché dimostra come ad alcune conclusioni, aventi per altro lontane radici nella storia, si giunga necessariamente per ogni via e attraverso le occasioni e le esperienze più diverse.

Innanzitutto il Pannain mostra di aver profondamente inteso che il vero passaggio da un'estetica empirica a un'estetica filosofica consiste in quell'unico punto che è la dissoluzione delle differenze fisiche delle arti come distinzioni sostanziali. Fa meraviglia soltanto come, a tal proposito, egli non abbia colto il valore didascalico della proposizione secondo cui ciascun'arte si riduce alla funzione di musica, che non è, com'egli dice, un'espressione tautologica, ma una metafora di quel concetto che è l'unità categoriale dell'arte, simboleggiata nella musica non in quanto sia arte più o meno delle altre forme di linguaggio, ma in quanto più facilmente di esse si salva dalle interferenze della vita pratica e mentale, in virtù della elementare innocenza e immediatezza dei suoi mezzi espressivi che si prestano meno della parola o delle arti figurative a fini distoglienti dalla pura liricità<sup>(1)</sup>. E che cosa, se non questa, il Pannain vuol significare a sua volta, quando, per esempio, scrive che la differenza del suono nella musica, e del suono nelle forme verbali sta in ciò: che il suono musicale non può diventare elemento di sintesi logica, come la parola?

Detto ciò *per incidens*, si può affermare che quel fondamentale riconoscimento dell'arte come valore o categoria è per il Pannain la preliminare condizione di una serie di vive indagini che vanno al cuore della funzione estetica, scavalcando quella facile descrittiva dei

---

(1) Vedi A. PARENTE, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 2ª ed., 1946, e specialmente il cap. XVII, *La musica regina delle arti*. Cfr. anche, dello stesso autore, lo studio *Castità della musica*, in *Rassegna musicale*, gennaio 1949, pp. I sgg.

principii fisici (fonetica e acustica) e psicofisici, degli elementi grammaticali e sintattici (ritmo e movimento, melodia, armonia e contrappunto, omofonia e polifonia, modulazioni, timbro, ecc.), e delle forme (la così detta stilistica) e dei generi musicali, che una poco avveduta categoria di lettori potrebbe ancora ingenuamente attendersi, se non altro come propedeutica, in un libro sul «linguaggio musicale», il cui titolo potrebbe anzi riuscire, almeno per taluni, addirittura ingannevole e delusorio.

L'indicata assenza di un piano sistematico, che dà alla trattazione un andamento rapsodico, tanto da consentire il ritorno di alcuni concetti sotto forma di variazioni meramente verbali, impedisce di cogliere un nodo di problemi e un rapporto organico fra i capitoli del libro. Ma ciò che conta nell'esposizione del Pannain è la ricchezza delle osservazioni e degli spunti che non di rado inchiodano in forma aforistica certi concetti e vi gettano suggestivi riflessi anche quando non siano una nuova e singolare conquista estetica. Ecco, per esempio: «La parola è viva solo in quanto un impulso creativo la tenga in piedi: impulso del sentire, impulso della mente, impulso dell'azione. E da questa forza deriva sempre nuovo valore, nonostante i suoi aspetti siano sempre gli stessi. La sua storia ricomincia ogni volta che essa emani dal potere di una virtù creatrice, come ricomincia, nella vita dell'arte, la storia di ogni suono, disegno o colore accertati in natura» (p. 9). «Lo stato d'animo della musica non è dato da alcun segno, idea o immagine che non siano quelli della musica stessa. Sì che lo stato d'animo è, nello stesso tempo, prodotto e produzione della musica, e non ha altra realtà o individuazione che quella della forma musicale» (p. 15); dove il Pannain coglie in modo preciso la riassunzione che si era già fatta in Italia dell'aspetto sano e originale del formalismo di Hanslick col negare l'intellettualistico riferimento della musica a un mondo di figurazioni oggettive, o comunque a un contenuto esorbitante dai rigorosi contorni dell'immagine musicale. «La prosa è uno stato d'animo, non una qualità della parola, è dello spirito che la produce non dell'elemento in cui si esterna; sicchè, come c'è una prosa poetica di fronte a versi prosaici, così perfino la musica può essere prosa, espressione controllata dal raziocinio, e non creazione di fantasia». (Si vuol ricordare qui che Francesco Flora è stato, che si sappia, il primo a parlare, nell'istesso senso, di musiche sillogistiche.) «Ed è proprio della prosa musicale quel carattere oratorio che ha pure il fine di persuadere, non per concetti, ma per il tono dell'accento, il calore del porgere, la bravura

del combinare, e ripete la sua forza di espansione e di penetrazione dal gesto e dal meccanismo del procedimento » (pp. 28-29). « La graduazione di contenuto e di carattere che distingue vari tipi di prosa, dal motteggiare superficiale e brillante alla narrativa più o meno seria, dall'oratoria focosa alla prosa espositiva, fino agli elevati gradi del linguaggio scientifico, ha riscontro in quella che ora sappiamo di poter chiamare prosa musicale... dalla più ingenua e sciocca leggerezza melodica alle accentuazioni ariose delle musiche da trattenimento, alle esercitazioni di riflesso su forme stilistiche acquisite al patrimonio dell'arte ecc. ecc. » (p. 32); dove si ha una feconda e aderente estensione alla musica del concetto di « letteratura » qual è stato elaborato dal Croce nel volume su *La Poesia*. « La distinzione di tecnica e arte appartiene a un momento astratto, fuori dell'attualità dell'opera d'arte. Allora la tecnica va intesa come procedimento separato dal suo significato sostanziale: complesso di cognizioni specifiche, determinati atteggiamenti, proprietà del linguaggio ecc.; tutto quello, insomma, che occorre per fare una cosa, separato dalla realtà della cosa stessa » (p. 19). « Le forme musicali hanno regole e leggi soltanto in riferimento alle necessità organiche del linguaggio », ma « la didattica musicale, sorta dall'artigianato tecnico e affatto digiuna di principii dell'arte, ha fatto di ogni erba fascio, costituendo una specie di regno naturalistico delle forme musicali » (p. 23). A questa concezione viva del processo artistico si riferiscono altri spunti relativi all'unità dell'arte e dei suoi mezzi e strumenti espressivi; così l'affermazione che l'invenzione di un nuovo strumento musicale reca già con sé un presagio di musica, quasi urgenza dello spirito di diventare forma e corpo che di quell'istrumento reca l'implicita invenzione e ne sollecita la materiale realizzazione (p. 123) <sup>(1)</sup>. A proposito della mancanza di una priorità logica della musica vocale sulla musica strumentale, e cioè di rigorosi confini fra l'una e l'altra, è molto felice il detto che presso i primi autori di musica strumentale, questa non sia se non « l'irradiarsi della vocalità in una più vasta zona timbrica » (ivi). — Pagine molto belle si leggono nel capitolo IX, « Canti d'insieme e canto a solo » dove, più che l'ovvia negazione di un distinto valore estetico dell'omofonia e della polifonia, valgono per la freschezza delle osservazioni talune analisi, come questa: « Alcune volte non si scorge (nei canti d'insieme) il limite tra il calcolare e il lirico abban-

(1) Anche su questo punto, e in generale sul rapporto di tecnica ed arte in riferimento alla musica, cfr. A. PARENTE, vol. cit., 2ª ed., pp. 203 sgg.

dono, tra il pensare la combinazione sonora e il cantare contemplativo », e può accadere che « l'artificio iniziale resti quale era e in questo senso si svolge e cresca, ma accade anche che si riscaldi per via e si animi da che era, in partenza, opera dell'intelletto, della fredda imitazione e del calcolo sapiente », come « nelle polifonie profonde e letificanti del Palestrina e di Orlando di Lasso », in cui la voce del genio, che pure fu educata all'artificio, l'artificio, nudo scheletro, risolve, riempie e trasfigura (pp. 89-90). E si potrebbero a tutto vantaggio del libro moltiplicare le citazioni specialmente da alcuni capitoli come quelli su « La formazione dei primitivi » e sul « Linguaggio della preghiera ».

Ci si deve compiacere fra l'altro del superamento in gran parte compiuto ora dal Pannain di un punto che non gli era prima ben chiaro, come quello dell'assoluta originalità di ogni atto estetico rispetto ai suoi precedenti storici. Si può anzi dire che non ci sia pagina di questo libro in cui non sia presente, e polemicamente sostenuto, il principio secondo cui ogni opera è un atto originariamente sintetico o creativo rispetto alla tecnica, rispetto al vocabolario, rispetto alle forme e ai generi, rispetto perfino, come s'è visto, agli strumenti musicali, considerati come risultati e non come presupposti della vita espressiva. Tuttavia il Pannain non si è radicalmente liberato da un vecchio errore, non riuscendo ancora a cogliere, nella relazione tra il genio e la storia che gli si spiega alle spalle, quel punto che è per l'artista assoluto cominciamento. Così, le espressioni da lui usate per indicare quella relazione (« L'opera d'arte non nasce dal nulla ma da una preesistenza che prepara la vita dell'artista »; oppure: « Il genio non è una *tabula rasa* ma un anello di quella infinita catena che costituisce il progressivo graduarsi dello svolgimento spirituale ») sono ingannevoli e introducono un principio deterministico che stride con tutto il significato e lo spirito del libro. Il Pannain, per sostenere lo sviluppo di quella catena, cita il Croce alquanto sbadatamente, poichè il Croce parla, in via di esempio, della poesia di un poeta « il quale ha stimato [cioè egli, il poeta, ha stimato] necessario per la sua formazione il lungo studio dell'antica poesia ». Ora ciò risponde alla constatazione di un fatto, non ad una posizione di principio, tanto vero (ed è qui il punto) che il poeta, che si poteva rivolgere ai contemporanei o ai modelli di un passato prossimo, si è messo in viaggio verso l'antichità. Sicchè l'antichità, e in genere il passato, recente o remoto, non prepara nulla, essendo anzi da considerarsi, nella genesi del problema artistico del poeta in parola, non

come un precedente ma come un punto d'arrivo a cui menava la propria natura del poeta.

Ad un alquanto ozioso e divagatorio discorso, anche se ravvivato talora da fini osservazioni particolari, è sottoposto il problema estetico della musica in un volume di Guido Calogero<sup>(1)</sup>, il quale, dopo aver accolto il concetto, anche per lui di validità universale, dell'arte come inscindibile sintesi di sentimento e immagine, vien poi graduando, attraverso una commistione di metodo filosofico e metodo empirico, la relazione tra gli elementi costitutivi di quella sintesi in una varietà di rapporti e proporzioni, introducendo una superflua e complicante terminologia polarizzata fra gli estremi di una « eideutica » e di una « semantica », di una « icasticità » e di una « suggestività », dalla cui combinazione o prevalenza o assenza deriverebbero le specifiche qualità delle arti, per cui si giunge all'affermazione dell'« asemanticità » delle arti figurative e alla definizione della musica come una « semantica e una lirica di sentimenti puri »; tranne poi a ribadirsi (ed ecco l'oziosità del discorso) il concetto dell'« equilibrio lirico », la immancabile presenza della icasticità anche nella musica, quantunque lontana da ogni riferimento eidetico. « Nella considerazione del linguaggio più comunemente chiamato tale, cioè del nostro parlare — il momento della musicalità, scrive il Calogero, è in funzione non del potere icastico, ma di quello suggestivo. Immaginiamo, allora, un linguaggio in cui il momento della suggestività abbia talmente prevalso sull'altro, da cancellarlo: e avremo la musica » (pp. 280-81). — Bene; accettiamo provvisoriamente tale affermazione. Ma non è ovvio che se quella prevalenza della suggestività è inessenziale all'espressione artistica, una definizione dell'arte in base a quel prevalere o all'opposto sottostare alla icasticità, non definisce l'arte, e che se quel momento della suggestività è, invece, essenziale, essendo ad essa subordinata e in certo senso indifferente la icasticità, ogni forma d'arte, per rilevante che vi sia l'icasticità, è arte soltanto se questa rimanga assorbita nell'alone della suggestività che è propria dalla musica? E che se, in fine, l'arte è icasticità e suggestività insieme, *eidós* e *pathos*, immagine e sentimento, nè la musica, nè la pittura o la poesia possono uscire dal nesso o dal circolo di quei termini?

---

(1) *Estetica, semantica, storica*. Torino, Einaudi, 1947. Per la musica cfr. in particolare il cap. XXII, oltre alle sparse considerazioni che ad esso si ricollegano.

Ma alcune espressioni del Calogero sono utili a chiarire l'origine del suo equivoco. Egli vuole che « la semantica musicale sia un linguaggio che suggerisce sentimenti puri, sentimenti senza immagine », quasi che nell'arte si possa o si debba mai cercare qualcosa oltre quel che essa è <sup>(1)</sup>, e in un uso della parola « immagine » nell'empirico e angusto senso visivo. Certamente, in questo senso, è insano ed è vano cercare immagini, creando o ascoltando musica, oltre la musica. Ma quel significato limitativamente visivo o figurativo, è esteticamente improprio anche nel campo della pittura o della scultura, poichè l'immagine, artisticamente parlando, non è la cosa immaginata, o è anche la cosa, ma come veicolo, anzi corpo del sentimento, cioè l'immagine-sentimento, che nella musica è suono, suono-sentimento. E se non si deve svagatamente andar oltre la musica in cerca d'immagini che non siano la semplice realtà fonetica del suono, così neanche oltre la pittura si può cercare legittimamente l'oggetto rappresentato, anzichè la rappresentazione dell'oggetto. Se la musica non descrive, non vuole o non può descrivere per limitazioni di ordine fisico, non descrivono, a rigore, neanche la pittura o la poesia, poichè le descrizioni che si possono ricavare da esse come indicatrici di cose reali, sono astrazioni fuori dell'equilibrio compositivo e dell'accordo cromatico (leggi musicalità) in cui unicamente consiste la suggestione della pittura o della poesia nell'ordine artistico. D'altra parte, se la pittura non può prescindere delle sue figurazioni (visive), neanche la musica può naturalmente prescindere dalle sue (come si dice con insostituibile metafora) figurazioni sonore. E come c'è una cattiva interpretazione della pittura, tendente a isolare dalla suggestione pittorica l'immagine o contenuto, così c'è una cattiva interpretazione della musica (assai più frequente di quanto il Calogero non mostri di credere a p. 294), tendente a rintracciare attraverso le sue suggestioni o i suoi stimoli immagini visive come elementi di un'esperienza reale. E se vuol sembrare, a questo proposito, più agevole l'esercizio della critica letteraria, ciò è solo in quanto può essa afferrarsi a valori che poetici non sono, divagando dal proprio mondo della poesia e smarrendo il filo della sua vera funzione.

(1) Qui soccorre l'acuta osservazione del Fubini (*Arte, linguaggio, letteratura*, in *Belfagor*, anno III, 1948, p. 281): « Importa notare che già in questa contrapposizione di "arte asemantica" e di "arte semantica" è implicito il concetto che il Calogero ha del linguaggio, "segno" per lui e non "espressione", "segno" che non vale di per sè ma per l'oggetto a cui rimanda, e perciò un mezzo o uno strumento, anzi uno dei mezzi o degli strumenti del pensiero e dell'arte... ».

Infine quell'ideale del Wort-ton-drama inteso come collaborazione delle arti, che il Calogero (pur avendo idee molto sommarie e piuttosto confuse al riguardo) a ragione ironizza (p. 299), non ebbe origine da una distinzione delle arti intese le une come espressive e non significative e le altre come significative e non espressive? — da quella stessa distinzione che torna cioè ora, *mutatis mutandis*, in questa estetica (inutilmente scaltritasi nel concetto della categorialità che è unità) con tutto il peso e la falsa ricchezza della sua casistica e dei suoi dosaggi?

Ma il Calogero, oltre a tutto, sembra ignorare la più recente letteratura sull'argomento, che poteva giovargli se non altro a farlo accorto che i suoi temi non sono peregrini, e che lo studio particolare delle singole arti ha condotto in Italia per diverse vie a quell'unità che egli ora serba e ora dirompe, quasi a crearsi un filosofico trastullo.

ALFREDO PARENTE