

La categoria del Brutto: dal pensiero estetico all'ambito musicale

Parte II

Roberto Favaro

Tra Ottocento e Novecento, in quella soglia che per molti aspetti rappresenta un radicale punto di svolta e di profonde trasformazioni nella vita artistica e musicale ancorché civile, sociale e politica nella storia dell'uomo, il sofferto rapporto tra le categorie opposte di Bello e di Brutto entra in quella sua nuova e intensa stagione di riflessione in cui il valore e il giudizio estetico sull'opera d'arte, la prassi elaborativa, l'azione analitica, e fino a un certo punto lo stesso atteggiamento fruitivo del consumatore, ricercano la formulazione di statuti e impianti normativi nuovi per un'idea a sua volta largamente inedita dello stesso prodotto artistico. Si tratta ovviamente di una tendenza. Il secolo XIX, riprendendo parzialmente il ragionamento della prima parte di questo articolo, conduce a un punto preciso il rapporto tra le due categorie qui in esame. "È significativo", scrive Carl Dahlhaus, "che nell'Ottocento, nei sistemi di estetica che questo secolo produsse instancabilmente, si parlasse di un 'bello caratteristico' e si tentasse persino di coinvolgere il brutto, come momento parziale, in una dialettica del bello"¹.

Da qui, dunque, il percorso porta direttamente nel vivo della questione, in quella sua fase cioè che più si avvicina a problemi e tempi artistici ed estetici segnati da una nuova identità data in definitiva al Brutto, da un suo nuovo ruolo rispetto alla realtà artistica e, più in generale, rispetto a quella sociale. Vanno rilevati sinteticamente, a questo proposito, il lavoro e il pensiero di alcuni importanti estetologi novecenteschi come Max Dessoir, György Lukács, Theodor W. Adorno, ma anche di altri come, in qualche modo, Antonio Banfi o Lydie Krestovsky. Per il primo di questi, ad esempio, estetologo tra i più stimolanti e attenti a formulare nel corso della prima metà del nostro secolo una vera e propria scienza dell'arte, "il brutto non deve venir equiparato all'inestetico"², anzi semmai il contrario, almeno a quanto sostiene ancora Dessoir per il quale "il brutto si oppone al bello come suo contrario soltanto, come qualcosa in ogni caso di positivo, lo si voglia intendere come un valore o come un disvalore (...) "³. Affine al tragico e al comico, si distingue dal bello per la sua contraddittoria mobilità. "In una parola", continua Dessoir, "il brutto è un originario concetto estetico, uno accanto agli altri"⁴.

Un ulteriore passo avanti viene fatto da Lukács e da Adorno, per i quali si fa strada, in un certo senso prepotentemente, la stretta connettibilità del fatto estetico, e dunque delle relative categorie del Bello e del Brutto, con i processi sociali, con lo sviluppo della società borghese, capitalista, con i meccanismi e i rapporti di produzione propri dello stato di cose vigenti. Per Lukács, tra l'altro e in conformità con i principi generali del suo pensiero estetico "il problema

del brutto è il problema del rispecchiamento artistico, della riproduzione e rappresentazione artistica della realtà *capitalistica*. Se si intende pervenire ad una soluzione teoretica di questo problema (...) è necessario affidare senza timori i dati di fatto economico-sociali dello sviluppo capitalistico"⁵. Continua Lukács nello stesso saggio: "D'altro canto, - ed è il risultato di questo coraggio dimostrato nell'indagare e nello scoprire le realtà più spiacevoli, - deve apparire chiaro in sede artistica che le categorie estetiche tradizionali non sono atte alla comprensione e alla rappresentazione della realtà capitalistica"⁶.

Dal canto suo Adorno, il quale dedica un intero capitolo della sua *Teoria estetica* al problema del Brutto, sottolinea il fatto che "l'arte arcaica e poi di nuovo quella tradizionale fin dall'epoca dei fauni e dei sileni, soprattutto di quelli dell'ellenismo, abbonda in descrizioni il cui argomento veniva considerato brutto. Il peso di questo elemento è talmente cresciuto nell'arte moderna che ne è risultata una nuova qualità"⁷. Anche Adorno, poco oltre, e precisamente nel paragrafo intitolato "Aspetto sociale e storia filosofica del brutto" individua la centralità del rapporto tra opera d'arte e mondo reale e la valenza di denuncia e di smascheramento dei problemi e delle abominie di quello stesso mondo. "L'arte", dice infatti Adorno, "deve far proprio ciò che è bandito come brutto, non più per integrarlo, per mitigarlo o per fargli accettare di esistere ricorrendo all'umorismo, che è più repellente di tutto ciò che è repellente, bensì per denunciare, nel brutto, il mondo, che lo crea e lo riproduce secondo la propria immagine"⁸. Senza dover evidenziare in questa sede le pur nette differenze tra l'estetica lukácsiana e quella adorniana, va tuttavia sottolineato il filo comune che lega il ragionamento di entrambi gli studiosi sul tema del Brutto, filo che in un certo senso tocca e coinvolge lo stesso Dessoir. L'arte e l'estetica entrano perciò in una nuova fase, e con loro anche la storia del Brutto.

In realtà, la storia di questa categoria estetica, che qui si è cercato di riassumere per sommi capi, potrebbe evidenziare caratteri di ambiguità di difficile rimozione. Se infatti la tripartizione proposta orientativamente aiuta a classificare e a redigere una sorta di mappa delle posizioni *del e sul* Brutto, d'altro lato resta un dubbio legittimo sul senso da attribuire a questo termine per spogliarlo dell'accezione comune che forse, ancora oggi, ingenera non poche confusioni. Il Brutto, perciò, può oscillare operativamente e nella prassi della produzione artistica, tra il carattere dei soggetti rappresentati, la forma e i materiali utilizzati per quella stessa rappresentazione e, infine, il

risultato conclusivo dell'oggetto artistico stesso, cioè la sua cattiva o buona realizzazione. Nel qual caso, dunque, Brutto sta per mal riuscito, scadente, difettoso, mediocre; o, ancora, per Kitsch, triviale, imperfetto, dozzinale.

Quest'ultima distinzione serve per introdurre, senza rischi di fraintendimenti, la questione relativa al campo musicale. Se di estetica del Brutto si può parlare anche in musica, questo può avvenire infatti sia nel senso della prima suddivisione in blocchi (grado zero, libertà vigilata, pieno diritto di cittadinanza), sia nella seconda tripartizione appena enunciata (carattere dei soggetti, qualità dei materiali, mediocrità della realizzazione). Su quest'ultima ipotesi, che pure tra quelle elencate è l'unica a non riguardare strettamente il tema qui in questione, Carl Dahlhaus ha scritto cose interessanti, anche se non totalmente condivisibili, in quel suo saggio intitolato "Musica 'mal composta' e 'Trivialmusik'" contenuto nel volume già citato in precedenza, *Analisi musicale e giudizio estetico*⁹. Anche se estraneo o non direttamente riferito al nodo problematico che qui si è deciso di affrontare, il discorso di Dahlhaus pone alcune questioni utili per orientarsi in un campo, com'è facile intuire, vastissimo e dalle molteplici diramazioni. La possibile divaricazione o non coincidenza tra la valutazione tecnico-compositiva - cioè relativa alle norme tecniche prestabilite e ai dogmi formali della composizione - e il giudizio estetico sulla qualità di una musica pone, non a caso a partire dall'età romantica, il problema di una musica anche "ben composta" ma che non automaticamente rappresenta una "buona musica". Secondo Dahlhaus, in altre parole, una musica rispettosa dei principi convenzionali dello statuto compositivo non garantisce automaticamente sulla sua buona qualità estetica. È dunque l'Ottocento romantico, quello però, si badi, non accademico o conservatorio bensì quello avanzato e progressivo dei Wackenroder, Hoffmann, Tieck, Novalis, o ancora dei Berlioz, Schumann, Liszt ecc., con la sua elevazione della musica ad altezze e a ruoli vertiginosi rispetto al passato, che abbatte e annulla quel principio valutativo di coincidenza tra giudizio tecnico ed estetico che poteva ancora funzionare nelle epoche precedenti. La differenziazione tra una musica ben composta ma insignificante dal punto di vista della qualità e una musica avanzata esteticamente, d'avanguardia, di rottura, seppure non canonica nel rispettare le tradizionali convenzioni stilistico-formali ingenera e rende necessaria una revisione e trasformazione dei concetti stessi di "buona musica" e di "cattiva musica" come di quelli di "ben composto" e di "mal composto" che rimandano in definitiva al perno e al tema stessi di questa analisi.

A partire dall'Ottocento, infatti, si può cominciare a parlare del problema del caratteristico o del Brutto *tout court* in musica, quasi a ricalcare i passi e lo svolgimento della discussione estetica più ampia e generale sulla categoria del Brutto che, come visto, si era aperta con le considerazioni di Schlegel sullo studio della poesia greca ed era proseguita assumendo corpo e sostanza tra gli altri con Hegel, con Vischer, con Weisse, e infine con Rosenkranz. Non è il caso qui di ripercorrere questo stesso tratto di strada alla ricerca, in ognuno di questi autori, di una presenza e di un ruolo specifici del

caratteristico o del Brutto in musica. Valgano le indicazioni estetiche di ordine generale suggerite nella Prima parte dell'articolo e che, nella maggioranza dei casi, fungono in realtà da impianto base applicabile un po' a tutte le arti, salvo poi distinguere, nei casi particolari, diversi atteggiamenti con relative differenze in cui la musica subisce un trattamento diverso. Si è già sottolineato, a questo proposito, il fatto che Rosenkranz, nel suo sistematico impianto estetico sul Brutto, ricorra raramente all'esempio musicale e quando lo fa ciò sia più un orientarsi verso il mondo operistico (e quindi le trame, gli argomenti, la caratterizzazione dei personaggi) che non verso la materia e l'oggetto artistico musicale in senso stretto, adducendo a sostegno di tale atteggiamento la motivazione di una minore, fisiologica disponibilità della musica a interpretare il ruolo del "medium della rappresentazione"¹⁰. In altre parole Rosenkranz "imputa", se così si può dire, alla musica, quell'impossibilità e incapacità descrittive, realistiche, appunto rappresentative dei vari dettagli e luoghi del reale, che appartengono invece ad altri generi artistici come letteratura e pittura.

Al centro dell'evoluzione di un concetto di Brutto in musica stanno alcuni fatti determinanti al cui accadere si rimanda per un'esatta valutazione del problema. Su questo tema e su questi fatti sempre Carl Dahlhaus ha scritto un bel saggio intitolato "L'estetica del caratteristico e del brutto" contenuto in un volume tradotto anche da noi e che porta il titolo di *Realismo musicale*¹¹. E proprio a partire dalla questione del realismo, che non a caso Dahlhaus associa alla tematica del Brutto limitando e finalizzando a questo contesto il proprio ragionamento, si può rintracciare una prima linea di avvio di discussione, nell'Ottocento, sul piano della nuova categoria affiancata od opposta a quella del Bello. E un nome emerge fra tutti definendosi quale punto di riferimento imprescindibile per una qualsiasi riflessione che tenga conto del Brutto o delle sue sottocategorie del caratteristico, dello strano, del grottesco, del caricaturale, dello sconvolgente, del comico. Il nome è quello di Hector Berlioz e la copiosa pubblicistica dell'epoca su questo autore e in particolare sulla sua *Sinfonia fantastica* del 1829, portano alla luce la consapevolezza che del problema del Brutto aveva già allora una certa critica e una certa estetica musicale. Così, fra tutti gli esempi andranno ricordati almeno alcuni giudizi espressi a proposito della *Fantastica* berlioziana, come quello, riportato anche da Dahlhaus, di Franz Brendel successore di Robert Schumann come redattore della *Neue Zeitschrift für Musik*. "L'elemento del caratteristico nella rappresentazione", scrive Brendel nel 1867, dunque quasi quarant'anni dopo la prima della *Sinfonia fantastica*, "rappresenta il centro di gravità dell'opera di Berlioz"¹². La posizione che Brendel evidenzia in campo critico esprimendo questo giudizio sull'arte di Berlioz lo colloca, rispetto alla questione del caratteristico, ai primordi dell'estetica del Brutto, in quel punto cioè di accettazione della presenza del Brutto solo a patto che questo si unisca, fornendo i propri servizi, alla categoria del Bello cui deve infine consentire l'egemonia.

Continua infatti Brendel: "Solo alle nature artistiche più elevate e universali, i due elementi principali dell'arte, quello testé menzionato e quello della bellezza formale e sensuale, si ritrovano strettamente associati"¹³. Non è il caso di Berlioz, almeno secondo Brendel, per cui nell'opera del compositore francese "l'acutezza descrittiva e l'espressione realistica emergono forse, in alcuni punti, a scapito della bellezza"¹⁴.

Va richiamata ancora l'attenzione su Berlioz e sulla sua opera, della quale, in particolare ancora della *Fantastica*, un Mendelssohn dirà che è incredibilmente disgustosa e altri musicisti-critici, in particolare Schumann e Liszt, ne intuiranno e sottolineeranno l'importanza. L'esemplarità del caso Berlioz deve servire da parametro di riferimento per tutta l'analisi fin'ora condotta, deve anzi valere come reale punto di partenza per lo studio specifico del Brutto in musica individuato in particolare sul piano del parametro timbrico sonoro. Con l'inizio dell'Ottocento, infatti, sotto la spinta e l'influsso delle estetiche e delle altre arti, anche la musica pratica un proprio avvicinarsi al reale, una propria via di uscita dai rigidi e stilizzati codici di riferimento formale e compositivo derivati dallo stile e dal gusto musicali settecenteschi. Il ruolo ispiratore e l'influsso determinante di Beethoven in questo senso andrebbe più dettagliatamente studiato. Avanzando per questa via, emerge in superficie un tratto comune a molto Ottocento musicale sul piano dei caratteri tecnico-compositivi, delle norme formali e convenzionali riconosciute dalla tradizione, di quel concetto di "ben composto", insomma, già individuato in precedenza come criterio non più sufficiente di valutazione estetica dell'opera d'arte musicale: al rispetto di tutto ciò, dunque, molti dei compositori Ottocenteschi, in testa sicuramente Berlioz, oppongono un rifiuto fatto della trasgressione, della negazione e della contraddizione consapevole dei diversi parametri compositivi, dalla condotta melodica ai rapporti armonici e ritmici, dalla stilizzazione e dall'equilibrato bilanciamento formale alla separazione della musica alta da quella popolare e bassa, dal dominio della consonanza alla convenzionalità dell'ambito sonoro e delle caratteristiche timbriche di stampo classico-settecentesco.

Forse appare ora più chiaro il perché del richiamo qui a Berlioz. Non da ultimo, viene da aggiungere, per il fatto stesso di rappresentare quel prototipo di musica a programma in cui la trama o il motivo tematico di riferimento esterno fungono da strumento di mediazione tra la musica assoluta e il genere operistico e in cui, insomma, le soluzioni realistiche e descrittive consentono quella mirata canalizzazione di temi e argomenti nuovi, non più convenzionali, già all'interno dell'opera melodrammatica stessa. La composizione musicale, il suo sviluppo, il suo svolgimento ed elaborazione, assume tratti nuovi, in un certo senso narrativi e prosastici, letterari e descrittivi. Di nuovo il romanzo, dunque. Di nuovo una concezione radicalmente mutata dell'opera musicale proiettata ora al superamento delle stilizzazioni strutturali e foniche per un'assunzione e trattazione frontale, cruda, realistica appunto, dei temi affrontati.

Se è dunque opportuno ricordare esempi come quello della *Traviata*, tra l'altro messa in scena lo stesso anno dell'uscita dell'*Estetica del Brutto* di Rosenkranz e non a caso ispirata, nella versione di Francesco Maria Piave, alla *Signora delle camelie* di Dumas figlio, tanto più, per restare a Berlioz e al suo poema sinfonico, vanno menzionati gli argomenti del Quarto e del Quinto movimento della *Sinfonia fantastica* rispettivamente la "Marcia al supplizio" e il "Sogno di una notte di Sabba". Il contesto e il contenuto strettamente musicali valgono qui, più che mai, come inconsueto, come travolgente, come parossistica eccitazione, come grottesca parodia dei materiali tematici, come scurrile riproposizione della circolante e conduttrice idea fissa. E su tutto predomina infine la brutale nudità di suoni liberati dagli stilizzati modelli classici tradizionali e realizzati per mezzo di un'orchestra nuova e di una nuova orchestrazione, nuove per le dimensioni dell'organico e per la consapevolezza dell'utilizzo, veramente di rottura, della stessa materia fonica, acustica e timbrica.

Dahlhaus, nel suo saggio citato sul caratteristico e il Brutto in musica ricondotti al problema del realismo musicale, focalizza come detto la propria attenzione intorno alla figura e al ruolo quasi esemplari di Berlioz. E in realtà appare credibile l'idea di un riferimento alla figura di Berlioz inteso come elemento paradigmatico di una svolta nel corso della storia della musica che modifica, da quel punto in poi, tutti i parametri di giudizio e di elaborazione dell'opera musicale, condizionando e investendo infine compositori e stili ma soprattutto atteggiamenti complessivi di produzione, di gusto e di consumo futuri, perfino novecenteschi, protesi fino ai decenni più recenti, del dopoguerra, degli anni Sessanta e oltre. Berlioz apre la strada - quella, peraltro, già indicatagli da Beethoven -, per una nuova concezione delle categorie estetiche di Bello e di Brutto: il primo svuotato del potere formale vincolante cui aveva sottoposto musicalmente ogni processo compositivo o creativo; il secondo emancipato e reso attivo come categoria estetica valida in sé, perciò stesso non come luogo dell'inestetico (come avrebbero voluto i critici più severi e retrivi dell'opera berlioziana) ma, come direbbero i Dessoir, i Lukács o gli Adorno, propositiva di nuove dimensioni del comporre e dell'ascoltare sottratte agli imperativi mistificanti, borghesemente concentrati nello sforzo di una finzione timbrica, formale, melodica e armonica, intesa come occultamento del reale dietro la maschera, di ordine, gradevolezza, equilibrio, simmetria, distensione, superficialità. L'avvicinamento e l'approssimarsi più o meno consapevoli del compositore alla realtà rendono ormai insostenibile anche in musica, e da quel punto in poi della storia, un'idea del Bello in grado di non far nascere il sospetto di mistificazione rispetto a quella stessa realtà.

Se si è davvero arrivati a Lukács, ad Adorno, a Dessoir, ci si è anche diversamente approssimati, restando all'Ottocento, alle poetiche di Schumann o di Liszt, alla loro opera creativa e critico-saggistica. Scrive infatti il primo nel suo lungo e fondamentale saggio sulla *Sinfonia fantastica* intitolato "Una Sinfonia di H. Berlioz" e apparso nel 1835 sulla *Neue Zeitschrift für Musik*: "Berlioz non vuole

assolutamente apparire garbato ed elegante; afferra furibondo per i capelli ciò che odia, ciò che ama lo soffocherebbe di tenerezze¹⁵. E a proposito dello stile melodico del compositore francese, Schumann afferma che “egli non voleva in realtà offrire una grande idea, bensì una di quelle idee che ti afferrano tormentosamente, di quelle che non riesci a cacciar via dalla testa per tutta una giornata; il monotono, il delirante non potevano essere meglio realizzati”¹⁶.

Ritorna qui prepotentemente la questione avanzata da Dahlhaus sul concetto di musica buona e musica cattiva, questione che varrà da quel momento in poi per la storia della musica e forse era già valsa qualche anno prima con Beethoven se proprio Liszt nel suo articolo sull'*Harold en Italie* del 1855, pone la questione se non sia vero “che il più importante giornale musicale tedesco di quell'epoca definì la *Sonata a Kreutzer*, quella che è diventata uno degli idoli di una doverosa ammirazione, un'opera *grottesca*”¹⁷. Sono problematiche nuove, innescate dalla comparsa ineluttabile e inevitabile del Brutto. Un'indicazione utile, indiretta ma compatibile con questo ordine di discorsi, viene ancora da Dahlhaus, per il quale “non si può dire (...) se con la rivoluzione provocata nella storia della musica dalla *Symphonie fantastique* di Berlioz venissero fissate regole della ‘buona composizione’ nuove e opposte alle precedenti, o se piuttosto la categoria della ‘buona composizione’ perdesse la propria rilevanza estetica”¹⁸. Seguendo la lunga traccia della categoria del Brutto fin qui esposta e ricostruita, si sarebbe tentati di protendere più per la seconda delle due ipotesi, individuando peraltro proprio in questo preciso punto l'aspetto forse meno convincente del ragionamento di Dahlhaus, il quale infatti poco oltre aggiunge: “La musica che contravviene alle regole consolidate della ‘buona composizione’, quindi, per avere valore estetico deve quantomeno essere avanzata da un punto di vista stilistico e conclusa e compatta sul piano tecnico-compositivo. Viceversa, è brutta o mal riuscita quella musica in cui le trasgressioni alle norme tecnico-compositive rappresentano un regresso e costituiscono dettagli non inseriti in un contesto, strappi aperti a caso nella trama musicale”¹⁹.

Accanto all'ovvietà e apparente condivisibilità del discorso, sorge il dubbio di una ricaduta in una normativa che in quanto posta a monte dell'atto creativo e dunque al di qua del nuovo ordine di parametri di giudizio, regolerebbe la prassi trasgressiva per proteggerla dal “regresso” nella “cattiva musica”. Insomma: trasgredire sì, ma fino a un certo punto, o meglio fino al punto in cui non vengono trasgredite le regole e le normative stesse aprioristicamente date alla contravvenzione dei postulati estetico-compositivi.

Il discorso può e deve continuare. Ma in che direzione?

La vastità e la complessità del problema messe in relazione con le dimensioni di questo intervento consigliano di orientarsi, infine, verso un particolare aspetto del linguaggio musicale, per esempio quello concernente la definizione del concetto di suono “musicale” e la sua modificazione e trasformazione lungo l'asse storico visto in rapporto alle diverse condizioni sociali, culturali, filosofiche ed estetiche di un certo ambito

linguistico ed espressivo. In questo senso, lo studio della categoria qui in esame può offrire uno spunto nuovo e denso di opportunità analitico-intepretative sulla via della definizione di un concetto attuale di suono musicale rintracciabile non solo nella musica colta ma anche in quella extra-colta, nella popular-music, nella musica popolare, nella canzone leggera, nelle forme più attuali di musica di massa, in tutte quelle manifestazioni, insomma, in cui la componente sonora manifesta la propria disponibilità a sottoporsi a nuovi criteri compositivi, a nuovi impianti di giudizio e catalogazione, a sondare condizioni fisiche, orizzonti acustici e quadri di valore estetico nuovi, avanzati rispetto ai principi vigenti e consolidati.

Se dunque è ricostruibile, a partire dalle problematiche qui suggerite, una sorta di traccia di collegamento tra diversi momenti della storia musicale degli ultimi 150 anni circa, vale la pena di segnalare sinteticamente e prima di concludere, almeno quelli che sono i livelli portanti o più rappresentativi di questa storia. Se il Brutto in musica significa trasgressione o superamento di determinati limiti normativi dell'atto creativo e della percezione posti alla base dei parametri compositivi comprendenti naturalmente l'ambito acustico, va osservato che il confine tra suono e rumore nell'accezione elaborata dai compositori in rapporto a quella maturata nel gusto e nella percezione degli ascoltatori si configura nel corso della storia musicale come nodo centrale delle reali modificazioni dell'orizzonte musicale e di quello conseguente del non-musicale. Di nuovo il ragionamento suggerisce di considerare il Brutto, impersonato evidentemente anche da un materiale acustico derivato da vibrazioni aperiodiche opposte a quelle periodiche e regolari del suono “musicale”, come strumento estetico di ricerca e ampliamento dei materiali musicali.

Ha scritto Nattiez che “non è esagerato considerare che l'estensione del concetto di ‘musica’, ovvero ciò che - almeno nel mondo occidentale - gli uomini hanno accettato di considerare come musicale nel corso degli anni, corrisponde all'accettazione di fenomeni sonori già considerati come ‘rumori’”²⁰. E se questo percorso, partito simbolicamente da Berlioz, porta naturalmente a considerare gli sviluppi del sinfonismo o dell'atteggiamento strumentale e timbrico per esempio di Wagner, di Musorgskij, di Debussy, di Janáček, di Mahler, di Ives, di Schönberg, di Strauss, di Webern, di Berg, di Bartók, di certo Stravinskij, del rumorismo futurista alla Russolo o alla Pratella, o ancora di Varèse, di Cage, dell'elettronica, del concretismo schaefferiano, da questo punto in poi le prospettive e le opportunità di ricerca si ampliano e si moltiplicano giungendo alla vera esplosione, in musica, del problema del rumore e, nel quadro di questa ricerca, di una nuova fase dello sviluppo del Brutto inteso infine come acquisizione e piena legittimazione del fronte rumoristico accanto a quello sonoro tradizionale. La questione rimanda evidentemente a quell'osservazione posta all'inizio di questo lungo discorso secondo cui l'oscillazione dei rapporti e delle distanze tra Bello e Brutto registra nel corso della storia una tendenziale, anche se non sempre rettilinea attrazione tra le due diverse zone estetiche con un conse-

guente e progressivo rintuzzarsi dello spazio di separazione orientato verso una sovrapposizione o infine una coincidenza dei due termini.

In questo senso è probabilmente utile tener conto degli sviluppi che lo studio dei parametri musicali, affrontato con approccio semiologico, ha conosciuto negli ultimi anni. E sempre in questa direzione sono noti a tutti premesse e risultati che hanno condotto per esempio uno studioso come il già citato Jean-Jacques Nattiez a utilizzare le linee di quel modello semiologico derivato dagli studi di Jean Molino. Lo schema generale del modello, applicato a quelle che Molino chiama "forme simboliche" in quanto "forme dell'espressione umana"²¹, è costituito, come si sa, da quelle tre dimensioni denominate "processo poetico", "processo estesico" e livello neutro o oggetto materiale dell'opera letteraria o musicale²². Ognuna delle tre dimensioni, infine, può divenire oggetto di analisi costituendo insieme la cosiddetta "tripartizione semiologica". Ma che cosa centra allora tutto questo con il discorso sul Brutto in musica, sulla sua presenza nella riflessione estetica e nella produzione artistica del Novecento, sulla sua riscontrabilità almeno a partire dai livelli del suono musicale e del rumore?

Ognuno dei due processi, quello poetico e quello estesico, sono definiti da Nattiez un "insieme di strategie" che nel primo caso consentono alla "fine dell'atto creativo"²³ l'esistenza dell'opera e nel secondo caso rappresentano l'effetto della percezione di quello stesso prodotto artistico. Alla base dell'originalità del modello di Molino sta, secondo Nattiez, l'individuazione della "discrepanza tra livello poetico e livello estesico"²⁴ intesa come condizione normale dei processi semiologici al contrario della comunicazione, considerata come "una situazione relativamente eccezionale"²⁵. In altre parole, suggerisce ancora Nattiez, la direzione della freccia del "processo estesico parte dall'uditore"²⁶ e va verso l'opera, non viceversa, proponendo quindi molto spesso quella condizione di non-coincidenza tra le strategie poetiche e quelle estetiche. L'analisi dei due livelli mira dunque ad affrontare, nelle due diverse direzioni rispetto all'oggetto materiale, cioè l'opera, i vari problemi musicali, compresi i suoi diversi parametri costitutivi. La questione del Brutto si inserisce a buon diritto in questo specifico ambito di ragionamento semiologico. Non a caso, quasi ripercorrendo parte del tragitto che qui si è affrontato e riproponendo in altri termini analitici la divaricazione tra arte musicale classica e successivi o addirittura precedenti fronti storico stilistici, Nattiez domanda: "In quale momento del linguaggio musicale occidentale si può pretendere che le strategie percettive corrispondano alle strategie compositive? Certo non all'epoca di Bach (...). Né certamente le cose vanno meglio nel XIX secolo, altrimenti non ci si spiegherebbe come mai Kreutzer alla fine della prima mondiale della seconda sinfonia di Beethoven abbia gridato 'è pazzo'. Allora, dov'è la 'comunicazione' musicale? Senza dubbio è esistita nel breve periodo dell'età classica (appena cinquant'anni), della quale tanto spesso si loda l'equilibrio. Equilibrio non soltanto nelle proporzioni dell'opera, ma anche fra compositore e uditore"²⁷.

Ricompare qui anche il nodo sostanziale della separazione tra suono musicale ed evento acustico non musicale, del loro possibile avvicinamento se non addirittura dell'eventuale abbattimento del solco di divisione con l'apertura a tutto il campo sonoro spogliato dell'antitesi suono/rumore al punto che, come direbbe John Cage, "più si scopre che i rumori del mondo esterno sono musicali e più c'è musica"²⁸ sottintendendo con ciò l'applicazione e l'applicabilità al parametro sonoro dello stesso schema poetico/neutro/estesico e dunque del modello della tripartizione semiologica, comprendente i tre livelli di analisi sopra enunciati. Così ancora Nattiez, sviluppando la propria analisi sull'atteggiamento dei compositori di fronte al rumore, sceglie di considerare quattro autori del nostro secolo (precisamente Russolo, Schaeffer, Cage e Murray Schafer) per i quali, con atteggiamenti dissimili sul piano della priorità data all'aspetto poetico o alla dimensione estesico-percettiva, il problema sonoro inteso come massima estensione dell'orizzonte musicale è stato posto in modo particolarmente cruciale. I quattro autori si aggiungono o riprendono l'elencazione sommaria già proposta in precedenza. Da qui in poi lo sviluppo della storia della musica novecentesca non può non condurre alle vicende postweberniane, agli anni Cinquanta e Sessanta, alle varie e differenti scelte linguistiche di Maderna, Nono, Stockhausen, Berio, Manzoni, o ancora di Ligeti, Zimmermann, Henze, per fare solo alcuni nomi e per rimanere al cosiddetto ambito colto, nomi e ambito, qui solo accennati, che andrebbero debitamente analizzati e approfonditi seguendo questo specifico parametro di lettura. Così come andrebbe detto e discusso della popular music e delle sue vicende più avanzate e antagonistiche a partire dal "rumorismo" di Jimi Hendrix per arrivare al parodismo caricaturale di Frank Zappa, dalla scurrilità provocatoria del punk dei Sex Pistols all'Heavy Metal dei vari Iron Maiden, dalle nuove tendenze della House, Techno, Acid music alle frontiere estreme di quella independent music legata o conseguente al punk inglese e affermata a partire dal 1977 come Industrial music, secondo la denominazione coniata dai Throbbing Gristle²⁹, continuatori in terra inglese dell'estetica dei Velvet Underground, veri pionieri in questo nuovo versante del panorama rock cui si sono col tempo aggiunti gruppi come Coil, Phisic TV, Shock Dva. Frontiera, questa, da non trascurare, sottovalutare o addirittura liquidare: risultato di una fusione tra le poetiche di Burroughs, Brecht e Cage, tra lo spirito della classe operaia inglese e il cinismo della società alienata, i Throbbing Gristle pescano infatti a piene mani dal serbatoio di un Brutto estetico contrassegnato dall'impiego dei rumori del mondo industrializzato e della fabbrica individuato come materiale acustico e musicale privilegiato per le loro composizioni. Un mondo musicale alternativo, per molti versi periferico o decentrato, ricco tuttavia di spunti per una più approfondita analisi estetica anche a partire dalla categoria qui prescelta del Brutto vista in questo caso dal particolare osservatorio, è importante aggiungere, dell'estetica novecentesca di area marxista.

La questione, in definitiva, resta aperta. Vista nella prospettiva di un approccio trasversale, aperto a problematiche di cui non si scorge in realtà l'esatto limite e confine, la discussione sul Brutto e sulle categorie estetiche parallele o correlabili si rivela oggi, tantopiù dopo gli sconvolgimenti sociali e politici che hanno attraversato negli ultimi anni il mondo, di sicura gravidanza anche per il settore specificamente musicale. L'estetica e l'arte dei suoni, con il soccorso e l'incrocio della filosofia, della storia della musica colta ed extra-colta, della sociologia, della semiologia, dell'analisi musicale, ha ancora a che fare con il problema Brutto. A dispetto dei facili proclami di liquidazione della storia, se non di conclusione *tout court* della storia stessa - come vorrebbero argomentare oggi con viva soddisfazione i politologi statunitensi di dichiarata e tenace fede nel sistema come Francis Fukuyama nel momento in cui il mondo sembra essersi liberato, con la fine della Guerra fredda, dell'ipotesi scomoda di un modello alternativo e pare dunque proiettato verso l'omogeneizzazione e l'appiattimento, anche culturale, anche artistico, su di un unico sistema planetario in grado di autolegittimarsi sulla base di una presunta ma poco credibile vittoria del bene sul male -, a dispetto di tutto ciò e per concludere, dunque, questo lungo articolo, restano ampie zone del reale indisponibili ad accettare il nuovo ordine così come la fine di una storia tutt'altro che conclusa, densa più che mai di quelle brutture e di quel repellente che, parafrasando Adorno, il mondo (questo mondo) crea e riproduce secondo la propria immagine. La musica, sostengono gli intellettuali e i musicologi marxisti come Luigi Pestalozza³⁰, è nella realtà e la realtà è nella musica. Da qui e per questa via prosegue una ricerca e soprattutto una storia di cui, fortunatamente, non si scorge ancora la fine.

NOTE

¹ CARL DAHLHAUS, S, *Analisi musicale e giudizio estetico*, il Mulino, Bologna 1987, p.21.

² Max Dessoir si dedicò per la prima volta al tema del Brutto in un articolo intitolato "Der Wert des Hässlichen" apparso sul n.43, 1901, della rivista *Die Woche*, articolo cui appartiene la citazione riportata tratta tuttavia da MAX DESSOIR, *Estetica e scienza dell'arte*, a cura di L.Perucchi e G.Scaramuzza, Edizioni Unicopli, Milano 1986, pp.155-156. Questo volume propone un'antologia di testi tratti dall'edizione del 1923 (la prima è del 1906) di *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* di Dessoir.

³ *Ibid*, p.156.

⁴ *Ibid*, p.156.

⁵ GYÖRGY LUKÁCS, *Contributi alla storia dell'estetica*, Feltrinelli, Milano 1975, p.256. La citazione è tratta dal capitolo "Karl Marx e Friedrich Theodor Vischer".

⁶ *Ibid*, p.256.

⁷ THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1978, pp.78-79.

⁸ *Ibid*, p.83.

⁹ CARL DAHLHAUS, *op.cit.*, pp.42-46.

¹⁰ KARL ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, il Mulino, Bologna 1984, p.319.

¹¹ CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, il Mulino, Bologna 1982.

¹² *Ibid*, p.43.

¹³ *Ibid*, p.43.

¹⁴ *Ibid*, p.44.

¹⁵ ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, a cura A. Cerocchi Pozzi, Prefazione di P.Rattalino, Ricordi-Unicopli, Milano 1991, pp.219-220.

¹⁶ *Ibid*, p.227.

¹⁷ FERENC LISZT, "Un continuo progresso". *Scritti sulla musica*, Ricordi-Unicopli, Milano 1987, p.330.

¹⁸ CARL DAHLHAUS, *Analisi musicale*, cit., p.43.

¹⁹ *Ibid*, p.45.

²⁰ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino 1987, pp.20-21.

²¹ *Ibid*, p.4.

²² *Ibid*, p.4.

²³ *Ibid*, p.4.

²⁴ *Ibid*, p.5.

²⁵ *Ibid*, p.5.

²⁶ *Ibid*, p.4.

²⁷ *Ibid*, p.5.

²⁸ *Ibid*, p.26.

²⁹ THROBBING GRISTLE, *Very Friendly*, CDTG23 (CD prodotto in Inghilterra).

³⁰ LUIGI PESTALOZZA *L'opposizione musicale*, a cura di R. Favaro, Feltrinelli, Milano 1991.