

JOHN ZERZAN

**TONALITÀ e
TOTALITÀ**

CAUSA

CONTRO

L'ARTE



Tonality and the Totality è ripreso da
"Anarchismo" n° 65 – giugno 1990

Case Against Art compare nella raccolta
"Culture dell'Apocalisse" edita da Venerea
nel 2000.

F. I. P. - VIA S. OTTAVIO 20 - TO

TONALITÀ e TOTALITÀ

Dare una definizione dei sentimenti è stata sempre la preoccupazione delle religioni e del potere. Ma improvvisamente la musica, con la sua apparente indifferenza nei confronti della realtà esterna, ha sviluppato un ideologico potere di espressione finora del tutto sconosciuto. In origine la musica era utile per fissare i ritmi di lavoro, i ritmi delle danze secondo le necessità rituali. Sappiamo come essa fosse considerata quasi un simbolo del vitale rafforzamento dell' "armonia" nell'antica società cinese gerarchicamente fondata, allo stesso modo in cui per Platone e Aristotele essa incarnava le funzioni morali fondamentali dell'ordine sociale. La convinzione pitagorica che "l'intero cosmo è armonia e numero" passa dal fatto del naturale suono fenomenico all'onnicomprendivo idealismo filosofico per essere ripreso circa mille anni dopo dall'enciclopedico Isidoro di Siviglia vissuto nel VII secolo, il quale affermava che l'universo "è tenuto insieme da una certa armonia di suoni, e che i cieli stessi girano spinti dalle proprie modulazioni". Così Sancio Panza dice alla duchessa (un altro migliaio d'anni più avanti) la quale si era preoccupata per il suono lontano che sentiva di un'orchestra nella foresta, "dove c'è musica, Signora, non ci possono essere carognate".

In effetti, molte cose sono state dette per caratterizzare l'elusivo elemento che noi conosciamo come musica. Stravinsky, per esempio, era completamente serio nel negare ogni suo aspetto espressivo ed emozionale: "Il fenomeno della musica ci è dato al solo scopo di mettere ordine nelle cose, e soprattutto tra l'uomo e il tempo". Ciò fa sembrare chiaro che la musica calma il senso di oppressione causato dal tempo, offrendo con i suoi modelli di tensione e determinazione un altro mondo basato su di un diverso tempo. Lévi-Strauss afferma: "Ciò accade perché nell'organizzazione interna del lavoro musicale l'atto di ascoltare immobilizza il passare del tempo, esso afferra e avvolge come si è afferrati ed avvolti da un vestito sbatuito dal vento".

Ma, *contra* Stravinsky, c'è chiaramente qualcosa di più nella musica, nel suo irresistibile appello, di cui Omero diceva, "soltanto l'ascoltiamo ma non lo comprendiamo". Un elemento della sua misteriosa risonanza, se volete, è dato dalla sua simultanea universalità e immediatezza. Inclusa anche la sua ambiguità, una fondamentale caratteristica di tutte le arti. Una fotografia di Einsenstadt del 1934, intitolata "La stanza dove nacque Beethoven" attesta quest'ultimo punto: giusto nel momento di prendere la fotografia, un funzionario del partito nazista arriva e piazza una ghirlanda commemorativa, proprio esposta in primo piano, prima del busto di Beethoven che si trova nella stanza.

Così il vasto raggio di intimità che si trova nella musica è appropriato a molti scopi e a diverse filosofie. Per il marxista Bloch la musica è un regno dove l'orizzonte utopico "comincia proprio dai nostri piedi". Essa ci fa sentire quello che non abbiamo, come nella poetica formulazione di Marcuse che afferma essere la musica "un ricordo di quello che si sarebbe potuto essere". Sebbene la rappresentazione sia di già riconciliazione con la società, c'è sempre un momento di desiderio nella musica. "Qualcosa manca e il suono come minimo afferma con chiarezza questa mancanza. Il suono ha esso stesso qualcosa di buio e di arido attorno a sé e vi gira attorno invece di fermarsi in un dato punto, come in un quadro", per citare ancora Bloch. Adorno insiste sul fatto che la verità della musica è "garantita più che altro dal suo rifiuto di ogni significato in una società organizzata", concordando con un ritiro nell'estetica come sua scelta di un ultimo luogo della negazione in un mondo amministrato.

Tuttavia la musica, come tutte le arti, deve la sua esistenza alla divisione sociale del lavoro. Sebbene essa sia ancora generalmente vista come isolata, una sorta di creazione personale e di sfera autonoma, il messaggio sociale e i valori sono sempre quelli codificati che vengono espressi dalla musica. Questa verità

coesiste con il fatto che la musica si riferisce a nient'altro che a se stessa, come è stato determinato unicamente dalle sue relazioni interne. È giusto sottolineare, dopo Adorno, che la musica può essere capita come "una specie analoga alla teoria sociale". Se essa mantiene aperto "il passaggio irrazionale" attraverso il quale noi intravediamo "l'impetuosità e il dolore della vita", secondo Aaron Copland, i suoi componenti ideologici possono essere identificati, specialmente quando essa sollecita a trascendere la realtà sociale e i suoi antagonismi.

Nei *Fondamenti razionali e sociali della musica* Weber (come in altri lavori) interessandosi al disincantamento del mondo, ricerca gli elementi irrazionali della musica (per esempio, il settimo accordo) che gli sembra possano sfuggire alla egualizzazione razionalistica che caratterizza lo sviluppo della moderna società burocratica. Ma se la natura non-razionalizzata è un rimprovero dell'uguaglianza, un ricordo e un residuo della non-identità, la musica, con i suoi ruoli ossessivi, non si può considerare un ricordo.

Alcune ricerche sviluppate dall'Università di Chicago dimostrano che ci sono più di millecento variazioni individuabili a disposizione della coscienza melodica, per quanto solo una piccola frazione di esse sia attingibile. Neppure gli ottantotto toni del pianoforte entrano realmente in un pezzo, considerando la ripetizione dell'ottava fondamentale, un altro aspetto dell'assenza della musica libera o naturale.

E ancora noi tutti conosciamo l'asserzione di Carroll C. Pratt che "la musica trasforma in suoni lo sviluppo concreto delle emozioni", che, come spero sia chiaro, certifica ugualmente una illibertà sia della musica come delle emozioni nel nostro mondo. "La musica è il miglior sollievo se non per altre ragioni, almeno perché non fabbrica nuove parole" si legge con la data 1942 nel diario di Elias Canetti. La musica come linguaggio universale delle emozioni è comunque evidente, proprio come è altrettanto chiaro che le parole da Beethoven, Brahms o Schoenberg erano intese come sviluppo concettuale in forma musicale.

Non riducibile alle parole, nello stesso tempo intelligibile e intraducibile, la musica continua a rifiutare un completo accesso. Lévi-Strauss, introducendo *Il crudo e il cotto*, va

ancora più lontano nell'isolare, ciò come "il supremo mistero della scienza dell'uomo (*sic*), un mistero che tutte le varie discipline contrastano e che tiene la chiave del loro progresso". Questo tentativo individua i principali o piuttosto i più elementari di questi misteri nel fatto cioè della perenne combinazione tra libera espressione e regolamentazione sociale così come avviene nella musica, più precisamente in questo caso, con una trattazione storica di ciò che è il nostro senso della musica, la tonalità Occidentale. Posta nel contesto, la sua grammatica standardizzata risponde in larga misura al problema di ciò che in effetti la musica riesce a dire. E l'estensione della sua autorità può essere capita ricordando i timori di Nietzsche che "non ci sbarazzeremo mai di Dio fin quando crederemo ancora nella grammatica".

Ma prima di situare storicamente la tonalità, poche parole riguardo la definizione della sintassi musicale di base, una pratica culturale che è stata indicata come una delle più grandi conquiste intellettuali della civiltà Occidentale. Primo, è necessario sottolineare che, contrariamente alle affermazioni dei maggiori teorici dell'armonia tonale da Rameau a Schenker, la tonalità non è determinata dall'ordine fisico dei suoni. Il tono quasi mai è fissato alla stessa altezza come in natura, esso smarrisce le qualità naturali e si modella in base a leggi arbitrarie, questa standardizzazione e questo distanziamento sono indispensabili al progresso armonico e si dirigono verso una espressione strumentale o meccanica lontana dalla voce umana. Come risultato della selezione realizzata nel suono continuo da una scala fissata arbitrariamente, fra le note sono imposte delle relazioni gerarchiche.

A partire dal Rinascimento (e fino a Schoenberg), la musica Occidentale era concepita sulla base della scala diatonica, il cui elemento centrale è la triade tonica, chiamata chiave, che subordina le altre note. Tonalità attualmente significa lo stato in cui si trova un tono, un'altezza, la tonica come è chiamata più semplicemente, su cui si basa la sua autorità sugli altri toni. La trattazione della qualità di queste note dominanti costituisce una delle preoccupazioni della nostra musica. Schenker scrive a proposito della tonica che "desidera dominare le altre note sue simili", la qual cosa anche nella scelta delle parole lascia vedere la

connessione tra tonalità e moderna società classista. Il teorico più importante dell'autorità tonale, scrive nel 1906 riferendosi a questo problema parlando di "una specie di più alto ordine collettivo, simile allo Stato, basato su di un suo proprio contratto sociale dentro cui i toni individuali sono costretti a restare".

Vi sono molti che ancora tengono per fermo che l'emergere di un centro tonale in un lavoro sia il prodotto inevitabile della naturale funzione dell'armonia la quale non può essere soppressa. Abbiamo qui un esatto parallelo dell'ideologia dove l'egemonia della struttura di riferimento com'è la tonalità è trattata come mera evidenza. Il miasma ideologico che aiuta ad erigere le strutture sociali sembra naturale e obiettivo come nascondiglio dei pregiudizi dominanti di cui si alimenta l'essenza della tonalità. Come dice Arnold Schoenberg si tratta di un "espediente" che produce unità. Infatti, la musica tonale è piena di illusioni, come di una falsa comunanza, dove il tutto è inquadrato come se venisse fuori da voci autonome. Questa impressione trascende la musica provvedendo ad una riflessione diretta a legittimare la generale divisione del lavoro in una società scissa in classi.

Dinamicamente parlando, la tonalità crea un senso di tensione e di rilassamento, di moto e di riposo, attraverso l'uso della dissonanza e della consonanza. Il movimento che si allontana dalla tonica è considerato come tensione, come ripiego in se stessi, come decisione. Tutta la musica tonale si sviluppa verso scelte in cadenza o chiuse, con l'accordo tonico dominante su tutte le altre combinazioni armoniche, tirandole a sé e incorporando loro autorità, stabilità, riposo. La sopramusicalità, una nostalgica e penosa attitudine di andare avanti e indietro attraverso l'intero corso della cultura borghese, è espressa molto abilmente dal movimento che sostiene il vero fondamento della tonalità.

Questa periodica convergenza verso un punto di riposo sempre più inadatto ad estendere le strutture musicali, e le aree di aspettativa e di appagamento tonale viene sempre di più allontanato. Non è sorprendente che allo stesso modo in cui la società dominante deve sforzarsi per ottenere il consenso, cioè l'accordo armonico fra i suoi sudditi attraverso gli ostacoli considerevoli dell'alienazione, la tona-

lità sviluppi sempre più lontano dalla certezza e dalla sicurezza della tonica i propri punti di partenza, allungando anche i ritardi di una gratificazione. La marcia forzata del progresso trova il proprio corrispettivo nella direzione obbligatoria e razionalizzata della tonica-dominante che regge l'armonia, completata con un persistente carattere patriarcale.

Tre secoli di tonalità tendono ad eliminare la consapevolezza della loro soppressione delle primitive possibilità ritmiche oltre che del loro restringimento del gran numero di varietà interne al ritmo ridotte ad una schematica alternativa tra "accentuate" e "non accentuate". Lo sviluppo di una simile tonalità coincide con l'arrivo al potere del pensiero simmetricamente organizzato e del rafforzamento della struttura musicale, con la relativa possibilità di raggiungere un certo significato sulla base di una certa uniformità. Chennevière, discutendo della tonalità a proposito di un nuovo sistema di notazione semplificato e intellettuale, intravede "un più radicale impoverimento della musica occidentale", riferendosi principalmente al bilancio simmetrico tra battuta e battuta e all'enfasi nella ripetizione degli accordi.

Agli inizi del diciannovesimo secolo William Chappell pubblicò una collezione di "canti nazionali inglesi" (canzoni popolari) dove i modelli armonici dell'accademia furono imposti alle melodie popolari sopravvissute, le vecchie melodie furono soppresse e "gli accordi irregolari appiattiti". Il binomio chiave maggiore e chiave minore finì per prevalere e, come conclude Busoni "i simboli dell'armonia furono confinati nell'espressione della musica". L'emergenza della tonalità corrisponde alla gerarchia nazionalista e centralista che arrivò a impadronirsi della vita economica e culturale. Le strutture belle e pronte dell'espressività monopolizzano la soggettività musicale e i modelli del desiderio. Clifford Geertz fornisce questo pertinente giudizio: "Uno dei più importanti fatti che ci riguardano può infine essere che noi tutti cominciamo con una potenzialità naturale per vivere milvite, ma alla fin fine non ne viviamo che un soltanto".

La tonalità in musica può essere paragonata al realismo in letteratura e alla prospet-

va in pittura, ma è più profondamente invecchiata di questi ultimi. Ciò facilita una immaginaria trascendenza della distinzione di classe e delle differenze sociali sotto il segno di una "universale" musica centrata sulla chiave, trionfante dal momento in cui la tonalità definisce il regno dell'approvazione e del consumo della musica di massa. Nel pianeta c'è un linguaggio non parlato che comincia perfino a competere con l'accessibilità della tonalità e che sta provvedendo a fornire di un significato l'espressione umana.

Ogni studio storico che ometta la musica rischia di vedere diminuire le sue capacità di comprendere la società. Consideriamo, per esempio, gli sforzi fatti nel nono secolo da Carlo Magno per stabilire una uniformità musicale liturgica da un capo all'altro del suo impero per ragioni politiche, oppure l'organo della Cattedrale di Winchester che nel decimo secolo con le sue quattrocento canne rappresentava la più alta tecnologia occidentale del tempo. Può essere almeno ipotizzabile che la musica, in pratica, abbia cercato di migliorare la propria "chiave" per risultare più comprensibile allo spirito di cambiamento di quella civiltà. Nella tonalità, con cui viene usata la periodizzazione convenzionale, si può forse individuare la strada più antica per il passaggio dal Medioevo all'era rinascimentale.

Se l'eminente medievista Bloch non si sbaglia nel caratterizzare la società medievale come ineguale piuttosto che gerarchica, c'è una definitiva forza di persuasione nell'interpretazione di John Shepherd dei deboli inizi del sistema tonale come codificazione di una nuova ideologica musicale gerarchica, estranea ad una più mutuale che idealizzava le caratteristiche dell'antica società.

La prospettiva medievale, basata sui suoi caratteri decentralizzati e locali, fu relativamente tollerante di fronte alle diverse concezioni della forma musicale e non le considerò come fondamentalmente distruttive della sua base ideologica feudale. L'emergente mondo moderno tuttavia venne caratterizzato dalla grande divisione del lavoro, dall'astrazione e da una intolleranza che ne fissano i caratteri. L'uniformità della stampa e il sapere leggere e scrivere corrosivi dell'orale, nei riguardi della tradizione, spiegano alcuni dei cambiamenti, come i caratteri da stampa mobili che fornirono un modello per l'uso proto-industriale del-

le parti individuali e meccaniche interattive di una macchina. Infatti, l'invenzione della stampa intorno al 1500 dette alla notazione musicale una grande possibilità, che rese praticabile il ruolo del compositore, separando il creatore dall'esecutore e degradando il ruolo di quest'ultimo. La cultura occidentale, la quale produsse presto un lavoro di notazione musicale completo, facilitò così una teoria formale della composizione a spese di una più antica dominanza dell'improvvisazione, lungo alcuni punti essenziali. Su questa strada, il sapere leggere e scrivere e la sua dinamica uniformità conducono ad un esplicito sviluppo armonico.

Alcuni musicologi hanno anche individuato un ricorrente freno diretto a reprimere la "recalcitrante indipendenza" delle parti individuali della musica polifonica (multivocale) nell'interesse dell'armonia e dell'ordine, databile all'indietro al massimo al tredicesimo secolo. L'*Ars nova*, la principale forma musicale del quattordicesimo secolo, mostra alcune delle tendenze all'opera in questo lungo periodo di transizione della polifonica pre-armonica.

Prima di tutto, specialmente in Francia, l'*Ars nova* raggiunge un incredibile livello di complessità ritmica che la musica europea non raggiungerà fino a Stravinsky e il suo *Rito della primavera* cinque secoli più tardi. Ma questa vera complessità, sempre di più basata su di un astratto concetto di tempo, conduce a straordinarie raffinatezze della notazione, e perciò chiaramente lontana da una musica basata su di una voce che canta ed anche dalle sottigliezze melodiche o dai ritmi flessibili. La formalizzazione sembra implicare sempre una riduzione, e ciò divenne manifesto alla metà del quindicesimo secolo per ciò che concerne la relazione tonica dominante.

La considerevole perdita del senso spontaneo del ritmo dopo il Medioevo è resa evidente dalla crescita dell'uso casalingo della musica, secondo le due basilari caratteristiche del Rinascimento, specializzazione con e senza orchestra e formazione di una classe a malapena individuabile di *virtuosi*, che ripete la più grande divisione del lavoro nel suo insieme. Allo stesso modo, una nuova attenzione è posta sullo spettatore. Prima del 1500 la musica non comportava uno spettacolo che non fosse quello degli uomini al lavoro, non intendeva provocare movimenti o fare cantare ma fare in modo che venisse

consumata passivamente al momento della sua apparizione.

La musica rinascimentale resta per la più gran parte e per la più importante esclusivamente vocale, ma durante questo periodo la musica strumentale diventa indipendente e sviluppa un certo numero di forme autonome conosciute collettivamente come "musica assoluta". Sempre più secolarizzata, la musica europea sotto l'indiscutibile dominio olandese tra il 1400 e il 1500 prende un aspetto matematicizzato completamente compatibile con la posizione dell'Olanda nel primo capitalismo mercantile. Il potere del suono raggiunge una intossicazione cominciata con gli effetti del corale di massa che era diventato possibile quando molte voci, formalmente indipendenti, in una composizione, raggiunsero un unico corpo armonico.

Ma l'armonica tonale presente in alcuni posti non era ancora diffusa dappertutto. Le scale modali, sufficienti dal primo Medioevo all'ultima parte del sedicesimo secolo, si allargano da otto a dodici modi per poi essere fatte a pezzi e ridotte al binomio della maggiore e di quella minore. "L'irrequietezza e la disillusione del tardo Rinascimento", secondo le parole di Edward Lowinsky sottolineano la coerenza e l'unità della struttura tonica dominante come contributo della musica alla cultura egemone della società classista. Il nostro senso armonico moderno, la concezione del tono come somma di diversi gruppi verticali di toni, è una idealizzazione dell'armonia sociale gerarchizzata.

Peter Clark in *La crisi europea del 1590* cita uno scrittore spagnolo del 1592: "L'Inghilterra senza Dio, la Germania con lo scisma, le Fiandre in rivolta, la Francia con tutte queste cose messe insieme". Avvicinandosi alla fine del secolo, rileva Henry Karmen "probabilmente non ci fu mai prima nella storia d'Europa una rivolta popolare talmente diffusa". La tonalità non era ancora vittoriosa ma lo sarebbe stata fra non molto venendo a regnare fra le idee dominanti della società, giocando la sua parte per incanalare in questo modo la pacificazione del desiderio.

Man mano che la polifonia si dissolveva, il moderno sistema a chiave emerge in modo sempre più distinto in una nuova forma nei primi anni del 1600, sotto il nome di *opera*, per la prima volta portata avanti in Italia da

Monteverdi. La presentazione retorica in modo cosciente delle emozioni, fu la prima struttura musicale occidentale del secolo concepita in una dimensione sufficientemente grande per rivaleggiare con la musica religiosa. Con l'*opera* ed anche altrove, la prima fase dell'"sviluppo del sentimento in base alla tonalità" secondo H.C. Colles, "dette a questi lavori un'apparenza di ordine e stabilità che segnò l'inaugurazione di una nuova era artistica".

Lo sviluppo della tonalità centrale nel diciassettesimo secolo trae profitto da Cartesio. Con il suo razionalismo meccanicista e matematicizzato e la sua specifica attenzione alla struttura musicale, Cartesio sviluppa il nuovo sistema tonale nello stesso spirito di consapevolezza con cui la sua filosofia scientifica mette al servizio di un forte governo centrale. Secondo Adorno, la musica polifonica conteneva elementi non reificati e autonomi, qualcosa di "altro" che la coscienza cartesiana incaricò di eliminare.

Il retroterra di questo sviluppo fu dato dal considerevole rinnovamento della lotta sociale sul finire del 1500. Hobsbawm colloca nel 1600 la crisi per eccellenza, Parker Smith (*La crisi generale del diciassettesimo secolo*) vedono questa "esplosione di instabilità politica" in Europa come "diretta prevalentemente contro lo Stato, in particolare durante il periodo 1625-1675". Il secolo precedente era stato ampiamente l'epoca d'oro del contrappunto raggiungendo il suo apogeo con Palestrina. Lassus, il suo ideale di una statica armonia sociale era imitato in musica. L'estetica barocca corrisponde alla crisi iniziata nel 1590 e si rinnova sul serio con i problemi economici del 1620, si tratta di un rigetto della controposizione classica e dei suoi rifinimenti polifonici. L'essenza del Barocco è quella di muoversi con turbolenza ma di controllarla, perciò esso combina le irrequietezze del movimento con il formalismo. A questo punto si sviluppa il *concerto* che si collega più che all'etimologia di accettare al consenso vero e proprio. Derivato dal latino *concertare*, accordo raggiunto tra elementi dissonanti, esso riflette, come un insieme perfettamente armonizzato, la grande domanda di autorità da parte di un sistema che vuole fronteggiare le lotte sociali.

Armonia non è omofono con polifonia polifonia e armonia sono tra loro irconciliabili. Invece di una forma nella quale molt

voci sono combinate in modo che ciascuna mantenga il proprio carattere, con l'armonia noi sentiamo realmente soltanto un tono. Nel periodo delle lotte che caratterizzano il Barocco, l'omofonia prende il sopravvento e sostituisce la polifonia, con gli ovvi "soprtoni" ideologici. I suoni indipendenti vengono assorbiti in forma di unico blocco, la cui funzione è quella di costituire un retroterra per la melodia ed anche di registrare l'accordo in movimento al suo proprio posto a prescindere dal sistema tonale complessivo. In questo momento l'armonia per prima cosa fissa il proprio posto essenziale per la musica, poi cambia la natura della melodia in qualcosa di progressivo. Il ritmo viene per troppo tempo simulato dall'armonia, infatti la divisione della musica in battute è imposta dal nuovo ma non identificabile ritmo armonico.

Splengler giudica che la musica sorpassa la pittura come arte più importante intorno al 1670. Essa prevale di già da molto tempo quando la tonalità viene definitivamente realizzata, però essa sarà d'ora innanzi scritta nell'idioma della tonalità definitivamente stabilita, senza cambiamenti per circa due secoli e mezzo. La manifestazione di immediati interessi soggettivi in accordo con il codice ormai generalizzato della tonalità corrisponde, in quest'epoca, con il concetto legale di "uomo ragionevole", Dunwell ci informa di ciò sebbene sia tentato di riformulare la frase come "moderno, addomesticato", piuttosto che "ragionevole".

Ci sono altre sorprendenti coincidenze temporali. *L'emergenza del grande potere, 1685-1715* di John Wolf, fra gli altri studi storici, situa il momento dell'ascesa del potere statale come parallelo a quello della centralità tonale. E come Bukhofzer ha scritto, "sia la tonalità che la gravitazione sono scoperte del periodo barocco fatte esattamente nello stesso tempo". Il significato della fisica newtoniana è che la gravitazione universale offre un modello sottolineato come immutabile di legge capace di resistere ai cambiamenti. Prevalendo questa universalità, si provvede a ordinare i movimenti e a unificare le cosmologie fornendo una base per l'ordine politico ed economico, allo stesso modo della tonalità. Nel nuovo sistema armonico, il tono principale, il più forte e il più dominante gravita discendendo e attraversando e diventa il basso, il tono fonda-

mentale dell'accordo. Le leggi della tonalità possono essere considerate come intercambiabili, è incredibile come si possa suonare con queste pesantezze.

Verso la fine del diciassettesimo secolo l'Inghilterra rappresenta il luogo dove si svolge in musica il più ampio movimento sociale. I critici North e Mace scrivono riguardo il declino degli appassionati della musica per viola e sulla tendenza della composizione dove "le parti scritte danno vita a fuochi d'artificio e a modelli prefabbricati", secondo quanto cita Peter Warlock. Diminuisce la musica familiare da camera, cresce l'abitudine all'ascolto passivo, mentre per contro si spezza il comunismo del villaggio con le sue canzoni e le sue danze. La vittoria della tonalità ebbe una vasta parte nella simbolica ristrutturazione delle parti sociali dominanti, e non soltanto in Inghilterra.

A partire dall'era barocca, il principale veicolo della tonalità fu la *sonata* ("suonare" come opposizione al più antico e singolo movimento della *canzone* o "cantata"), che viene a coprire virtualmente ogni composizione formata da diversi movimenti che si sviluppa sulla base di un piano formale. La sonata formale fu una organica conseguenza dell'armonia tonale in quanto le sue simmetrie furono fondamentalmente relazionali alle simmetrie interne che organizzavano la grammatica della tonalità. La sua struttura fondamentale richiedeva che la musica che appariva per prima come un movimento che si allontanava dalla tonica verso una chiave polarizzata nuovamente venisse in fine reinterpretata sulla base della tonica originale allo scopo di ristabilire l'equilibrio. Perfino i provocatori finali delle opere di Mozart, ci fa notare Rosen, hanno la simmetrica struttura tonale di una *sonata*. Aila fine del Barocco negli ultimi anni del diciottesimo secolo, la simmetria trattenuta e in quel tempo finalmente concessa divenne uno dei cardini del gradimento musicale.

Con il conflitto di due temi, le note chiave, lo sviluppo e la riassunzione, la *sonata* forma i presupposti di un capitalismo dinamico. L'equilibrio orientato e la fuga assolutamente non drammatica, l'alta filigrana di un primitivo contrappunto, riflettono una società più statica gerarchicamente. Lo stile della fuga venne impiegato esattamente quando la tonalità divenne predominante in modo completo

e i suoi movimenti organizzati in perfetta sequenza. Una *sonata* classica, d'altro canto, viene ad essere auto-prodotta, presentandosi come una rivelazione delle iniziali intrinseche potenzialità di spontanea creazione. La fuga si sviluppa obbedendo alle sue leggi iniziali, come un calcolo, come si conviene al razionalismo illuminista, poiché i temi della *sonata* mettono in mostra una condizione dinamica, il balzo qualitativo nel dominio della natura inaugurato dal capitalismo industriale.

Ai primi del diciassettesimo secolo lo studio di Rubens divenne una specie di fabbrica, la cui produzione di più di 1200 quadri fu senza precedenti nella storia dell'arte. 150 anni dopo, utilizzando una forma preordinata di *sonata*, Haydn e Mozart licenziano 150 sinfonie complessivamente. Forse non significa insinuare troppo o negare il genio di ciascun compositore, vedendo in questo meccanismo una prefigurazione culturale della produzione di massa. Una ulteriore caratteristica è che la sonata musicale, diversamente dalla complicata fuga ultimo stile, deve essere prevedibile e piacevole. Ricordando sempre la stessa tonalità "la *sonata* ciclica afferma una felice conclusione, si presta alla riconciliazione, a risolvere dal primo al secondo movimento tutti i contrasti, i tormenti e i dubbi interni", per concludere con le parole di Robert Solomon.

Il principio della *sonata* formale comprende anche l'idea di uno sviluppo graduale dell'attività, un dinamismo accumulativo che si estende fino alla specificità esclusiva, fino a dominare ogni generalizzazione. È per questo motivo che essa incarna il raggiungimento della massima espressione dell'emergenza della forma generalizzata dell'evoluzione borghese ed anche il modo in cui si indirizza verso il valore "universale" e l'egemonia mondiale della cultura e del capitale europei.

Nel diciottesimo secolo la moderna nozione autonoma di musica diventa la forma (persistente anche oggi) con cui si pretende arrivare alla verità trascendentale che affascino tutti da Bach a Mozart in modo speciale. L'orgogliosa solennità degli oratori di Handel parla della crescita dell'imperialismo inglese e desidera legittimare questo sviluppo, ma è Bach che specialmente articola il valore sociale dell'emergenza borghese come universale razionalità, obiettività, verità.

I precursori di Bach avevano fatto evidentemente una struttura adatta alla tonalità ma l'avevano portata a tale perfezione mettendo insieme il dramma e il significato specifico dell'ultimo Barocco con gli aspetti del primitivo, sobrio contrappunto ideale. È di nessun valore che le vecchie forme più statisticamente matematicizzate del diciottesimo secolo sopravvivano, in quanto non dominano. Queste sopravvivenza per le sue sequenze di sviluppo viene considerata poco rispettosamente con le parole di Constant Lambert che definisce Bach "una macchina per cucire", per arrivare a Wagner che riferendosi a Mozart lo trova in possesso di "qualcosa come una troppo triviale regolarità".

Ma se Bach rappresenta l'apoteosi effettiva della tonalità fondata sull'armonia, vi sono da esprimere dei dubbi riguardo tutta questa critica. Rousseau, per esempio, vede l'armonia soltanto come un altro sintomo della decadenza culturale europea, veramente come la morte della musa. Egli fonda questo punto di vista estremo sulla svalutazione melodica dell'armonia, sulla riduzione percettiva dei suoni musicali all'interno di una struttura con questi elementi e infine sulla riduzione dell'esperienza dell'ascoltatore. Anche Goethe era sospettoso riguardo l'artificialità e la reificazione riguardanti il pieno sviluppo della tonalità, ma in modo meno reciso di Rousseau.

Intorno agli inizi del 1800 la musica tonale strumentale raggiunse il massimo livello di dominio dei suoi mezzi, come la pittura aveva fatto circa trecento anni prima. Il più grande cambiamento nella tonalità del diciottesimo secolo, la divisione in parti influenzate da valori stabiliti in modo uguale (la divisione dell'ottava in 12 precisi semitoni equivalenti) costituì una più accentuata polarizzazione tra tonica e dominante e un allargamento del ruolo raggiunto dalla modulazione in chiave. All'inizio del secolo il rapporto di chiave poteva di già impadronirsi di otto ed anche più battute senza ripetizioni, mentre Mozart, Haydn e Beethoven, alla fine del secolo, estesero l'autorità delle relazioni armoniche a cinque e perfino a dieci minuti.

L'allargamento dell'orbita tonale significò tuttavia dar vita ad un indebolimento del punto di riferimento della tonica. Con Beethoven all'inizio dell'era romantica, alcune imprecisioni possono essere di già viste nella struttura

tonale. Quello che c'è di nuovo tematicamente in Beethoven è un clima di espressione emozionale come pure un'ampia scelta di emozioni espresse con in più la centralità del motivo della lotta degli uomini per la libertà, precisamente come la sconfitta dei Luddisti in Inghilterra preannuncia la soppressione delle espressività emozionali e delle libertà individuali in società. Molto diversamente si dice Bach comincia dal fatto dell'alienazione e conclude rifiutando di conciliare la sua musica con tutto quello che c'era di irconciliabile nella società, ciò può essere visto molto chiaramente nei suoi ultimi quartetti, i quali richiamano l'incompletezza e l'angoscia dell'ultima musica di Mozart.

Arte romantica per eccellenza, la musica viene pensata come un mezzo singolarmente privilegiato. Infatti, nel periodo di Beethoven o poco dopo, il compositore acquisì lo status di filosofo, contrastante nettamente con il ruolo di virtuale servitore che Haydn e Mozart avevano occupato. Probabilmente, la cosiddetta "forza di redenzione" della musica, attraversando il terreno sociale, fu improvvisamente messa in evidenza con l'esecuzione dell'opera di Auber *La muta di Portici* che provocò lo scoppio della rivoluzione a Bruxelles nel 1830. Più avanti nel secolo, Walter Pater affermerà che "tutte le arti costantemente aspirano alle condizioni della musica", prevedendo non soltanto la musica come culmine dell'arte ma vedendo riflettere la sua vigoria al più alto grado della tonalità. È proprio in quest'ultimo senso, come apprezzamento della tonalità, che Schopenhauer celebra la musica in modo inarrivabile per la tradizione filosofica, come più efficace delle parole, della espressione diretta degli stati di coscienza.

Adorno parla dell' "esplosione del desiderio nel Romanticismo" e Marothy affronta i suoi frequenti tempi della solitudine e della nostalgia, dello sforzo di catturare il senso di qualcosa che è andato irrimediabilmente perduto. Lungo queste linee, il dramma della liberazione era non solo la moda letteraria del giorno ma spesso la base della musica, come nel *Fidelio* di Beethoven. Schubert si chiese se esistesse qualcosa come la musica gioiosa, anche se, come risposta all'industrializzazione dell'Europa, qualcosa gli venne dall'elegiaco, rassegnato Brahms e dal pessimista Mahler, alla fine dell'era romantica.

L'armonia fu la speciale caratteristica del periodo. Il raggruppamento orchestrale favorì il massiccio e unificato sviluppo di ogni sezione strumentale sforzando ed intensificando l'aspetto centrale insieme alle relazioni tonali dirette a trasmettere i significati, nei confronti degli altri aspetti della musica. Fu l'epoca della grande orchestra obbligata a indicare lo sfruttamento coercitivo del potere tonale, attraverso la coordinazione delle diverse funzioni specifiche. In questa maniera, e con una crescente sistematica concezione strutturale della musica, il romanticismo musicale percorre parallelamente il metodo industriale. Man mano che il diciannovesimo secolo avanza, un crescente numero di compositori ritiene che il linguaggio musicale sia stato intrappolato negli obblighi sintattici e formali della tonalità, un sovra-standardizzato vocabolario armonico diretto a fissare regolarità simmetriche. Appiattita sotto il peso delle sue proprie abitudini, la musica sembra avere perso il suo potere di espressione.

Allo stesso modo del capitale, al tempo delle sue iniziali espansioni, l'orchestra moderna persegue l'illusione di uno sviluppo indefinito. Ma la sovradeterminazione e il gigantismo romantici (ad esempio, *Sinfonia per un migliaio* di Mahler) sono usati quasi sempre per creare un ambito limitato di suoni omogeneizzati, una uniformità di timbro.

Parlare di espansione richiama alla mente l'attentato alla semplicità e all'economia del repertorio dell'opera attuato da Wagner, una splendida agonia si trova in *Tristano e Isotta*. Oppure, sempre di Wagner, la serie dell'*Anello*, basata sul mito Nibelungico, la cui epica della lussuria e della morte con la quale egli desidera superare ogni concepibile spettacolo, trova pronto il giudizio di Nietzsche: "C'è un profondo significato nel fatto che la crescita di Wagner coincida con la crescita dell'Impero". Un ritratto lirico del Kaiser Guglielmo I, dove vicino ad un cigno lo si vede indossare l'elmo di Lohengrin suggerisce il debito contratto per celebrare e riconsacrare l'ordine sociale del secondo Reich germanico. Se *Tristano* fu il preludio della politica espansionista della Germania bismarckiana, nella pseudoeroica religiosità di *Parsifal* c'è l'ultimo aspetto della giustificazione autoritaria e mistica.

Wagner vuole una fusione di tutte le arti in una più alta forma di opera e in questo progetto gli sembra di potere superare il dogmatismo religioso. A questo scopo progetta un completo dominio sullo spettatore per mezzo della grandezza e della pomposità della sua produzione musicale, un'afa profumata e un bombardamento dei sensi. La sua vanteria fu niente di meno che quella di essere riuscito con il suo neo-paganesimo e il suo neonazionalismo "a gettare le basi per una futura abolizione della Chiesa e dello Stato" avendo questi esaurito la loro utilità. Così i suoi scopi relativi all'arte sono più grandiosi di quelli del capitalismo industriale stesso e parlano lo stesso linguaggio del potere.

Ed ancora Wagner, in modo più significativo, rappresenta la piena decadenza del sistema armonico. A dispetto di tutte le ampollosità e sforzandosi per ottenere il massimo di autorità, questa è una musica del dubbio. La sua musica resta fedele al più piccolo e latente fondamento della tonalità ma, specialmente col *Tristano*, la persistente validità dell'armonia tonale è di già disapprovata. Wagner raggiunge così i suoi limiti estremi ed esaurisce le sue ultime risorse.

Una parte del *Canto della terra* di Mahler è marcatamente "priva di espressività". Sembra che il Romanticismo dopo Wagner sia stato ridotto in cenere, sebbene nello stesso tempo venga adombrato qualcosa di nuovo. L'armonia continua a dare segni di collasso interno e l'aumento delle licenze ha il sopravvento sulla precedente sovranità illimitata del sistema tonale maggiore-minore, come accade con Debussy. Nel frattempo, come il capitale che richiede al "Terzo mondo" sempre più risorse per mantenere la propria stabilità, la musica viene massicciamente utilizzata dall'imperialismo nel senso del fondamentale bisogno di una trasfusione popolare (ad esempio con Bartok).

Nel 1908 il *Secondo quartetto in fa diesis minore* di Arnold Schoenberg, raggiunge la rottura decisiva con lo sviluppo armonico, si tratta della prima composizione atonale. Convenientemente il movimento in questione è cominciato dal soprano con le parole: "Ich fühle Luft von andere Planeten" ("Sento una melodia dagli altri pianeti").

Adorno vede la radicale apertura della musica atonale come una "espressione di sofferenza vera non venuta fuori da una qualsivoglia convenzione" e per questo "spesso ostile alla cultura" e "contenente elementi di natura barbara". Il rigetto della tonalità rende davvero possibile l'espressione della più intensa soggettività, la solitudine del soggetto sotto il dominio della tecnologia. Nondimeno, l'equivalenza in base alla quale le umane emozioni vengono universalizzate e obiettivate, è ancora presente, se viene fuori dal controllo centralizzato delle "leggi dell'armonia". L' "emancipazione della dissonanza" di Schoenberg permette di presentare le passioni umane con una immediatezza senza precedenti attraverso armonie dissonanti che hanno poca o nessuna tendenza a ricomporsi. L'aver evitato la suggestione e la risoluzione tonali consente all'ascoltatore di disporre di preziosi piccoli appoggi e sicurezze. Il lavoro atonale di Schoenberg spesso sembra quasi istericamente emozionale a causa dell'assenza di punti di reale appoggio. "Esso sembra indirizzarsi freneticamente verso l'irraggiungibile", nota Leonard Meyer.

In questo senso, l'atonalità dimostra di essere la più estrema manifestazione del generale anti-autoritarismo sollevatosi nella società di qualche anno precedente alla Prima guerra mondiale. L'abbandono della tonalità da parte di Schoenberg coincide con l'abbandono della prospettiva in pittura da parte di Picasso e Kandinsky nel 1908. Ma con questi "due grandi gesti negativi" di cultura, come essi sono stati definiti, fu il compositore che vide se stesso proiettarsi verso un pubblico vuoto. Nella risoluta affermazione dell'alienazione si inserisce la sua riluttanza e presentare ogni scena dell'umana realizzazione se non in modo feroce, difficile, selvaggio; l'atonalità di Schoenberg fu più che altro una minaccia e una sfida piuttosto che il tentativo di essere accettata. Il pittore espressionista August Macke scrive al suo collega Franz Marc dopo una serata di musica da camera di Schoenberg nel 1911: "Puoi immaginare una musica in cui ogni tonalità è stata completamente abbandonata? Mi sono ricordato costantemente delle larghe composizioni di Kandinsky che sono realizzate, come queste qui, senza chiave alcuna... questa musica che consente qualsiasi tono resta fedele solo a se stessa". Sfortunatamente,

questo sentimento per un così radicale e liberatorio approccio non venne condiviso da molti, non venne esposto a molti.

Come implica la lettera di Macke, prima della rottura atonale, la musica aveva raggiunto un significato attraverso la relazione definita degli accordi con il centro tonale. La *Teoria dell'armonia* di Schoenberg riassume il vecchio sistema così: "Ci fu sempre il riferimento di tutti i risultati ad un centro, ad un punto di emanazione... La tonalità non serviva, al contrario chiedeva di essere servita".

Alcuni difensori della tonalità, da un altro lato, adottarono un punto di vista sociale francamente autoritario, sentendo che la posta era più alta di un semplice cambiamento musicale. Levarie e Levy, nella loro *Morfologia musicale*, del 1983, per esempio, continuano la tesi filosofica che "il caos è il non-essere" e arrivano all'atteggiamento politico che "la rivolta contro la tonalità... è una forma di rivoluzione egualitaria". Essi ammettono poi che l'atonalità è "un generale fenomeno contemporaneo" e notano con dispiacere che "l'ossessiva paura della tonalità rivela una profonda avversione per il concetto di gerarchia e di rango". Questo atteggiamento è un ricordo della conclusione di Hindemith in base alla quale è impossibile negare validità ad una gerarchia delle relazioni tonali e che quindi non c'è nulla che "possa definirsi come musica atonale". Queste superate notazioni cercano di difendere più o meno la forma di musica dominante, essi preservano l'autorità, la standardizzazione, la gerarchia e qualsiasi grammatica culturale che garantisca un mondo definito da simili valori.

L'espressione atonale di Schoenberg assorbe una parte della sconfitta della Prima guerra mondiale e delle sue spiacevoli conseguenze in termini di dissonanze sociali. Agli inizi del 1920 egli costruisce un sistematico radicalismo dell'atonalità, neanche una sola nota "libera" sopravvive. In assenza di un centro tonale egli inserisce un gruppo di 32 toni totalmente relazionati, il quale, secondo il giudizio di Adorno "estingue virtualmente il soggetto". La dodecafonia, o serialismo come è stato anche chiamato, costituisce una nuova compilazione che viene sostituita al posto della tonalità, corrispondente ad una nuova fase del crescente industrialismo sistematico introdotto proprio dalla Prima guerra mondiale. Schoenberg crea nuove leggi per controllare quello che era stato liberato dalla distruzione

delle vecchie regole tonali, nuove leggi le quali garantiscono una più completa circolazione fra tutti e dodici i toni e si può anche dire che rendono più adatti ad essere risolti i nuovi bisogni del capitale nei confronti di una migliore circolazione. La tecnica seriale è una specie di integrazione totale nella quale il movimento è strettamente controllato, come in una moda fatta osservare burocraticamente. I suoi inconvenienti concettuali per l'ordine dominante dipendono dal fatto che mentre la grande circolazione è portata a compimento, le nuove standardizzazioni chiedono (nessun tono può essere ripetuto prima che tutti gli altri undici siano stati ascoltati) la concentrazione di un controllo attualmente permesso per una piccolissima produzione. Ciò è visibile molto chiaramente con estrema inadeguatezza e brevità in una gran parte del lavoro di Webern, il discepolo di maggior successo di Schoenberg, dove riguardo la durata ci sono molte pause e note, mentre nei *tre pezzi per violoncello e pianoforte*, per esempio, del predetto autore, nell'ultimo pezzo la durata complessiva è di soli tredici secondi.

Il vecchio sistema armonico a le sue chiavi maggiori e minori provvedevano con facilità a fissare punti di riferimento relativi alla partenza e alla destinazione. Gli accordi del serialismo usano allo stesso modo ogni nota rendendo realizzabile ogni accordo. Questo trasferisce ad un livello piuttosto casalingo, frammentario del senso, il dominio della tradizione e ciò in un'epoca di maggiore diffusione musicale.

Con la Prima guerra mondiale, l'arte musicale in tutti i suoi aspetti divenne frammentaria. Stravinsky domina la tendenza neoclassica, la quale riafferma un centro tonale nonostante il vento soffi in tutt'altra direzione. Il fatto di basarsi fermamente sul diciottesimo secolo, sembra spingere alla crescita numerica i compositori, specialmente dopo la Seconda guerra mondiale, ma ciò non è una soluzione del problema teorico della musica. Il serialista Pierre Boulez termina i suoi piuttosto evidenti caratteri anacronistici musicali rifiutandosi di svilupparli sotto forma di "scherzi". La musica neoclassica sembra condividere almeno qualcosa dei nuovi movimenti serialisti: uno spesso rigido e austero carattere in linea con la generale tendenza verso la condensazione e il pessimismo. Benjamin Britten sembra preoccuparsi più che altro del problema della soffre-

renza, mentre molti dei lavori di Aaron Copland evocano la solitudine delle città industriali, dove ogni vera energia è privata di reale vitalità. Uno dei maggiori tradizionalisti, Vaughan Williams, finisce il suo capolavoro *Sei sinfonie* con quella che può essere soltanto descritta come una obiettiva indicazione di completo nichilismo.

Nel frattempo, dal 1950, il serialismo comincia ad essere considerato come sovradeterminato, la sua disciplina troppo severa, per cui si sviluppano alcuni "cambiamenti" chiamati aleatori o musica indeterminata. I più conosciuti sono quelli di John Cage che sembrano un'altra parte del largo ondeggiare lontano dal soggetto, con una composizione elettronica o prodotta al computer che prende sviluppi ulteriori. Allo stesso modo di quanto era accaduto con la voce umana che era scomparsa, spesso l'esecutore è proprio eliminato. Paradossalmente, gli effetti estetici prodotti dal metodo casuale sono gli stessi di quelli realizzati con una musica totalmente ordinata. Il minimalismo di Reich, Glass ed altri sembra un neoconservatorismo di massa che asseconda il mercato con le sue piacevolezze, le ripetizioni e la povertà di idee. Iannis Xenakis, imitatore del suo maestro Le Corbusier, può essere considerato il livello più alto dell'approccio cibernetico e costruito al computer, egli vi cerca una "lega tra musica e tecnologia" basata sulle sue ricerche intorno alle "invarianti logico-matematiche".

L'arte musicale è oggi disorientata da una influenza disgregata, dall'assenza di una capacità di uniformazione e dalla mancanza di una pratica linguistica comune. E ancora la principale spinta di tutto ciò - se si può usare la parola spinta in simile snervante contesto - è un freddo espressionismo totalmente indirizzato a sottolineare l'enorme aumento dell'alienazione, dell'oggettivazione e della reificazione nell'ambito del tardo capitalismo mondiale. Una società divisa deve per forza avere a che fare con un'arte divisa: il paesaggio non può essere "armonizzato". Si tratta di un periodo che probabilmente non può proprio dare alle ultime espressioni musicali qualcosa di più. Ciò è diventato nello stesso tempo sia troppo sregolato che troppo esposto per potersi ricomporre in una qualsiasi prospettiva tonale o chiusa. Quando l'arte e la stessa simbolizzazione che di essa si fa sembrano false a tutti si pone il problema, mentono coloro che dicono

che la musica si può mantenere viva, e se mentono dov'è l'imbroglio?

"Ogni arte è mortale, non soltanto le opere individuali ma le arti stesse nel loro insieme", scrive Spengler. L'arte - con la musica in primo piano - può, sulla base delle considerazioni di Hegel, essere di già pronta per l'età del suo decesso. In *Musica dopo il modernismo*, Samuel Lipman (1979) si pronuncia per una malattia mortale della musica, affermando che essa "vive sugli interessi dell'esplosione di creatività che c'è stata da Bach fino alla Prima guerra mondiale". Il fallimento della "creatività" tonale è naturalmente una parte della generale entropia del capitale, secondo l'occasionale accuratezza di termini di Lipman, il quale si evolve ineluttabilmente verso una tossica autodistruzione. Adorno dice che "ci sono pochi lavori del passato che continuano ad andare bene. È come se l'intero rifornimento di cultura fosse stato bloccato". Solo qualcuno potrebbe trovare posto in un museo di pezzi tonali con difficoltà come segno dell'assenza di rifornimenti culturali. Questo è il senso sostanziale di tutti i classici lamenti su tale argomento, come quelli di Constant Lambert nel suo *Ob! musica. Uno studio sul declino della musica* (1934) o nel *L'agonia della musica moderna* (1955), dove Henry Pleasants ci dice che "La vena con la quale per tre secoli si è offerto un apparentemente inesauribile prodotto di bella musica si è interrotta", o in *Dopotutto* Roland Stromberg (1975), dove si legge "È duro... non pensare che la musica seria non abbia raggiunto lo stato di totale decadenza". Ma il medesimo verdetto di morte proviene anche dai non-antiquaristi. In una conferenza del 1983 del noto compositore serialista Milton Babbitt, intitolata "L'improbabile sopravvivenza della musica seriale", di fronte all'impopolarità dell'arte musicale contemporanea, che definisce insolente e irrealistica, egli conclude per "la completa eliminazione del pubblico e degli aspetti sociali della composizione musicale" e scrive su questo un articolo intitolato "Che importa se ascoltate?".

L'assenza di pubblico per la musica "difficile" è ovvia e ragguardevole. Se Bloch giudicava correttamente dicendo "che tutto quello che noi udiamo è solo noi stessi", può anche essere corretto concludere che l'ascoltatore non gradisca che gli elementi musicali siano in contrasto con quelli della propria epoca. Adorno afferma che la musica di Schoenberg

è una riflessione sulla rottura e sulla mancanza di senso del mondo, provocando una risposta da parte di Milan Rankovic secondo la quale "tale riflessione non può essere accettata perché riproduce il medesimo spirito di vuoto e mancanza di senso dell'ascoltatore". Un ulteriore problema, relativo ai limiti dell'arte stessa, consiste nella domanda se l'estraniamento della musica potrà mai effettivamente partecipare alla lotta contro l'estraneamento della società.

La musica moderna, per quanto scalfita e rimossa dal vecchio paradigma tonale, non ha ovviamente cancellato la popolarità dei maestri del Barocco, del periodo classico e del Romanticismo. Nell'area dell'educazione musicale, la tonalità continua a prevalere a tutti i livelli, gli studenti delle classi di composizione sono educati ad accettare che la dominante "richiede" una conclusione, che essa si deve risolvere con la tonica, ecc. Lo stesso senso musicale degli studenti è valutato in termini di categorie e regole armoniche non conflittuali, come una volta. La tonalità, come è ormai chiaro, è un'ideologia in puri termini musicali, e persevera in questo senso.

Perché stupirsi infatti se l'arte musicale dove la tradizione è accettata ha avuto una rottura, mentre tutta la musica popolare (e quasi tutto il jazz, che ha ereditato le sue armonie dal sistema classico della tonalità europea), dove la tradizione è spesso disprezzata, ha avuto un blocco, è stata trattenuta. Non ci sono forme di musica popolare nel mondo industriale che esistano fuori della religione costituita dalla coscienza tonale di massa. Come dice molto bene Richard Norton: "È la tonalità della chiesa, della scuola, dell'ufficio, del corteo, dell'assemblea, del caffè, del camion, del trattore, del soggiorno, dell'anticamera, del bar, dell'università, del bordello, della banca e dell'ascensore. Spaventati di non potere senza la tonalità fare un passo, gli uomini sono invece forti e vigorosi con i loro corpi in ordine per camminare, correre lavorare e riposare. E così dappertutto. Questa è la musica e questo significa scrivere canzoni".

Ciò è anche totalmente integrato nella produzione commerciale di massa come ogni prodotto della catena di montaggio. La musica non cambia mai dalla sempiterna formula basata sul disprezzo delle variazioni. Una "buona" canzone, una canzone armonicamente

commerciabile, è una che contiene accordi poco differenti da quelli di una ballata del quattordicesimo secolo. La sua potenzialità espressiva esiste solamente all'interno di limitati confini fissati dalle scelte del consumatore, la qual cosa è in accordo con quanto affermano Horkheimer e Adorno "ogni cosa è prodotta per qualcuno in modo che niente possa sfuggire". Si tratta del codice unidimensionale della società dei consumi, un allenamento alla passività.

La musica, ridotta al retroterra rumoroso che da non molto prende seriamente in considerazione, è nello stesso tempo un centrale, onnipresente elemento dell'ambiente, né più né meno di prima. L'immersione nella tonalità corrisponde ad una immediata distrazione, a un controllo diffuso, come pure al silenzio e all'isolamento della noia che vengono filtrati attraverso di essa. La musica ci conforta, negando che il mondo è reificato come lo è essa stessa, ridotto alla fabbricazione di una fede — come Beckett sottolinea in *Fine del gioco* — in qualcosa che non è mai felice, in qualcosa che non cambia mai. La musica popolare fornisce anche il piacere dell'identificazione, dell'immediata esperienza collettiva dell'identità che soltanto una cultura massificata, incosciente dell'ideologia autoritaria che si racchiude nella tonalità, può fornire.

La musica rock fu una "rivoluzione" comparata con la prima musica pop solo nel senso lirico, del tempo e del volume, ma non fu una rivoluzione tonale per quanto questa possa essere pallidamente concepita. Diversi studi hanno chiarito come tutti i tipi di musica (tonale) calmano gli indisciplinati e ciò è visibile tenendo presente anche i modi in cui i punx hanno standardizzato e cliccato i loro scherzi musicali. Ma non è la sola musica ad essere apertamente per la pacificazione, come la composizione New Age che nega il negativo come pericoloso e cattivo ponendosi sullo stesso piano del realismo socialista, finendo quindi per aiutare e favorire l'oppressione di tutti i giorni. Esattamente come con tutta tranquillità i musicisti rock possono continuare a rompere le loro chitarre sul palcoscenico, allo stesso modo i limiti della tonalità possono essere riportati indietro senza scosse, come vuole la New Age.

Come linguaggio, la tonalità è storicamente caratterizzata dalla sua negazione della libertà. Noi siamo fatti in un modo tonale dalla società: solo con l'eliminazione di questa società potranno sostituirsi tutte le grammatiche del dominio.



CAUSA CONTRO L'ARTE

L'arte ha sempre a che fare con «qualcosa di nascosto». Ma ci aiuta a metterci in contatto con quel qualcosa nascosto? Io penso, invece, che ce ne allontani.

Durante il primo milione e passa di anni da esseri senzienti pare che gli umani non abbiano creato arte. Per dirla alla Jameson, l'arte non aveva posto in quella «realtà sociale non decaduta» perché non vi era bisogno di essa. Sebbene gli attrezzi fossero costruiti con sorprendente economia di sforzi e perfezione di forma, il vecchio cliché dell'impulso estetico come una delle componenti fondamentali della mente umana non è valido.

Le antiche testimonianze di arte giunte fino a noi sono impronte di mani, fatte tramite pressione o tramite colore, drammatiche testimonianze di azione diretta sulla natura. Più tardi, nell'era paleolitica superiore, circa 30.000 anni fa, ci fu la abbastanza improvvisa comparsa dell'arte delle caverne associata a nomi come Altamura e Lascaux. Queste immagini di animali possiedono spesso un naturalismo vibrante e mozzafiato, sebbene le sculture di donne ad esse contemporanee, come le diffusissime «Veneri», siano invece piuttosto stilizzate. Ciò forse indica che l'addomesticamento delle persone deve aver preceduto quello della natura. Significativamente, la teoria della caccia, o della «magia simpatetica» delle prime forme d'arte sta svanendo alla luce delle prove che la natura era più generosa che minacciosa.

La genuina «esplosione» dell'arte in questo periodo testimonia un'ansietà mai provata prima: nelle parole di Worringer, «la creazione per soggiogare il tormento della percezione». Qui abbiamo la comparsa del simbolico, come momento di insoddisfazione. Era un'ansia sociale; la gente sentiva che qualcosa di prezioso stava scomparendo. Il rapido sviluppo dei rituali e delle cerimonie va di pari passo con quello dell'arte, e nei primi rituali ci si ricorda sempre il momento dell'«inizio», il paradiso primordiale dell'eterno presente. La rappresentazione pittorica sviluppò l'illusione di controllare la perdita, l'illusione della coercizione stessa.

Nelle prime tracce di divisione simbolica, come le facce di pietra mezza uomo e mezza bestia di El Juyo, il mondo è diviso in forze opposte, dalla cui divisione binaria prende il via il contrasto tra natura e cultura e una società produzionista e gerarchica è già forse prefigurata in potenza.

L'ordine percettivo stesso, da unito che era, si scompone nei riflessi di una sempre più complessa struttura sociale. Una gerarchia dei sensi, con la vista sempre più decisamente separata dagli altri ed in cerca di un compimento nelle immagini artificiali, così come rappresentato dai dipinti delle caverne, viene a sostituire la piena simultaneità della gratificazione dei sensi. Levi-Strauss, con sua sorpresa, scopri una popolazione in grado di vedere Venere durante il giorno; ma le nostre facoltà, un tempo, non solo erano così acute, esse erano anche ordinate e non separate. Il processo di educazione della vista all'apprezzamento degli oggetti di cultura fu accompagnato dalla repressione dell'immediatezza in un senso intellettuale: la realtà fu rimossa in favore dell'esperienza estetica. L'arte anestetizza gli organi di senso e sottrae il mondo della natura alla loro portata. Questo produce cultura, che non può mai compensare la mancanza.

Non sorprende che i primi segni di separazione da quei principi di uguaglianza che caratterizzavano la vita dei cacciatori/raccoglitori si mostrino ora. Le origini sciamaniche dell'arte visuale e della musica sono state spesso sottolineate, il punto in questione è che lo sciamano fu il primo specialista. È probabile che l'idea del surplus e della comodità sia apparsa con lo sciamano, la cui orchestrazione delle attività simboliche non fece altro che sviluppare ulteriore alienazione e stratificazione.

L'arte, come il linguaggio, è un sistema di sostituzioni simboliche che rappresenta la sostituzione stessa. È un espediente necessario a sostenere una comunità basata sui primi sintomi di vita non egualitaria. L'affermazione di Tolstoy che «l'arte è un mezzo d'unione fra gli uomini che li accomuna nello stesso sentimento» chiarisce quale fu, all'alba della cultura, il contributo dell'arte alla coesione sociale. I rituali di socializzazione richiedevano l'arte; le opere d'arte nacquero come compendio al rito. La produzione rituale dell'arte e la produzione artistica del rituale sono la stessa cosa. «La musica», scrisse Seu-Ma-Tsen, «è ciò che unisce».

Come crebbe il bisogno di solidarizzare, crebbe anche quello di fare cerimonie; e l'arte anche ebbe un ruolo nella memorizzazione di queste. L'arte con il suo parente stretto, il mito, funse da sostituto della memoria reale. Nei recessi delle caverne, le antiche dottrine furono insegnate tramite disegni e simboli che venivano creati per iscrivere le regole della società nella depersonalizzata memoria collettiva. Nietzsche individuò nell'educazione della memoria, specialmente in quella relativa agli obblighi, l'inizio della civiltà morale. Una volta iniziato il processo simbolico dell'arte esso dominò la memoria e la percezione, mettendo il suo stampo su tutte le sue funzioni mentali. La memoria culturale implicò il fatto che le azioni di una persona potevano essere paragonate a quelle di un'altra, inclusi i progenitori ritratti, e la condotta futura poteva essere indirizzata e controllata. Le memorie furono esterne, assimilate alla proprietà ma non rese proprietà del soggetto.

L'arte muta il soggetto in oggetto, in simbolo. Il ruolo dello sciamano era quello

di oggettivare la realtà. Ciò avvenne sia per la natura esterna sia per la soggettività, poiché tale era l'esigenza della vita alienata. L'arte forniva il medium di trasformazione concettuale tramite il quale l'individuo veniva alienato dalla natura e dominato socialmente nel profondo. La capacità dell'arte di simboleggiare e dirigere le emozioni umane si prestava facilmente ad entrambi i fini. Ciò che tendevamo ad accettare come necessità per continuare ad orientarci nella natura e nella società era in origine l'invenzione di un mondo simbolico, la Caduta dell'Uomo.

Il mondo deve essere mediato dall'arte (e la comunicazione umana dal linguaggio, e l'essere dal tempo) a causa della divisione del lavoro, come è dimostrato dalla natura del rituale. L'oggetto reale, nella sua specificità, non appare nel rituale; invece viene usato un oggetto astratto, cosicché i termini del linguaggio cerimoniale rimangano aperti alla sostituzione. Le convenzioni necessarie alla divisione del lavoro, con la sua standardizzazione e perdita di unicità, sono quelle del rituale, della simbolizzazione. Il processo alla base è identico, basato sull'equivalenza. La produzione di beni, nel passaggio dalla società dei cacciatori/raccoglitori a quell'agricola (produzione storica) e religiosa (produzione simbolica), è anch'essa produzione rituale.

L'agente, ancora una volta, è l'artista sciamano in corsa per il sacerdozio, leader grazie alla capacità di gestire i suoi desideri immediati tramite il simbolo. Tutto ciò che è spontaneo, organico e istintivo deve essere neutralizzato dall'arte e dal mito.

Di recente il pittore Eric Fischl ha presentato al Whitney Museum una coppia nell'atto sessuale. Una video camera registrava le loro azioni e le proiettava su un monitor TV davanti ai due. Gli occhi dell'uomo erano rivolti all'immagine sullo schermo, che era chiaramente più eccitante che l'atto stesso. Le evocative rappresentazioni delle caverne, volatili nelle drammatiche profondità appena illuminate, diedero inizio al transfert esemplificato nel tableau di Fischl, nel quale anche gli atti più primari possono divenire secondari alla loro rappresentazione. Il condizionato autodistanziamento dall'esistenza reale, è stato un obiettivo dell'arte sin dall'inizio. Allo stesso modo, la categoria dell'audience, del consumo supervisionato, non è per niente nuova, poiché l'arte si è sforzata di rendere l'arte stessa oggetto di contemplazione.

Nel momento in cui l'era paleolitica fa strada all'arrivo neolitico dell'agricoltura e della civilizzazione – la produzione, la proprietà privata, il linguaggio scritto, il governo e la religione – la cultura può essere meglio vista come un declino spirituale causato dalla divisione del lavoro, benché la specializzazione globale e la tecnologia meccanicistica non prevalgano fino alla tarda Età del Ferro.

La vivida rappresentazione tipica della tarda arte dei cacciatori/raccoglitori venne rimpiazzata da un formalistico stile geometrico, che riduceva l'immagine degli animali e degli umani a forme simboliche. Questa rigida stilizzazione rivela che l'artista si sta negando al ricco reame della realtà empirica e sta creando un universo simbolico. L'aridità della precisione lineare è uno dei contrassegni di questa svolta; ricordando gli Yoruba, che associano la linea retta alla civilizzazione: «questa terra è civilizzata», in Yoruba significa letteralmente «questa terra ha linee sulla sua superficie». Le forme inflessibili della società genuinamente allineata sono

ovunque chiare; Gordon Childe, ad esempio, riferendosi a questo spirito, fa notare che il pentolame dei villaggi neolitici è uguale ovunque. Correlativamente, sotto forma di scene di combattimento, la guerra fa la sua prima apparizione nell'arte.

In questo periodo l'opera d'arte non era autonoma in nessun senso; serviva direttamente la società, era lo strumento dei bisogni della nuova collettività. Non vi erano stati culti basati sull'adorazione durante il Paleolitico, ma ora la religione teneva banco, ed è il caso di ricordare che per migliaia di anni la funzione dell'arte sarà quella di rappresentare gli dei. Nel frattempo, ciò che Glück evidenziò per l'architettura tribale africana risultò vero anche per tutte le altre culture; gli edifici sacri nacquero sul modello di quelli del potere secolare. E sebbene il primo lavoro firmato non appaia prima del tardo periodo greco, non è inappropriato rivolgersi a questo periodo per evidenziare alcune delle caratteristiche generali della realizzazione artistica.

Non solo l'arte crea i simboli della e per la società, essa è anche una parte fondamentale della matrice simbolica della vita sociale straniata. Oscar Wilde disse che l'arte non imita la vita, ma viceversa; il che significa che la vita segue il simbolismo, non dimenticando che è la vita (deformata) che produce il simbolismo stesso. Ogni forma d'arte, secondo T. S. Eliot, è «un attacco all'inarticolato». Avrebbe dovuto dire al non simbolizzato.

Sia il pittore che il poeta hanno sempre cercato di raggiungere il silenzio dentro e oltre l'arte e il linguaggio, lasciando da parte il problema se l'individuo che adotta questo modo d'espressione abbia o meno un raggio d'azione troppo limitato. Sebbene Bergson abbia provato ad appropinquare lo scopo del pensiero senza ricorrere a simboli, tale irruzione, fuori da un'attiva cancellazione di tutte le strutture dell'alienazione, sembra impossibile. Nella radicalità delle situazioni rivoluzionarie, la comunicazione immediata è fiorita abbondante, anche se non a lungo.

La funzione prima dell'arte è di oggettivare i sentimenti. Tramite questo le motivazioni e le identità personali sono trasformate in simboli e metafore. Tutta l'arte, in quanto simbolizzazione, è radicata nella creazione di sostituti, di surrogati per qualcos'altro; quindi, per la sua stessa natura, essa è falsificazione. Sotto guisa di ciò che «arricchisce la qualità dell'esperienza umana», accettiamo vicarie descrizioni simboliche di come ci dovremmo sentire, poiché siamo stati educati ad avere bisogno di quelle immagini pubbliche di sentimento che il mito e l'arte rituale forniscono per la nostra sicurezza psichica.

La vita nella civiltà è vissuta quasi interamente attraverso la mediazione dei simboli. Non solo l'attività scientifica e tecnologica ma anche quella estetica consistono in gran parte nella programmazione di simboli. Le leggi della forma estetica sono canoni di simbolizzazione, spesso espressi in maniera abbastanza non spirituale. È ampiamente riconosciuto, ad esempio, che per l'efficacia dell'arte è importante un numero limitato di figure matematiche. C'è il famoso detto di Cézanne di «trattare la natura attraverso il cilindro, la sfera e il cono», ed il giudizio di Kandisky che «l'impatto dell'angolo acuto di un triangolo su un cerchio produce un effetto non meno potente del dito di Dio che tocca quello di Adamo in Michelangelo». Il senso di un simbolo, come Charles Pierce conclude-

va, è la sua traslazione in un altro simbolo, in un effetto riproduzione a catena, dove il reale risulta sempre dislocato.

Sebbene l'arte non sia fondamentalmente legata alla bellezza, la sua incapacità a rivaleggiare con la sensualità della natura ha evocato molti paragoni sfavorevoli. «Il chiaro di luna è una scultura», scrisse Hawthorne; Shelley lodava «l'arte non premeditata» dell'allodola; Verlaine dichiarò il mare più bello di qualsiasi cattedrale. E così via, con tramonti, fiocchi di neve, fiori, etc., oltre i simbolici prodotti dell'arte. Jean Arp, infatti, disse che «il più perfetto dei quadri» non era niente più che «una bitorzoluta, scarna approssimazione, un porridge secco».

Perché dunque la gente sarebbe così ben disposta verso l'arte? Per compensazione e palliativo, poiché il nostro rapporto con la natura e la vita è così deficiente da non permettere autenticità. Come dice Motherlant: «Si dà all'arte ciò che non si è capaci di dare alla propria esistenza». Ciò è vero sia per l'artista che per il pubblico; l'arte, come la religione, nasce dal desiderio insoddisfatto.

L'arte dovrebbe essere considerata un'attività e una categoria religiosa anche nel senso dell'aforisma nietzschiano, «abbiamo l'Arte per non far perire la Verità». La sua forza consolatrice spiega la diffusa preferenza per la metafora rispetto alla relazione diretta con l'oggetto in sé. Se il piacere fosse privo di ogni freno allora il risultato sarebbe l'antitesi dell'arte. Comunque, in una vita dominata, la libertà non esiste al di fuori dell'arte, e così anche una fragile e deforme frazione della ricchezza dell'essere è benvenuta. «Creo per non piangere», rivelò Klec.

Questo regno separato di vita programmata è sia impotente sia complice dell'incubo prevalente. Nella sua separazione istituzionale esso corrisponde all'ideologia e alla religione in generale, dove i suoi elementi non sono e non possono essere concretizzati; l'opera d'arte è una selezione di possibilità non realizzate tranne che in termini simbolici. Nascendo dal senso di perdita di cui sopra, essa si assimila alla religione, non solo per la sua natura circoscritta ad una sfera ideale e per la sua assenza di conseguenze dissidenti, ma perché essa tutt'al più può essere una critica neutralizzata.

Spesso paragonate al gioco, l'arte e la cultura, come la religione, hanno più spesso funzionato da generatori di colpa e di oppressione. Forse la funzione ludica dell'arte, come la sua comune aspirazione alla trascendenza, dovrebbe essere valutata nello stesso modo in cui si potrebbe rivedere il significato di Versailles: riflettendo sulla miseria dei lavoratori che morirono nella bonifica delle sue paludi.

Clive Bell vide l'intenzione dell'arte di trasportarci oltre la dimensione della lotta giornaliera «in un mondo di esaltazione estetica», parallela allo scopo della religione. Malraux offrì un altro tributo al ruolo conservativo dell'arte quando scrisse che senza opere d'arte la civiltà crollerebbe «nel giro di cinquant'anni» divenendo «[...] schiava degli istinti e dei segni più elementari».

Hegel determinò che l'arte e la religione hanno «questo in comune, cioè hanno entrambe l'universale come contenuto». Questa caratteristica di universalismo, di significati senza riferimenti concreti, serve a introdurre l'idea che l'ambiguità è un segno distintivo dell'arte.

Solitamente vista come cosa positiva, come rivelazione di verità libera dalle

contingenze del tempo e dello spazio, l'impossibilità di una definizione di questo tipo non fa altro che illuminare un altro momento di falsità intorno all'arte. Kierkegaard individuò come tratto fondamentale della prospettiva estetica la sua disponibilità alla conciliazione di tutti i punti di vista e la sua evasione della scelta. Ciò si può notare nel compromesso perpetuo che valorizza l'arte solo per negarne intenti e contenuti con il solito: «Beh, dopo tutto è solo arte».

La cultura di oggi è un lusso, e l'arte forse è il più grande dei lussi. La situazione è compresa in maniera inadeguata come prodotto di un'industria culturale centralizzata, per dirla alla Horkheimer e Adorno. Siamo testimoni, piuttosto, di una diffusione di massa della cultura, la cui forza dipende dalla partecipazione, non dimenticando che la critica deve essere parte stessa della cultura, e non il suo legittimo controllo.

La vita di ogni giorno si è estetizzata a causa della continua saturazione di immagini e musica, soprattutto da parte dei media elettronici, la rappresentazione della rappresentazione. Suono ed immagine, nella loro presenza costante, divengono un vuoto senza alcun significato. Nel frattempo, la distanza tra artista e spettatore è diminuita, un avvicinamento che non fa altro che evidenziare la distanza assoluta tra esperienza estetica e realtà. Questo duplica perfettamente lo spettacolo; separata e manipolante, perpetua esperienza estetica e dimostrazione del potere politico.

Pur reagendo alla crescente meccanizzazione della vita, i movimenti d'avanguardia non hanno comunque saputo resistere alla natura spettacolare dell'arte più di quanto non abbiano fatto le tendenze più ortodosse. Infatti si potrebbe sostenere che l'Estetismo, o «l'arte per l'arte», è più radicale di un tentativo di applicare lo straniamento e le sue tecniche. Lo sviluppo dell'*art pour l'art*, alla fine del diciannovesimo secolo, fu un rifiuto autoriflessivo del mondo, opposto allo sforzo avanguardistico di organizzare la vita intorno all'arte. Un fondato momento di dubbio si cela dietro l'Estetismo, la comprensione che la divisione del lavoro ha limitato l'esperienza e reso l'arte solo un'altra specializzazione: l'arte ha perso le sue ambizioni illusorie, e ha fatto di se stessa il proprio contenuto.

L'avanguardia ha generalmente messo in gioco rivendicazioni più ambiziose, aspirando ad un ruolo di comando ad essa negato dal moderno capitalismo. Può essere meglio compresa se la si considera un'istituzione peculiare della società tecnologica che ama così tanto premiare la novità; nasce sull'idea progressista che la realtà debba essere costantemente aggiornata. Ma la cultura d'avanguardia non può competere con la capacità del mondo moderno di shockare e trasgredire (e non solo simbolicamente). Il suo declino è di per sé un'altra prova che il mito del progresso è esso stesso un fallimento.

Il dadaismo fu uno degli ultimi due maggiori movimenti d'avanguardia, il suo immaginario negativo fu dovuto in gran parte dal senso di collasso storico derivato dalla prima guerra mondiale. I suoi sostenitori, a volte, dichiaravano di essere contro tutti gli «ismi», inclusa l'idea stessa di arte. Ma la pittura non può negare la pittura, né la scultura può invalidare la scultura; si tenga a mente che la cultura simbolica è il cooperare di percezione, espressione e comunicazione. Infatti il Dada fu una ricerca di nuove forme d'arte ed il suo attacco alla rigidità e alla pochezza dell'

arte borghese fu un fattore nel progresso dell'arte stessa; nelle sue memorie, Hans Richter parlava della «rigenerazione dell'arte visuale che il Dada aveva iniziato». Se la prima guerra mondiale aveva quasi ucciso l'arte, i dadaisti la resuscitarono.

Il surrealismo è l'ultima scuola ad asserire una missione politica dell'arte. Prima di degenerare nel trotskismo e/o nella fama mondiale, i surrealisti consideravano il caso ed il primitivo come vie per liberare «il Meraviglioso» che la società imprigiona nell'inconscio. L'idea sbagliata secondo cui la reintroduzione dell'arte nella vita quotidiana sarebbe funzione della sua trasfigurazione, certamente non comprende la relazione tra arte e società repressiva. La barriera reale non è tra arte e società reale, che sono tutt'uno, ma tra desiderio e mondo esistente. L'intento surrealista di inventare un nuovo simbolismo e una nuova mitologia innalzò queste categorie e diffidò della sensualità immediata. Riguardo a quest'ultima, Breton sosteneva che «il godimento è una scienza; e l'esercizio dei sensi richiede un'iniziazione personale e perciò si ha bisogno dell'arte».

L'astrazione modernista riprende la tendenza dell'Estetismo nella convinzione che l'arte possa sopravvivere solo nel suo campo ristretto. Con la minima traccia possibile di ornamento formale, nella sua ricerca di «purezza» ostile a qualsiasi narrativa, l'arte divenne sempre più autoreferenziale. Sempre attenta a non rappresentare nulla, la pittura moderna è consciamente niente più che una superficie piatta con il colore sopra.

Ma la strategia di provare a svuotare l'arte di valore simbolico, l'insistenza sull'opera d'arte come oggetto di diritto in un mondo di oggetti, si dimostrò un metodo virtualmente autodistruttivo. Questa «fisicità radicale» per quanto fosse basata sull'avversione per l'autorità, non arrivò mai a nulla, nella sua oggettività, che ad un semplice status simbol. Le sterili griglie di Mondrian e i neri quadrati ripetuti di Reinhardt echeggiano questa acquiescenza non meno dell'orribile architettura del ventesimo secolo. L'autoliquidazione modernista fu parodiata nel *Erased Drawing* di Rauschenberg (1953), che fu messo in mostra dopo la cancellatura, che durò un mese, di un disegno di de Kooning. Il vero concetto dell'arte, nonostante il fatto che Duchamp abbia messo in mostra un orinale nel 1917, divenne un problema da risolvere negli anni '50 ed è cresciuto fino a divenire sempre più indefinibile.

La Pop Art dimostrò che il confine tra arte e mass-media (pubblicità e fumetti) si stava dissolvendo. Il suo aspetto meccanico e di prodotto di massa rispecchia l'intera società, la distaccata qualità vuota di Warhol e i suoi prodotti la riassumono. Banali, moralmente irrilevanti, immagini depersonalizzate, cinicamente manipolate da una strategia di marketing alla moda: il niente dell'arte moderna e il suo mondo messo a nudo.

La proliferazione degli stili e degli approcci artistici negli anni '60 – concettuali, minimalisti, performance, etc. – e la rapida obsolescenza di gran parte dell'arte, portò al «postmoderno», una variazione del «purismo» formale del modernismo ottenuto con un mix eclettico di risultati stilistici del passato. Questo è fondamentalmente un utilizzo, stanco e privo di spiritualità, di frammenti riciclati, che annunciano che lo sviluppo dell'arte è giunto a una conclu-

sione. Contro la svalutazione globale del simbolico si è incapaci di generare nuovi simboli e a stento ci si sforza di farlo.

Critici occasionali, come Thomas Lawson, lamentano l'attuale incapacità dell'arte «di stimolare la crescita del dubbio che tormenta», e non notano che esiste una corrente di dubbio abbastanza evidente che minaccia di distruggere l'arte stessa. Tale «critica» non riesce a comprendere che l'arte deve rimanere alienazione e in quanto tale essere sostituita; che l'arte sparisca a causa dell'immemore separazione tra natura e arte è una sentenza di morte per il mondo che deve essere assolutamente evitata.

La decostruzione, da parte sua, annunciava il progetto di decodificare la Letteratura o meglio i «testi» o i sistemi di significazione di tutta la cultura. Ma tale tentativo di scoprire una supposta ideologia nascosta è ostacolato dal suo stesso rifiuto, ereditato dallo strutturalismo/poststrutturalismo, a prendere in considerazione le origini e le cause storiche. Derrida, la figura seminale del decostruzionismo, tratta il linguaggio come un solipsismo, destinato all'autointerpretazione; egli non si dedica all'attività critica, ma allo scrivere sullo scrivere. Più che un decostruire una realtà data, questo approccio è un vuoto accademismo nel quale la Letteratura, come la pittura moderna prima di essa, non si allontana mai dalla sua superficie.

Nel frattempo, da quando Piero Manzoni ha inscatolato le sue feci e le ha vendute in una galleria d'arte e Chris Burden si è sparato nel braccio e si è crocifisso ad una Volkswagen, nell'arte vediamo sempre più le parabole della sua stessa fine, come gli autoritratti con gli occhi chiusi dipinti da Anastasi. La musica «seria» è morta da tempo, la musica popolare deteriora; la poesia è al collasso e si ritrae in se stessa; il dramma, che si è spostato dall'assurdo al silenzio, sta morendo; il romanzo è stato eclissato dalla non-fiction in quanto unico modo per continuare a scrivere seriamente.

In un'era logora, snervata, in cui quando si parla è per dire meno, l'arte è certamente questo meno. Baudelaire fu obbligato ad affermare la dignità del poeta in una società che non aveva più dignità. Più di un secolo dopo quanto senza scampo ci lascia la verità di quella condizione e quanto più logora è la consolazione nell'«eternità» dell'arte.

Adorno cominciò così il suo ultimo libro: «Oggi va di per sé che nulla di quel che riguarda l'arte va di per sé, tanto meno senza riflessione. Tutto quel che riguarda l'arte è divenuto problematico: la sua vita interiore, la sua relazione alla società, persino il suo diritto ad esistere». Ma nella *Teoria Estetica*, così come nell'ultimo lavoro di Marcuse, si afferma che l'arte testimonia la disperazione e la difficoltà di assaltare l'ideologia ermeticamente sigillata della cultura. E sebbene altri «radicali», come Habermas, avvertano che il desiderio di abolire la mediazione simbolica è irrazionale, sta diventando sempre più chiaro che, quando realmente si sperimenta con i cuori e con le mani, l'arte non può non mostrare tutta la sua miseria. Nella trasfigurazione che si deve attuare, il simbolico sarà messo da parte e l'arte rifiutata in favore del reale. Gioco, creatività, espressività ed esperienza autentica in quel momento ricominceranno.

ISTRICE@DISINFO.NET



**NESSUNA PROPRIETÀ
SETTEMBRE DUEMILAUNO**

