

Musica e Novecento
Una fuga dall'armonia e dal principio



Lorenzo Campedelli

Classe VB

Istituto di Istruzione Superiore "Marie Curie"

Liceo Scientifico

Savignano sul Rubicone

a.s. 2012-13

Introduzione

“Una musica nuova...”

Che cos'è la musica?

È stato più volte notato, nel corso della storia, che, per quanto ogni secolo, dai tempi più remoti, produca e descriva i contenuti di ciò che sarebbe opportuno chiamare “fatto musicale”, mai l'uomo è stato in grado di fornire una definizione chiara, univoca e soprattutto esauriente del concetto stesso di “musica”.

Con “ogni secolo” si vogliono intendere certamente i vari movimenti, orientamenti e correnti di pensiero che sono caratteristici, appunto, di ciascun secolo. P. es. il preromanticismo della seconda metà del Settecento si esprime in merito grazie a Rousseau, definendo la musica come “**arte** di combinare i suoni in maniera gradevole per l'orecchio” (*Dictionnaire de musique*, 1767); il positivismo dell'Ottocento, con Littré, allora allievo di Comte, disse: “**scienza** o uso dei suoni definiti razionali, ovvero collegati in una successione detta scala”.

Già di per sé è interessante notare l'utilizzo, rispettivamente, dei sostantivi “arte” e “scienza”, che sono l'espressione più sintetica e più chiara delle correnti di pensiero considerate, per accorgersi di quanto le definizioni dello stesso concetto “musica” possano divergere: il termine “arte” in senso ottocentesco si rivolge per sua natura a qualcosa di non-razionale, che nasce dall'istinto e soprattutto dall'interiorità dell'animo. Totalmente l'opposto insomma di quanto dobbiamo affermare riguardo al termine “scienza”, che è l'emblema della razionalità.

Secondo Boezio, infine, dire cosa sia “musica” è pressoché impossibile, se non che “*chiunque scenda in se stesso sa di che si tratta*”. Nel suo *De institutione musica*, la cui fonte sono gli *Elementi armonici* di Tolomeo e un'opera perduta di Nicomaco, distingue tre generi di musica: 1) una musica cosmica, “*mundana*”, che non è percepibile dall'uomo ma deve derivare dal movimento degli astri (all'incirca come la vibrazione di fondo dell'universo, di cui tanto si parla ai giorni nostri), dal momento che l'universo, secondo Platone, è strutturato sul modello degli accordi musicali, la cui armonia è fondata sull'equilibrio dei quattro elementi presenti in natura: acqua, aria, terra e fuoco; 2) una musica “*humana*”, espressione della mescolanza, nell'uomo, dell'anima e del corpo e derivante dal rapporto fra l'elemento fisico e l'elemento intellettuale e pertanto percepibile con un'attività di introspezione in noi stessi; questo perché la musica ha una profonda influenza sulla vita umana: **è l'armonia dell'uomo con se stesso e di sé con il mondo**. 3) Infine esiste naturalmente la musica pratica, strumentale, “*musica instrumentis constituta*”, ottenuta dalle vibrazioni degli strumenti e dalla voce.

Eppure tutte queste definizioni sono da considerare solo incomplete. Di certo, l'unica cosa su cui è possibile essere concordi è l'idea che la musica abbia, almeno, due nature: quella “pratica” o “fisico-matematica”, studiata dall'acustica (che è una **scienza**), e quella “metasensibile”, “trascendente”, che,

non essendo scientifica, non è affatto analizzabile (e qualunque studio condotto per indagarla razionalmente non può essere soddisfacente), ma solo sperimentabile individualmente; quest'ultimo è poi il vero carattere della musica che davvero la rende "arte", o meglio, la "madre" di tutte le arti.

È stata infatti la prima a manifestarsi come espressione umana, e resta l'unica ad avere un linguaggio non vincolato da qualsivoglia convenzionalità, in grado cioè di essere liberamente "utilizzato" dall'uomo (compositore), mantenendo sempre un elevatissimo grado di suggestione.

Per essere più precisi, la sua prima apparizione venne chiamata, dalle popolazioni primordiali, "ritmo", ma la traduzione italiana non può certo ritenersi efficace; le popolazioni Malinke della Guinea africana usano la parola "foli": esso è il ritmo della vita, poiché nella loro cultura ogni passo, ogni respiro, ogni parola, ogni lavoro, tutto è o possiede "foli" (ritmo), che con-suona e partecipa a un "ritmo" superiore che trascende l'uomo: la vita nella sua essenza.

Non è certamente un caso che gli studi più significativi sulla musica e la sua origine siano stati condotti sulle ormai poche popolazioni primitive e non ancora "civilizzate" (si veda a tal proposito l'opera del musicologo Marius Schneider: *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1996).

L'interesse del suddetto etnomusicologo s'è focalizzato soprattutto sulla "seconda natura" della musica, quella che la rende in grado di accarezzare l'animo e la sensibilità dell'uomo e di portarlo verso un'altra dimensione assolutamente avulsa da ogni materialità, oserei dire "trascendente", divina.

Tratto dall'introduzione dell'opera in questione: "(Schneider) mostra come uno sciamano africano rianimi il portatore affranto, battendo accanto a lui su un piccolo tamburo un ritmo uguale a quello del cuore spossato, fino a identificarlo pienamente e a modificarlo lentamente, portandolo di leggera alterazione in leggera alterazione, alla giustezza, alla guarigione." (Elemire Zolla, 1970)

Analoghi esempi possono essere riportati ad esempio riguardo alla cultura aborigena australiana, dove la spiritualità è una componente imprescindibile della vita quotidiana, come delle cerimonie rituali: sia l'una che le altre sono sempre accompagnate dall'esperienza sonora. Ad alcuni strumenti musicali, come il didgeridoo ad es., è affidato il ruolo e il valore di essere il mezzo di comunicazione tra l'uomo e la natura, tra il mondo materiale e un "oltremondo", partecipando al "foli" universale.

Le note emesse dal didgeridoo sono simili all'accordo a una voce dei monaci tibetani: sono note molto basse con chiari ed evidenti **armonici** (fenomeno fisico acustico di solito assai poco evidente per l'orecchio umano, ma fondamentale).

Un'altra cosa che accomuna queste due manifestazioni di musica armonica è la respirazione circolare, una tecnica avanzata che permette di continuare a respirare mentre si canta o si suona il didgeridoo. In questo modo si può ottenere un suono molto prolungato, tramite il quale si arriva ad alterare lo stato di coscienza della persona che lo pratica (o che lo ascolta).

Gli sciamani di queste popolazioni riescono a raggiungere, ascoltando questi suoni, stati cerebrali simili alla fase R.E.M. del sonno. D'altra parte anche

le popolazioni occidentali hanno conosciuto nella loro storia l'interesse e la sperimentazione di questi "stati di coscienza" indotti: p.es. all'epoca degli oracoli greci (dal V sec. a.C.), con i riti misterici, fino alla più "moderna" alterazione dovuta all'assunzione di sostanze stupefacenti, praticata soprattutto a partire dai "poeti maledetti" francesi fino ai nostri tempi.

Filosofia

Ma la scoperta e l'interesse per questa ricerca dell'"alterazione", e quindi di una conoscenza interiore di sé e dell'attività mentale in generale, sono certo state un punto di partenza anche nell'elaborazione novecentesca della psicanalisi: "La musica non proviene dalla parte cosciente dell'anima e non si indirizza al cosciente, ma la sua forza emerge dall'inconscio e agisce sull'inconscio" (C. G. Jung, *La libido: simboli e trasformazioni*, 1912).

Possiamo dedurre dunque che la musica sia qualcosa di "speciale", che va oltre il mondo sensibile e ci riporta a un principio primo (così come a un sentimento "panico" della natura in diversi casi). Con lo stesso pensiero si esprimeva, nel primo Ottocento, Arthur Schopenhauer:

"La musica oltrepassa le idee, è del tutto indipendente anche dal mondo fenomenico, semplicemente lo ignora, e in un certo modo potrebbe continuare ad esistere anche se il mondo non esistesse più: cosa che non si può dire delle altre arti. [...] perché queste esprimono solo l'ombra, mentre essa esprime l'essenza.[...] (La musica) esprime, con un linguaggio universalissimo, l'intima essenza, l'in sé del mondo, che noi, partendo dalla sua più limpida manifestazione, pensiamo attraverso il concetto di volontà[...]. Chi pertanto mi ha seguito ed è penetrato nel mio pensiero, non troverà tanto paradossale se affermo che, ammesso che si potesse dare una spiegazione della musica, completamente esatta, compiuta e particolareggiata, riprodurre cioè esattamente in concetti ciò che essa esprime, questa sarebbe senz'altro una sufficiente riproduzione e spiegazione del mondo in concetti, oppure qualcosa del tutto simile, e sarebbe così la vera filosofia." (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I, 52 in "Grande Antologia Filosofica", Marzorati, Milano 1971, vol. XIX, pp. 690-1).

Lo stesso Schopenhauer già aveva individuato il perché qualsiasi definizione del concetto di "musica" non sarebbe mai stata pienamente corretta; con questo piccolo commento si voleva sottolinearne ancora l'importanza.

Possiamo anche dedurre, dopo questa analisi, che l'**armonia** ha un valore fondamentale nell'espressione musicale, soprattutto se questa è indirizzata a eventi che hanno a che fare con l'inconscio e col rapporto con una dimensione trascendente.

Ebbene, il concetto di “armonia” rientra nella natura “fisico-matematica” della musica: è materia di studio in tutti i conservatori e, a volte, è brevemente trattata in qualche corso di approfondimento in facoltà scientifiche. Per introdurre questo argomento, sono efficaci i commenti di due personalità del passato, un filosofo e un compositore:

“La musica è l'esercizio matematico nascosto di una mente che calcola inconsciamente” (G. W. Leibniz).

“La matematica è lo scheletro della musica” (I. Stravinskij).

L'armonia è fondamentalmente basata sull'esistenza dei cosiddetti “accordi”, che sono esecuzioni contemporanee di più note (solitamente tre). Gli accordi sono stati “trovati” (o “creati” a seconda della sfumatura di senso che si vuole esprimere), utilizzando particolari metodi che si basano non semplicemente su ragioni estetiche, ma soprattutto su coincidenze “matematiche”.

I tre suoni di un accordo differiscono tra loro per la frequenza (che rende un suono più acuto o più grave); o meglio: esistono rapporti fissi tra le diverse frequenze, che è possibile dimostrare, in modo matematico, essere costanti e addirittura rappresentati da numeri naturali (la dimostrazione non sarà qui descritta per la sua complessità, in quanto sono necessarie conoscenze che vanno ben oltre lo studio superiore, come la “serie di Fourier” e suoi corollari, le derivate parziali e le equazioni differenziali; tuttavia citerò qui l'argomento per completezza: si tratta dello studio condotto su una corda vibrante ad estremi fissi, che parte da un'equazione differenziale esprime il “moto” di una corda pizzicata da cui si può concludere, a fine dimostrazione, che tutte le soluzioni differiscono tra loro necessariamente per un valore “k” che può assumere solo valori interi).

Ciò equivale a dire che nel sistema temperato occidentale (così è definito il nostro attuale sistema musicale tonale) l’armonia” è frutto di rapporti tra frequenze sonore che hanno valori costanti e che in base al valore del detto rapporto, quel particolare accordo avrà un determinato impatto musicale e produrrà una particolare “suggerione”.

Questi rapporti tra suoni vennero studiati per la prima volta da Pitagora già 2500 anni fa, con i suoi esperimenti sulle corde vibranti: egli scoprì appunto che l’armonia tra i suoni emessi da due corde si ha quando i rapporti tra le lunghezze delle corde stesse sono espressi da rapporti tra numeri naturali. Da questi stessi rapporti sono nate anche le famose sette note e i sette gradi della scala musicale. Prendendo una corda infatti di lunghezza “l”, facendo suonare $\frac{1}{2}$ l di corda otteniamo la stessa nota, ma il doppio più acuta (detta “ottava superiore”: se la frequenza era “f”, la nuova frequenza risulta “2f”), se suoniamo $\frac{1}{3}$ di corda otteniamo il quinto grado della scala, e così via. Oggi sappiamo che anche i cinesi avevano condotto studi simili, utilizzando i suoni prodotti da canne di bambù.

In conclusione, possiamo affermare che la matematica esprime l'armonia; inoltre ciò che è "armonico", è solitamente anche bello, e ci permette soprattutto quel "viaggio spirituale" di cui prima si è parlato.

English

The composer Otto Luening offers this invaluable insight into how deeply Joyce's mind worked in relating word and musical sound within his written works:

"At that time I was just beginning to be interested in acoustic relationships, the relationship of a fundamental tone to its other partials. This too interested Joyce a great deal, particularly when I pointed out that the third partial of the note C was G and the fifth partial was E and that I saw no reason why polytonal passages in which the music was played in C major, G major, and E major at the same time were not only logical but were rooted in natural relationships in the harmonic series.

Joyce had also heard Hans Zimmerman, a student of mine and later director of the Zurich Opera, conduct a chamber orchestra for which I had arranged and performed a suite of Gluck's music,[...]. Afterwards, Joyce said that he considered this work to be the greatest piece of music ever written. He began going through the piece, note by note and phrase by phrase, literally transposing it first into word inflections and then into verbal images. At the end of this evening with Joyce I had learned more about the relationship of language to music than ever before or since.

Joyce enjoyed giving literary interpretations of the contrapuntal techniques in music. This turned into a kind of intellectual exercise in which he professed to use the devices for his own purposes in his own medium.

On June 18, 1919, he walked with George Borach around the Zurich See justifying his writing of "Sirens". He said:"I finished the 'Sirens' chapter during the last three days — a big job. I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: piano, forte, rallentando, and so on. A quintet occurs in it too as in the "Meistersinger", my favorite Wagnerian opera. Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven't cared for music any more. I, the great friend of music, can no longer listen to it. I see through all the tricks and can't enjoy it any more."

Otto Luening, *The Odyssey of an American Composer*, New York, 1980

Italiano

Come già è stato accennato, il primo a individuare perfettamente questa prossimità di musica e linguaggio e, nel contempo, intuire come nel linguaggio stesso sia presente una sorta di musicalità come suo lato affettivo, come elemento pre-linguistico, da cui il linguaggio verbale non può prescindere, fu Rousseau.

Secondo l'intellettuale francese, infatti, la musica giungerebbe là dove la parola non giunge, in quelle regioni dove il verbo tace e lascia il posto per l'appunto all'indicibile, cioè all'espressione musicale.

Questo è infatti il concetto che ha a che fare, nel bene e nel male, con gran parte della produzione letteraria da sempre: sicuramente dal Rinascimento italiano (nel recupero dell'**armonia** classica) sino agli autori che si collocano fra '800 e '900: appartengono a questa categoria gli autori che qui verranno trattati.

In particolare si vogliono considerare due componimenti emblematici fondati su questa concezione: *Ars Poetique* di Verlaine, e *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

<i>Ars Poetique</i> , Verlaine, 1874 strofe 1, 5, 13	<i>La Pioggia nel Pineto</i> , D'Annunzio, 1902	
<p>1]De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'Impair Plus vague et plus soluble dans l'air, Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.</p> <p>5]Il faut aussi que tu n'aïlles point Choisir tes mots sans quelque méprise : Rien de plus cher que la chanson grise Où l'Indécis au Précis se joint. [...]</p> <p>13]Car nous voulons la Nuance encor, Pas la Couleur, rien que la nuance ! Oh ! la nuance seule fiancée Le rêve au rêve et la flûte au cor !</p>	<p>Taci. Su le soglie del bosco non odo parole che dici umane; ma odo parole più nuove che parlano goccioline e foglie lontane. Ascolta. Piove dalle nuvole sparse. Piove su le tamerici salmastre ed arse, piove su i pini scagliosi ed irti, piove su i mirti divini, su le ginestre fulgenti di fiori accolti, su i ginepri folti di coccole aulenti, piove su i nostri volti silvani, piove su le nostre mani ignude, su i nostri vestimenti leggieri, su i freschi pensieri che l'anima schiude novella,</p>	<p>su la favola bella che ieri t'illuse, che oggi m'illude, o Ermione. [...] E il pino ha un suono, e il mirto altro suono, e il ginepro altro ancora, stromenti diversi sotto innumerevoli dita. E immersi noi siamo nello spirito silvestre, d'arborea vita viventi; [...] Ascolta, ascolta. L'accordo delle aeree cicale a poco a poco più sordo si fa sotto il pianto che cresce; ma un canto vi si mesce più roco che di laggiù sale, dall'umida ombra remota. Più sordo e più fioco s'allenta, si spegne. Sola una nota ancor trema, si spegne, risorge, trema, si spegne. [...]</p>

In entrambi, l'armonia musicale è il perno su cui è costruito l'intero brano, il quale non cerca tanto di comunicare un messaggio, quanto di rendere il lettore partecipe di questa sinfonia di parole.

Ne *La pioggia nel pineto*, inoltre, possiamo constatare come per D'Annunzio la musicalità del verso serva a comunicare questa profonda **armonia** con la natura, in un sentimento panico che unisce l'individuo al tutto (cioè al principio primo), proprio mediante lo stesso processo di cui si è parlato inizialmente riguardo alle popolazioni primitive; il ritorno alle origini e il misticismo “pagano” ancestrale infatti sono tematiche verso cui D'Annunzio, come del resto tutti gli autori post-romantici, nutriva un profondo interesse, manifesto anche in altre sue opere come il romanzo *Il Trionfo della morte* o la tragedia *La figlia di Iorio*.

Generalizzando l'unione panica con la natura attraverso la musica col concetto di “unione col proprio principio primo” si trova l'importante sostegno di innumerevoli filosofi, pedagoghi e medici.

Ad esempio:

Il Novecento: rifiuto, rivoluzione e smarrimento

Ecco però che uno specchio si infrange, e i libri si strappano: crolla l'identità, crollano le sicure certezze; e giunge la guerra, giungono i regimi totalitari, la relatività di Einstein, giungono i “maestri del sospetto” (P. Ricoeur):
giunge il Novecento.

Nessun secolo quanto il Novecento è emblematico delle idee prima espresse, di quanto l'armonia e la musica, e il legame con il principio primo e con Dio, siano due concetti che quasi coincidono.

La musica dodecafonica, sintesi della crisi

Arnold Schonberg è di certo il compositore “novecentesco” per definizione: fu fondatore e componente della “seconda scuola di Vienna”, cioè la scuola musicale fondata all'inizio del XX secolo nella capitale austriaca appunto. I suoi esponenti più importanti furono, oltre a lui, i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern.

Era Vienna infatti, all'inizio del XX secolo, il principale centro di rinnovamento artistico e culturale dell'Europa centrale. Ciò permise lo sviluppo di nuove teorie nelle varie discipline artistiche, come fecero ad esempio Gustav Klimt nella pittura e Gustav Mahler nella musica.

In questo clima di rinnovamento, Mahler e soprattutto Wagner (1813-83) avevano messo definitivamente in crisi tutte le “forme lessicali musicali” fino ad allora in uso (tonalità, consonanza, melodia tradizionale, ritmo, struttura); in questo modo la musica si svincolò dalla realtà.

In questo clima di “apertura intellettuale” Schoenberg trovò spazio per sviluppare le sue teorie (1903 -1911), basate sulla ricerca di un nuovo tipo di

linguaggio sganciato dalla tonalità.

I suoi due allievi più importanti, Webern e Berg, che in un primo momento avevano adottato il sistema tonale, si convertirono alla atonalità e all'uso della **sistematica dissonanza nella ricerca della “disarmonia”** tradizionalmente intesa.

Tuttavia è solo con la pubblicazione delle teorie di Schönberg nel *Manuale d'Armonia* - una serrata requisitoria di quel processo di crisi del linguaggio musicale che aveva raggiunto la sua saturazione nell'estremo post-Romanticismo tedesco (Wagner), e con le prime composizioni seriali (cioè non tonali) dei primi anni Venti -, che abbiamo la nascita e la consacrazione della dodecafonìa, quel nuovo sistema compositivo che fu il punto d'approdo della seconda scuola di Vienna.

Vediamo ora come questa musica e quest' idea di rottura con l'armonia tradizionale, e quindi col rapporto con un “dio” oltreumano, sia presente e caratterizzi le altre espressioni artistiche.

Arte

L'intellettuale e pittore a cui Schoenberg fu più vicino è Vassily Kandinskij; “prevedibile” come amicizia, poiché mai nessun pittore fu più “musicale” di questo, quanto nessuno, più di quel compositore, fu sensibilmente “pittorico”. Tra i due s'instaurò uno stretto rapporto epistolare, da cui traspaiono, oltre a un'altissima stima reciproca, incredibili affinità artistiche. La lettera seguente di Kandinskij è una delle più significative in questo senso:

*“Caro signor Schönberg,
la Sua lettera mi ha fatto molto piacere. Splendido così tanti concerti! Quando sarà quello di Monaco? Lo aspetto con gioia.[...]
Passiamo adesso al Cavaliere azzurro! Non uscirà prima della metà di gennaio, forse addirittura alla fine. Perciò Lei ha un mese abbondante per il Suo articolo. Il primo numero senza Schönberg! No, non se ne parla neppure. Avremo circa 3-4 articoli di musica – dalla Francia e dalla Russia. Ce n'è uno molto ampio, intitolato Musicologia; viene da Mosca e mette tutto sossopra. Ci mandi 10-15 pagine! Come ho già detto – non si può fare a meno di Schönberg.
Vedo moltissime cose nei Suoi quadri (che ho ricevuto ieri dallo spedizioniere: siamo di nuovo a Monaco da soli due giorni).[...]
Un realismo «puro», cioè le cose come sono e come suonano interiormente. È quel che ho preconizzato nel mio libro come «fantasia nella materia più dura». È agli antipodi della mia arte e tuttavia... trae alimento interiore dalla medesima radice: la sedia vive, la linea vive – ciò ha in fin dei conti il medesimo significato. In generale, amo molto questa «fantasia» e, in particolare, nei Suoi quadri: Selbstportrait (Autoritratto)[...]*

... Quando un sentimento si muove dentro di me, allora scrivo (non lo dipingerei mai). E dico semplicemente: aveva un volto bianco e labbra nere. Questo mi basta, vale a dire ciò ha per me un significato ulteriore. Ecco che cosa sento con sempre maggiore intensità: in ogni opera deve rimanere uno

*spazio libero, cioè essa **non deve vincolare!** Forse non è una legge «eterna», ma una legge di «domani». Sono modesto e mi accontento di «domani»! Oh, sì! [...]*

*Suo Kandinskij
Monaco, 6.12.1911*

Nel capodanno del 1911 (un anno davvero importante per questo pittore, essendo nel pieno dello sviluppo pratico delle sue idee circa lo spirituale nell'arte) Wassily Kandinskij assiste a un concerto di Arnold Schönberg a Monaco. Tornato a casa Kandinskij, pur non conoscendolo personalmente, scrive una lettera al compositore per renderlo partecipe di tutto il suo entusiasmo nell'aver assistito al concerto e per parlargli di quelli che, secondo lui, sono i punti di contatto forte tra i suoi dipinti e la musica del compositore. Come è noto, infatti, Kandinskij ricercava tantissimo nella sua arte un profondo "ritmo musicale", che si può cogliere in quelle "linee vive" di cui parla, nei colori accostati con un ben preciso significato e con un ben preciso ordine, proprio come vengono accostate le note nella musica seriale dodecafonica di Schönberg.

Dopo quel concerto a Monaco, Kandinskij dipinse "Impression III" o "Concerto", in cui espresse su tela tutte le sue impressioni circa quell'evento: il nero del pianoforte, le sagome sulla sinistra che rappresentano il pubblico, il giallo nella sua valenza spirituale, ecc. Ed è proprio in dipinti come questo che è evidente riscontrare di quante cose sia portatore il Novecento artistico, la maggior parte delle quali si pongono in modo "rivoluzionario" o certamente nuovo rispetto al passato, tentando nuove vie espressive che svincolino l'artista dalla realtà propriamente detta, e lo proiettino verso un nuovo modo di sentire la vita e la sua "armonia", in un approccio volutamente "disarmonico".

Filosofia

Ma la "formalizzazione" della frattura con quello ch'era stato il comune sentire – la vita, il mondo, "dio", l'uomo – la esplicitò prima e meglio di chiunque altro Friedrich Nietzsche. Come si sarebbe potuto definire meglio questo cambiamento se non con l'affermazione: "Dio è morto"?

Dopo tutto questo percorso possiamo affermare che "dio" è morto sicuramente insieme all'idea di armonia, di unità, di ordine, di sicurezza e, soprattutto, insieme a quell'uomo che aveva creato quel concetto di "dio" come suo idolo.

"Non già il fatto che rovesciasti l'idolo: ma che in te rovesciasti l'idolatra, questo fu il tuo coraggio" (*Ditirambi di Dioniso*, p.193).

È l'espressione di una "rivoluzione umana", della nascita di un uomo "nuovo". E, come ogni rivoluzione, essa rompe e frantuma ciò che era in essere precedentemente: non c'è più armonia in musica, non più armonia in pittura, né

scopo nella poesia, né ordine nella forma; apparentemente solo caos e rovine, “brandelli di muro” e “frantumi di uomo”, in cui si apre, ora, una voragine, nello spazio che l'idolo di Dio ha lasciato vuoto.

Tuttavia “l'uomo non può mai porsi al posto di Dio, perché l'essenza dell'uomo non può innalzarsi alla regione dell'essenza divina. Ma può accadere qualcosa di assai più inquietante di questa impossibilità [...]” (*Sentieri interrotti*, M. Heidegger).

Come sostiene Jean-Luc Marion, l'idolo Dio è formato da due strutture: “morale e metafisica, doppia macchina, macchinario o macchinazione che si arroga il titolo di 'Dio', senza altri diritti oltre al fatto stesso”. Ma questo significa che proprio la “morte di Dio” apre lo spazio per un superamento sia della morale che della metafisica, e da quel concetto “teologico” creato dagli uomini stessi che costituiva il loro senso e la loro origine. Ecco dunque che Nietzsche diventa il messaggero di questo omicidio, che consiste nella perdita dell'origine e del significato delle cose (*Gottlosen*).

Nietzsche era, oltre che filosofo, anche compositore e pianista (una coincidenza?) e scrisse diverse opere musicali durante la sua vita. Ciò che più è interessante è l'evoluzione della sua tecnica compositiva, che segue, proprio come la sua fisionomia filosofica, le tre “fasi” del suo pensiero: sono cioè riscontrabili notevoli differenze ad esempio fra la prima produzione musicale nicciana, che coincide con la fase di apprezzamento di Schopenhauer e Wagner (di cui in quel periodo fu molto amico) e l'ultima, la fase dell'oltreuomo.

E ancora la musica in un certo senso sarà il fattore di cambiamento tra queste sue fasi: sappiamo che Nietzsche compose, come regalo natalizio, l'opera *Eine kleine Sylvesternacht* per il suo amico Richard Wagner, una composizione per violino e pianoforte. Questa fu la reazione documentata della moglie Cosima Wagner che stava eseguendo il pezzo al pianoforte: “Jakob Stocker, allora il mio servo... mentre puliva il tavolo... si fermò, ascoltò con attenzione, e poi si voltò e se ne andò con le parole 'Questa roba non mi sembra essere molto buona'. Ammetto che io, nonostante la grande amicizia, non ho potuto continuare a suonare a causa del mio riso!”. E il commento di Wagner stesso non fu molto diverso.

Anche da questa spiacevole delusione Nietzsche trovò i presupposti per inaugurare una nuova fase del suo pensiero.

La musica accompagnò davvero ogni istante della vita del filosofo tedesco, dall'infanzia sino all'ultimo respiro. Stando alla testimonianza dell'albergatore presso cui alloggiava a Torino, la crisi finale della malattia di Nietzsche, quella che lo gettò una volta per tutte nelle tenebre della follia, fu preceduta da un lungo e forsennato suonare il piano. Il fatto apparentemente marginale può invece avere una certa rilevanza nel definire il rapporto intimo e continuo di Nietzsche con la musica. Musica che diventa manifestazione di un'interiorità che non può esprimersi solo verbalmente. In questo senso la presentazione, sia pure molto circoscritta, di alcune pagine musicali composte da Nietzsche, può assumere il valore di una testimonianza incomparabile sull'uomo Nietzsche, molto più che sul filosofo.

Conclusione

Concludo dunque sottolineando il fatto che la musica, e l'armonia da cui ha origine, unisce l'uomo con se stesso, e il sé con il mondo e con il principio che l'ha generato, e con cui vuole sentirsi ancora legato, sia esso “Dio”, la natura, un “logos”, ecc.: è il mezzo con cui l'uomo ritrova se stesso e il suo senso. E proprio su queste basi, il Novecento agisce distruggendo, frantumando, separando, esplicitando una crisi profonda di identità e di senso.

Ma la vera conclusione non si ferma qui, perché in quel caso il mondo sarebbe ancora fermo al nichilismo passivo di Schopenhauer. Il Novecento in realtà non è semplicemente questo: è invece il superamento attivo e insieme, pur nella negatività e nel pessimismo che lo caratterizza, positivo di questa profonda crisi, e di ciò si possono rinvenire le tracce proprio negli intellettuali e negli artisti che sono qui stati analizzati.

– Arnold Schonberg scrisse, come detto, un libro intitolato *Manuale d'armonia*, dove svincola certamente il modo di comporre dalla tradizione classica, ma nell'ottica di produrre qualcosa di nuovo e di “migliore”, di più espressivo, nella ricerca di un'armonia che nel suo essere più complessa, è anche immagine di un genio che, liberatosi da schemi limitanti, si esprime in tutta la sua capacità immaginativa e produttiva.

– Albert Einstein, mentre il mondo della fisica annunciava la caduta della fisica classica a causa della mancata validità ad esempio delle trasformazioni di Galileo applicate alle leggi di Maxwell, e piangeva sul suo “cadavere”, proponeva la sua “teoria della relatività”, che certamente costituiva un trauma per ogni fisico di quel momento storico, dato che modificava ogni legge allora esistente, ma nel suo complesso risultò una generalizzazione e dunque un miglioramento della comprensione dei fenomeni fisici, intuendo nuove variabili e considerandole, per integrare le leggi precedenti, in un intento “positivo”.

– Per quanto riguarda il filosofo Nietzsche: “Sarebbe ora di chiedersi se, ben lungi dall'aver predicato un qualunque ateismo militante, come degli ideologi imbecilli continuano a sostenere per prudenza e per attualizzazione, Nietzsche non sia forse quello che “cerca Dio invocandolo ad alta voce”, o più singolarmente ancora “l'ultimo filosofo tedesco che abbia cercato, con passione e dolore, Dio” (Heidegger), e che annoverava se stesso tra i “cercatori lunatici di Dio?”” (*Il crollo degli idoli e lo scontro con il divino: Nietzsche*, J. L. Marion).

Quella novecentesca fu dunque una rivoluzione che non si accontentava di dimostrare quanto la tradizione e il passato fosse da frantumare come un muro che limita l'uomo, ma da superare, nel cercare ancora una “nuova armonia”.