

Il metodo dell' 'avalutatività' nella storia della musica secondo Max Weber

Memoria di GIUSEPPE ANTONIO DI MARCO
presentata dal socio nazionale ordinario residente FULVIO TESSITORE

(Seduta del 19 novembre 1981)

I

In *Doctor Faustus* Thomas Mann ha mostrato come tra Dio e la musica esista un rapporto di mortale inimicizia e al tempo stesso di sotterranea complicità. La parola «genio» non possiede soltanto «un suono, un carattere, nobile, armonico e umanamente sano, seppur trascendente l'ordinario (...)». Non si può negare e non si è mai negato che i demoni e l'irrazionale abbiano una parte sconcertante in questa zona radiosa, che tra essa e il regno infero esista sempre un collegamento capace di suscitare un leggero brivido»¹. Ciò vale a maggior ragione per il genio musicale. L'armonia della moderna musica europea non è l'univoca, trasparente armonia apollinea con cui il mondo greco ha caratterizzato l'ideale di educazione dell'uomo e che l'umanesimo latino e cristiano hanno ereditato attraverso le *humanae litterae*; l'armonia della musica ha una nascosta ambiguità: «Sai che cosa trovo? [...] Che la musica è l'ambiguità elevata a sistema. Prendi questo o quel suono. Tu lo puoi intendere così o così, lo puoi considerare aumentato dal basso o diminuito dall'alto e, se sei astuto, puoi sfruttare il doppio senso a tuo piacimento. — Breve, si mostrava a conoscenza del principio dello scambio enarmonico e non ignaro di certi trucchi, di come si possa scantonare e utilizzare l'interpretazione nelle modulazioni»². Può un'arte siffatta, che 'insegna' l'ambiguità, insegnare veramente? I Greci la includevano nell'educazione alla vita pubblica, ossia il massimo ideale umano che potessero concepire, ma «nonostante il rigore logico-morale del quale si dà magari le arie»³, sulla completa fidezza di questo mondo spirituale in fatto di *humanitas*, il biografo del compositore e amico Adrian, provvisto di un'educazione filologica e umanistica, non metterebbe certo la mano sul fuoco. Credo tuttavia che la mano sul fuoco non

¹ TH. MANN, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Vol. VIII di «Tutte le opere di Thomas Mann», a cura di L. Mazzucchetti, Milano, 1957, p. 7.

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 16.

L'avrebbero messa neanche i Greci, in quanto nella loro *paideia* la musica non occupa, a dire il vero, i gradini più alti. Infatti la musica non è legata solo alla compostezza della lira di Apollo, ma anche al rito orgiastico di Dioniso. Lo stesso Apollo peraltro è il dio dell'armonia ma è, al tempo stesso, il dio vendicativo che di nascosto e da lontano colpisce seminando peste e morte nel campo degli Achei. Non immemore, credo, di questa doppiezza di Apollo, *La morte a Venezia* ci presenta il giovanetto Tadzio dalle belle fattezze: un simile fanciullo sarebbe stato per i Greci l'immagine della bellezza sovrasensibile, cui l'anima giunge attraverso iniziazione e educazione. Invece in questo racconto, tra i più significativi sulla crisi dell'opera d'arte come caratteristica dell'epoca del nihilismo e della morte di Dio, in cui viene meno la concezione del mondo come provvisto di un senso in esso oggettivamente riposto e che gli fornisce armonica coerenza, il fanciullo non invita più l'anima a mettere le ali e a produrre opere belle a imitazione della Bellezza di lassù. Egli trascina l'artista nella città pestilente e finalmente alla morte; l'ultimo sguardo che offre allo scrittore morente è il suo immergersi nell'abisso con un cenno che suona promessa.

Nella tradizione cristiana il messaggio biblico viene espresso attraverso le categorie del pensiero greco: l'idea di educazione dell'uomo si combina con quella di preparazione terrena alla salvezza. Virgilio, simbolo delle *humanae litterae*, accompagna Dante fino alle porte del Paradiso. Ciò può fare un poeta, ma non un musicista: pericolosa per la *paideia* a causa della sua ambiguità, la musica è ugualmente pericolosa per la salute dell'anima. Infatti *Doctor Faustus* collega la vicenda di questo immaginario compositore dell'epoca del nihilismo e della morte di Dio, al racconto popolare tardomedievale dove la rappresentazione del demoniaco è particolarmente viva. Il demonio è il nemico mortale di Dio e, come tale, è impensabile senza Dio. Infatti il contrasto Dio-demonio sorge sul terreno del concetto cristiano di 'mondo', il quale si definisce in base a un rapporto conflittuale con un Dio creatore e salvatore. L'inimicizia tra Dio e il demonio esprime bene questa tensione tra Dio e mondo, propria delle religioni della salvezza e sviluppata al massimo grado nel cristianesimo riformato. La musica, collegata al demoniaco, diviene una via d'accesso di primaria importanza al problema del mondo quale si pone lungo tutto l'arco della cultura occidentale, e meglio di ogni altra arte ne esprime il concetto. Ma le pagine di *Doctor Faustus* mostrano, oltre al contrasto, la complicità tra questi due mortali nemici. Jonathan Leverkühn, il padre di Adrian, è presentato come lettore della Bibbia e naturalista dilettante, non esente da inclinazioni verso quegli elementi magici, ambigui, religiosamente pericolosi presenti in natura. A Adrian e all'amico Serenus, il 'filologo' autore della biografia, ancora ragazzi, Jonathan mostra, fra l'altro, le illustrazioni di « certe chioccioline conoidi, deliziosamente asimmetriche, tinte d'un rosa pallido venato o d'un bruno miele a macchie bianche, [...] famigerate per il loro morso velenoso [...]». Una strana ambivalenza di vedute si è sempre mani-

festata nel diversissimo uso che si è fatto di quelle creature vistose. Nel Medioevo facevano parte del costante arredamento nelle cucine delle streghe e nei laboratori degli alchimisti e costituivano i recipienti adatti a contenere veleni e filtri d'amore. Per contro avevano servito ad un tempo da pissidi per ostie e da reliquiari e persino da calici eucaristici al servizio di Dio. Quante cose si toccano in questo punto — veleno e bellezza, veleno e arte magica, ma anche magia e liturgia»⁴. In questo clima matura l' 'educazione' del futuro musicista.

Il mondo pensato a partire dal cristianesimo non è più quello *internamente* provvisto di senso della fisica greca; esso riceve questo senso dal di fuori, e, preso di per sé, è esposto alla caduta, cioè alla possibilità della perdita di senso. Se il senso è un principio di armonia, di coerenza, il 'mondo' cristiano si presenta ambiguo, in quanto la disarmonia diviene una sua possibilità. L'ambiguità dell'armonia musicale si presta quindi nel migliore dei modi a pensare l'ambivalenza del mondo creato e salvato da Dio.

Quando il mondo moderno si libera anche da questo principio di senso, esterno alla natura e alla storia, e che la cultura occidentale ha pensato come 'Dio', si creano i presupposti per l'epoca del nihilismo. Per pensare tale mondo senza Dio, Nietzsche si serve del simbolo del dio Dioniso, cui è legata la musica nel suo più profondo significato. Dioniso, il dio tagliato in pezzi, è il 'sì' pronunciato al mondo che non ha oggettivamente, dentro di sé, un principio di senso; tuttavia tale assenza di senso non costituisce, come per il cristianesimo, la riprova della sua condizione dannata e quindi della necessità di far ricorso a un Dio totalmente altro. La musica, arte per eccellenza non figurativa, dove le figure che la melodia assume come tema si creano e si disfanno col fluire del suono, ancora una volta è quanto mai appropriata a simboleggiare tale 'mondo', che non è più un *kosmos* né un *mundus*, dove le forme visibili non sono più un'immagine del fine ultimo invisibile, ma sono il gioco del giullare che mescola insieme essere e apparenza⁵. La musica dionisiaca, in opposizione a quella moderna, culminante nel 'romanticismo' e nella musica di Richard Wagner, fa tutt'uno con l'annuncio della morte di Dio. All'epoca della morte di Dio è strettamente legata la crisi o morte dell'opera d'arte. Per i Greci, il fatto che il mondo possa costituirsi come un *kosmos* unico e fornito di senso, riposa sull'unità e coincidenza di verità, bontà e bellezza. L'opera d'arte è imitazione della natura, e quindi una prima tappa verso il possesso della verità, ossia la diretta visione dell'idea delle idee, quella del Bene. Il possesso della verità richiede che l'anima si liberi dalle catene del mondo sensibile, cioè dalle determinazioni particolari e temporali, per poter contemplare ciò che permane eternamente. Tale processo è la

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Cfr. F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, vol. V, tomo II delle « Opere di Friedrich Nietzsche », edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Milano, 1965, ecc., p. 265.

paideia, resa possibile dalla presenza di queste forme che garantiscono l'unità del mondo e danno all'artista-maestro l'obiettivo e la direzione da indicare ai discepoli e alle masse. Il carattere transitorio del suono, i cui temi non sono fissabili come le immagini dell'arte figurativa, non lo rende particolarmente adeguato a esprimere la permanenza delle forme su cui può fondarsi una vera *paideia*. Conseguenza di quel lungo processo compiuto dall'umanità europea attraverso il cristianesimo, la modernità e il nihilismo — loro estremo compimento —, è che Vero, Bene e Bello non possono più costituire un'unità, ma entrano fra loro in un antagonismo irrisolvibile, in quanto il mondo non riposa più su un sostrato che lo fa un 'mondo', ossia un tutto coerente e unitario⁶. La bellezza, perciò, non può più costituire una tappa nel cammino verso la verità. Nel momento in cui l'artista vuole imitare la natura per riprodurre la bellezza, ossia quell'unitario principio di senso, essendo questo venuto meno, si trova consegnato all'abisso e alla morte che costituiscono la realtà del mondo. Non può più esservi un artista-maestro, non essendovi più un *kosmos* che possa fungere da modello, quindi nessun canone cui l'opera d'arte possa fare riferimento, sia per quanto concerne la sua creazione, sia per quanto concerne la sua fruizione. La bellezza sensibile, espressa soprattutto nell'arte figurativa, apollinea, non *conduce* più alla vera bellezza, ma *seduce* verso il naufragio, come rischia Odisseo ascoltando il canto delle sirene. «Menzogna, millanteria è la nostra padronanza dello stile, buffonaggine la nostra fama e gli onori di cui godiamo; grottescamente ridicola la fiducia riposta in noi dal volgo, temeraria e indifendibile impresa l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte. Come potrebbe infatti fungere da educatore colui che irrimediabilmente e per sua propria natura è spinto verso l'abisso? Vorremmo sí distogliercene, vorremmo acquistare dignità; ma ovunque dirigiamo i nostri passi, esso ci attira. Così avviene che rinneghiamo la forza dissolvente della conoscenza: poiché, mio Fedro» — notare l'ironia che Thomas Mann qui ritorce contro il Socrate del *Fedro* platonico — «la conoscenza non possiede dignità né rigore; è consapevole, comprensiva, clemente, priva di riserbo e di forma; ha simpatia per l'abisso, è l'abisso medesimo»⁷.

Alla base del concetto di 'avalutatività', termine con cui Max Weber caratterizza la verità oggetto della conoscenza, è la descrizione del destino del mondo moderno come un processo grandioso di razionalizzazione di tutte le sfere della vita. Tale processo cambia completamente i connotati alla nostra rappresentazione del mondo, il quale ci si presenta come «disincantato», ossia caratterizzato dalla scomparsa della conciliazione tra le varie sfere dell'esistenza, propria delle teodicee religiose e delle loro secolarizzazioni nelle moderne filosofie della storia, e che si effettuava in base a quel presupposto

di senso logico-metafisico per cui il mondo poteva essere unitariamente pensato. L'analisi maxweberiana del processo di razionalizzazione e di disincanto del mondo si inserisce a pieno titolo nei problemi aperti dall'epoca del nihilismo e della morte di Dio. Pertanto la rivendicazione di «avalutatività» nelle ricerche storiche e sociologiche, ossia di una scienza che, in quanto procedimento analitico-descrittivo, metta da parte la valutazione che lo scienziato ha del fenomeno in esame, non può in alcun modo intendersi come 'neutralità'. In primo luogo la «avalutatività» come divieto alla scienza di fornire, sulla base delle sue analisi empiriche, indicazioni per l'agire, ma solo strumenti tecnici rispondenti allo scopo, presuppone la tesi, filosofica e valutante, del «disincanto del mondo», ossia la negazione della coincidenza tra Verità e Bene⁸. In secondo luogo, se andiamo a vedere i concreti risultati di questa scienza cosiddetta «libera da valore», troviamo che la concettualità messa a punto da Max Weber è tutta 'tagliata', destinata, resa funzionale alla descrizione e interpretazione di tale processo di razionalizzazione; quest'ultimo, in quanto implica tutti i problemi sopra accennati, non è certo il fenomeno più appropriato a favorire un tranquillo e neutrale approccio.

Caratteristiche di una scienza descrittiva e non normativa, di una verità che non 'insegna' più nulla perché non c'è più un 'mondo', sono «distanza» e «osservazione»; ciò costituisce il destino inevitabile di un'epoca che ha mangiato all'albero della conoscenza. Ricordiamo ancora una volta queste righe famose e non certo piacevoli: «Chi vuole una predica vada in convento [...]. È pur vero che il corso degli eventi umani, a chi ne contempli un periodo, agita e brucia il petto. Ma egli farà bene a tenere per sé i suoi piccoli commenti personali, come si fa anche dinanzi all'aspetto del mare e dell'alta montagna — a meno che egli non si sappia chiamato e dotato per la creazione artistica o ad una missione profetica. Nella maggior parte dei casi, invece, il molto parlare dell'intuizione nasconde una mancanza di distanza rispetto all'oggetto, che va giudicata nello stesso modo dell'incapacità di distanziarsi rispetto agli uomini»⁹.

Che cosa però voglia dire, in questo contesto, «distanza», credo possa interpretarsi mettendovi accanto queste righe di Nietzsche, il quale costituisce il punto di riferimento obbligato per quel che concerne il problema della verità nell'epoca del 'mondo privo di senso': «Nell'osservare c'è già una misteriosa *opposizione*, quella del guardar di contro». In *Umano, troppo umano*, «come in un libro 'per spiriti liberi', spira qualcosa della quasi ilare e curiosa freddezza dello psicologo, che ancora fissa successivamente per sé e *appunta* per così dire con qualche spillo una quantità di cose dolorose, che egli ha *sotto* di sé, che egli ha *dietro* di sé: qual meraviglia se, in un lavoro così pun-

⁶ Cfr. ARISTOTELE, *Fisica*, B, 1, 192b, 30.

⁷ TH. MANN, *La morte a Venezia*, vol. IV di «Tutte le Opere...», cit., pp. 114-115.

⁸ Cfr. M. WEBER, *La scienza come professione*, in ID., *Il lavoro intellettuale come professione*, trad. it. A. Giolitti, Torino, 1973, pp. 19 ss.

⁹ ID., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, trad. it. P. Burrelli, Firenze, 1965, pp. 79-80.

gente e scabroso, scorre talvolta anche un po' di sangue, se nel compierlo lo psicologo ha sangue sulle dita e non sempre soltanto sulle dita?»¹⁰.

Max Weber è uno « spirito libero » esattamente nel senso qui indicato. L'osservazione della lotta dei valori tra loro nel mondo disincantato mette in luce il conflitto tra le « due etiche » — etica della convinzione e etica della responsabilità — che l'osservatore ha già dietro di sé, in quanto, scegliendo la professione della scienza, ha già dovuto optare per una delle due; ma, in quanto contemporaneamente vive altri momenti nella sua esistenza, ad esempio l'esperienza politica, erotica, estetica ecc., si trova a dover fare i conti con un'etica contrapposta a quella dello scienziato. In ogni caso quel conflitto dei valori che egli osserva lo ha già posto, e lo può porre ancora, dinanzi alla necessità di dovere 'decidere', ossia operare un taglio doloroso: quindi egli « osserva », mette a distanza la parte più viva e bruciante di sé stesso. Il conflitto tra « mania nel senso di Platone », ossia l'« esaltazione », l'« ispirazione » a compiere un lavoro scientifico, che, essendo caratterizzata dal desiderio, condurrebbe a identificarsi istintivamente con l'oggetto della propria ricerca, e l'ascesi richiesta dal « lavoro a tavolino », ossia la « messa a distanza » che consente di osservare anche ciò che è contro i propri desideri, costituisce la dolorosa esperienza più tipica dello scienziato¹¹.

L'oggettività della descrizione del processo di razionalizzazione altro non è se non il guardare ciò che è contro l'aspettativa di colui che descrive e dispera che da tale destino della civiltà in cui vive si possa uscire, e perciò l'accetta; ma tale accettazione ricorda l'atteggiamento dei vassalli che anticamente « hanno detto spesso al loro signore: conducici all'inferno, se così deve essere, la nostra mano e il nostro cuore appartengono a te in letizia. Tuttavia sappi, signore, e lasciatelo dire, che hai torto. Questo ci dice la nostra testa ed essa rimane a noi! »¹².

La descrizione 'avalutativa' delle varie forme di agire sociale contrapposte è il riconoscimento che esistono possibilità mortalmente contrarie alla propria opzione, ma che, proprio per l'inconciliabilità di tale antagonismo, la interpellano, la 'mettono in gioco' direttamente, in quanto l'osservatore, anche se non giudica le posizioni che osserva, è chiamato, attraverso la comparazione, a chiarirla a sé stesso e dichiararla. Avalutatività come messa a distanza è pertanto, paradossalmente, l'appuntare la propria posizione rispetto, e dunque contro altre possibili. E poiché queste ultime sono, in linea di principio e di fatto, egualmente plausibili, dunque possibilità, 'minacce' reali, nessuna meraviglia che le migliaia di pagine, in cui sono dispiegate le gelide tipologie avalutative della storia economica, della sociologia delle religioni,

¹⁰ F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano* II, vol. IV, tomo III delle « Opere... », cit., p. 4.

¹¹ M. WEBER, *La scienza come professione*, cit., pp. 12 ss.

¹² Cit. da E. BAUMGARTEN, in AA.VV., *Max Weber e la sociologia oggi*, trad. it. I. Bonali e G. E. Rusconi, Milano, 1972, p. 188.

dell'arte, della musica, dell'erotica, dell'intelletto, del diritto, dell'economia, del potere, appaiono spesso macchiate da gocce di sangue.

Le righe di Nietzsche sopra riportate possono aiutare a chiarire la posizione di Max Weber rispetto alla funzione del « comprendere » che Wilhelm Dilthey ritiene essere il procedimento caratterizzante per eccellenza le scienze umane. Chi ha a che fare con il mondo storico si trova, a differenza che nel mondo della natura, dinanzi all'identità tra il soggetto che ricerca e l'oggetto della ricerca, costituito dalla stessa esperienza umana. Il privilegio del procedimento comprendente nelle scienze storico-sociali, poggia sul presupposto che un'esperienza vissuta altrui abbia un comune fondamento nella « vita » che anima anche l'esperienza di chi osserva. « Comprendere » è quindi un « rivivere », ossia la possibilità di penetrare dall'interno un evento umano distante nello spazio o nel tempo, e quindi coglierne la specificità. Ciò non è invece possibile al procedimento esplicativo dei fenomeni naturali, fondato sul rapporto logico di causalità, dove l'oggetto viene messo a distanza, perché è di per sé stesso esterno, eterogeneo all'osservatore, e dove la ricerca si prefigge la costruzione di leggi generali. Ma, osserva Weber, « ogni conoscenza con pretese di validità delle connessioni concrete ed immediate presuppone un'esperienza che ha una struttura logica simile a quella di ogni elaborazione del mondo 'oggettivato' [...]. Le nostre stesse 'disposizioni' [...] che in parte determinano i nostri valori e le nostre azioni, non sono affatto immediatamente 'interpretabili' sulla base del loro senso — in base alla loro 'coesistenza', 'mutua dipendenza' e 'mutua indipendenza' [...]. Al contrario — come emerge con chiarezza nel caso del godimento estetico non meno che della coscienza di classe — non è un'eccezione quanto la regola che esse non solo possono essere interpretate facendo ricorso all'analogia, cioè introducendo le 'esperienze' degli altri e selezionandole intenzionalmente a scopo di confronto, in modo che si possa presupporre sempre e senza riserve un certo grado di isolamento e di analisi, ma devono anche essere controllate e analizzate in questo modo [...]. Bisogna infrangere l'opaca uniformità dell'esperienza (Erleben) [...] se vogliamo compiere il primo passo verso una genuina 'comprensione' di noi stessi. Quando si dice che quell'esperienza vissuta è perfettamente certa, è ovvio che si intende dire che (dass) noi abbiamo fatto un'esperienza. Ma di che cosa (was) realmente abbiamo fatto esperienza, ciò può divenire accessibile all'interpretazione solo se si abbandona lo stadio dell'esperienza stessa e si fa del vissuto l'oggetto di un giudizio, il cui contenuto, a sua volta, non può essere 'esperimentato' nella sua uniforme opacità, ma va riconosciuto come 'valido' »¹³. Anche le scienze storiche non possono quindi fare a meno di un sapere analitico, comparativo e spesso anche tendente a elaborare leggi generali, come avviene nel

¹³ M. WEBER, *Roscher e Knies e i problemi logici della scuola storica dell'economia*, in Id., *Saggi sulla dottrina della scienza*, a cura di A. Roversi, Bari, 1980, pp. 98-99.

sapere perseguito dalle scienze della natura. Questo perché nessuna scienza può fare a meno dell'oggettivazione, la quale obbedisce a postulati e si serve di strutture logiche valide per qualsiasi settore cui l'indagine è diretta. Infatti le tipologie sistematiche, elaborate da Weber soprattutto nei suoi lavori più tardi, fanno largo uso di comparazioni e mirano a costruire delle leggi generali dell'agire sociale in base a cui classificare una serie molto ampia di fenomeni dalla più diversa provenienza spaziale e temporale, in misura molto maggiore che nelle sue prime ricerche, dove sembra prevalere il principio comprendente-individuante. La « comprensione » diviene, accanto alla « spiegazione causale », uno dei possibili strumenti di indagine, di messa a distanza, e viene abbastanza ridimensionata. Il destino della razionalità occidentale, caratterizzato dal disincanto del mondo, coinvolge i settori più riposti della vita umana, quindi anche gli 'affetti', che entrano inevitabilmente in gioco in ogni 'comprensione' simpatetica di un'esperienza vissuta propria o altrui. Questo processo di razionalizzazione ha uno dei fattori più importanti che hanno favorito il suo sviluppo, nella rivoluzione avvenuta, all'inizio dell'età moderna, nel campo delle scienze della natura, dove l'uso di categorie 'prive di valore' e semplicemente 'rispondenti allo scopo' trova un terreno privilegiato. La 'comprensione', investita dal più generale processo di disincanto del mondo, deve rassegnarsi a fare ricorso anche a procedimenti esplicativi, e a divenire essa stessa non più *fine*, ma *strumento tecnico* di una conoscenza diretta a mettere in luce non più consonanze simpatetiche, rese possibili dal fatto che (*dass*) noi viviamo, ma dissonanze, ossia contrasti irriducibili a un fondamento comune. Per tali dissonanze risultano più appropriate la comparazione e l'analisi, discendenti da quel procedimento esplicativo rispondente allo scopo che è caratteristico della razionalizzazione. Ma una « comprensione » così intesa perché coinvolta nell'inevitabile ma non desiderabile destino del disincanto del mondo, porta con sé tutto il dolore che implica la necessità della messa a distanza, ossia 'il dover appuntare una quantità di cose che si ha dietro di sé'. Infatti le tipologie sistematiche adoperate da Weber non posseggono di per sé stesse contenuto di realtà, ma un valore puramente nominalistico e euristico. Esse non ci danno la vita nella sua vivente concretezza, ma soltanto la sua inevitabile abbreviazione e quindi, in qualche modo, falsificazione. « Tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno una atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna una religione, un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi, irrigidirsi e isterilirsi », dice Nietzsche¹⁴. Weber è perfettamente consapevole che le tipologie così intese comportano in qualche modo un togliere l'atmosfera di cui la vita si circonda, ma proprio per mettere in luce questa si-

¹⁴ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, vol. III, tomo I delle « Opere... », cit., p. 316.

tuazione e i motivi per cui è inevitabile che si determini, egli fissa rigorosamente i loro limiti di validità e i modi d'impiego. Portando con sé la 'sofferenza' causata dalla mancanza di atmosfera, la rassegnazione dinanzi a questa condanna che ogni logica porta con sé, le gocce di sangue derivanti dall' 'appuntare', la metodologia scientifica di Max Weber può semmai contrapporsi al procedimento comprendente di Dilthey per quel che riguarda le tecniche, lo stile di indagine, le strade percorse; ma ne ha assimilato lo spirito più profondo, anzi ne è la prosecuzione e l'approfondimento, in quanto anche qui, come in Dilthey, si pone il problema del « mondo della vita » come punto limite delle forme logiche: ogni senso nasce e trascorre nel non senso. « Dove è nata la logica nella testa dell'uomo? Indubbiamente dalla non logica, il regno della quale, originariamente, deve essere stato immenso »¹⁵. Ma questo è lo spirito della musica rispetto all'arte figurativa, creatrice di forme provviste di senso: nella musica sono le forme espressive, tematiche, verbali, che cercano di imitare il suono e non viceversa, come ha mostrato Nietzsche ne *La nascita della tragedia*: « l'unico rapporto possibile fra poesia e musica, fra parola e suono » è che « la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica »¹⁶. Ma il fluire del suono nel nulla, il suo smorzarsi, trascina anche le figure, le forme logiche 'sensate' nel non senso della vita da cui esse provenivano e che cercavano di imitare. Così come nessuna rappresentazione tematica, neanche quella scelta dal musicista per la sua composizione, può « istruire sul contenuto *dionisiaco* della musica », nessuna forma logica, quindi nessuna scienza può più, se mai ha potuto, 'istruire' sulla vita, 'insegnare'.

Coerentemente con questa tesi, la storia empirica della musica deve mostrare come sia possibile sviluppare una storia e una sociologia dell'opera d'arte senza che ciò implichi un giudizio sul valore estetico dei materiali presi in esame. Ma a me sembra che lo svolgimento concreto della ricerca conduca Max Weber a una presa di posizione ermeneutico-filosofica sul problema del destino dell'opera d'arte nell'epoca del nichilismo, di cui è emblematica proprio la vicenda della musica in Europa nel mondo moderno. È l'ipotesi che vorrei abbozzare nei paragrafi seguenti.

II

Nessuno ha, come Max Weber, descritto con maggiore chiarezza questo rapporto di opposizione e complicità tra Dio e mondo, Dio e demonio, come uno degli ingranaggi fondamentali della razionalità culminante nel mondo disincantato odierno. Questa descrizione non riguarda soltanto i famosi conflitti weberiani tra l'etica religiosa e l'economica, l'economica e la politica, la

¹⁵ *Id.*, *La gaia scienza*, cit., p. 121.

¹⁶ *Id.*, *La nascita della tragedia*, vol. III, tomo I delle « Opere... », cit., p. 47.

politica e la religiosa; si hanno momenti di scontro particolarmente intenso anche nelle sfere erotica e estetica, quando queste entrano in contrasto con l'etica religiosa, ma anche con quella economica e politica. « Di questo, se non altro, oggi siamo certi: che qualcosa può esser sacro non solo anche senza esser bello, bensì *perché* e *in quanto* non è bello (potrete trovarne le prove nel cap. LIII del *Libro di Isaia* e nel *Salmo XXI*; che qualcosa può esser bello non solo anche senza esser buono bensì in quanto non è tale, come abbiamo imparato da Nietzsche, e anche prima lo troviamo illustrato nelle *Fleurs du mal*, come chiamò Baudelaire il suo volume di poesie; ed è infine una verità di tutti i giorni che qualcosa può esser vero sebbene e in quanto non sia bello, né sacro, né buono) »¹⁷. Queste righe condensano le migliaia di pagine della *Sociologia delle religioni*, dove ognuno di questi conflitti e le reciproche interazioni sono visti a distanza ravvicinata. La rete di connessioni storiche e comparative che ne risulta altro non è se non la 'definizione' weberiana del concetto di ragione, la quale risulta così avere una struttura *esclusivamente* temporale e *inconciliabilmente* conflittuale¹⁸.

Le tensioni mortali che si stabiliscono tra religiosità ascetica e sfera estetica sono documentate dal rifiuto di ogni mezzo autenticamente artistico da parte di religioni in questo senso specificamente razionali, dalla scarsa quantità, genere e qualità della produzione artistica nei circoli devoti ebraici e puritani, l'avversione ebraica per la 'raffigurazione e l'immagine' in connessione con una delle direzioni in cui opera l'atteggiamento antiestetico della profezia¹⁹. « Quel gran processo storico-religioso dell'eliminazione dell'elemento magico nel mondo che si iniziò colle antiche profezie giudaiche, e il quale col pensiero scientifico greco rigettò tutti i mezzi magici nella ricerca della salute considerandoli come superstizione delittuosa, trovò qui la sua conclusione. Il Puritano genuino ripudiò perfino ogni traccia di cerimonie religiose sulla tomba e seppelli i suoi cari senza canti né suoni, per non far sorgere superstizione di alcun genere, né fiducia in influenze salutifere magico-sacramentali. E non c'era alcun mezzo non solo magico, ma di nessun'altra natura per far discendere la grazia divina su colui al quale Dio aveva decretato di negarla. Collegata coll'aspra dottrina dell'assoluta lontananza da Dio e della mancanza di valore di ciò che è puramente umano, questo interno isolamento dell'uomo racchiude in sé il presupposto della posizione assolutamente ne-

¹⁷ M. WEBER, *La scienza come professione*, cit., p. 31.

¹⁸ Le concise formulazioni de *La scienza come professione* e *La politica come professione* a proposito del conflitto mortale tra i valori, le due etiche ecc., che sono divenute oggetto di citazione corrente, non possono assolutamente essere comprese in tutta la loro portata senza la lettura della *Sociologia delle religioni*, in particolare le *Osservazioni intermedie* dove il conflitto tra le varie sfere della vita e l'etica religiosa viene distesamente esaminato. Sull'importanza delle *Osservazioni intermedie* ai fini della comprensione del concetto di razionalità, e soprattutto della metodologia weberiana riguardo all'uso delle connessioni tra diversi fattori causali, è intervenuto F. H. TENBRUCK, *Das Werk Max Webers*, « Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie », 27, 1975, pp. 663-702, sollevando ampie discussioni.

¹⁹ Cfr. M. WEBER, *Economia e società*, a cura di P. Rossi, Milano, 1961, vol. I, p. 594.

gativa del Puritanesimo di fronte a tutti gli elementi indulgenti ai sensi ed ai sentimenti nella civiltà e nella religiosità subiettiva — poiché essi sono inutili per la salvezza e son fomento di illusioni sentimentali e di superstizioni che divinizzano le creature — e per ciò stesso il ripudio assoluto di ogni civiltà che riconosca le esigenze dei sensi »²⁰. Questo legame tra musica, arte, magia, e il loro rifiuto da parte della religiosità ascetica, li ritroviamo parimenti espressi in *Doctor Faustus*. Sempre commentando le 'sospette' inclinazioni naturalistiche del padre del futuro musicista, il 'filologo' Serenus osserva: « Aggiungerò, del resto, che ho sempre capito perfettamente la diffidenza delle epoche spiritualistico-religiose verso l'insorgente passione di esplorare i misteri della natura. I timorati di Dio non potevano fare a meno di scorgervi un contatto libertino con le cose proibite, nonostante la contraddizione che si può trovare nel considerare la creazione di Dio, la natura e la vita come territorio moralmente sospetto » (ironia!). « La natura stessa è troppo piena di produzioni a sorpresa che danno nel magico, di capricci ambigui, di allusioni semivelate e accennanti stranamente a un mondo incerto, perché i devoti, nella loro pudica moderazione, non debbano scorgere in queste occupazioni una temeraria trasgressione »²¹.

Una salvezza collegata a tutti questi elementi fa troppo affidamento su ciò che ha solo un'apparenza di bellezza, dunque di eternità. Ma in realtà una tale bellezza è caduca in quanto esposta al tempo, quindi alla morte che è la più tipica dimensione umana. Infatti l'uomo se ne lascia sedurre perché ama la morte, ossia ciò che egli propriamente è. Solo un Dio radicalmente altro e contrapposto all'uomo e alla natura, quindi senza alcuna relazione con ciò che è sensibile, può essere eterno, e perciò garantire senso al mondo. Questo argomento ascetico porta alle estreme conseguenze non soltanto il sospetto che la *paideia* greca aveva nei confronti della musica, ma elimina anche l'accettazione apollinea dell'arte figurativa quale immagine, sia pur relativa e sensibile, delle forme eterne sovrasensibili, e perciò avente un valore didattico. Al rifiuto puritano della magia, cui l'arte è legata, si collega il rifiuto dei sacramenti come mezzi per ottenere la grazia, proprio a causa di quell'elemento sensibile, visibile, ad essi connesso. Non a caso la sensibilità cattolica per forme, colori, suoni come mezzi di culto si collega alla centralità che hanno i sacramenti nella sua teologia.

Ma, proprio grazie a tale rifiuto, ebraismo e puritanesimo sono stati per Weber fattori di importanza determinante nel processo di disincanto del mondo che conduce all'ateismo. Il paradosso della secolarizzazione è dato dal fatto che il fattore religioso contiene, nella sua stessa logica interna, i presupposti per il suo superamento. Il punto centrale è stato colto da Nietzsche non a caso nella parte di *Genealogia della morale* dedicata allo

²⁰ ID., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., pp. 179-80.

²¹ TH. MANN, *Doctor Faustus...*, cit., pp. 24-25.

studio del significato degli ideali ascetici: « Ovunque (...) lo spirito è oggi all'opera severamente, potentemente e senza coniazione di monete false, fa in generale a meno ora dell'ideale — l'espressione popolare per quest'astinenza è 'ateismo' —: senza prendere in considerazione la sua volontà di verità. Ma questa volontà, questo residuo d'ideale, è, se mi si vuol prestare fede, quello stesso ideale nella sua formulazione più severa, più spirituale, assolutamente esoterico, spoglio di ogni apparecchiatura esterna, e quindi non tanto il suo residuo, quanto il suo nocciolo. L'incondizionato, onesto ateismo (— e unicamente la sua aria respiriamo noi, noi uomini maggiormente spirituali di quest'epoca!) non sta, conformemente a ciò, in contrasto con quell'ideale, come ne ha l'apparenza; è piuttosto soltanto una delle sue ultime fasi di sviluppo, una delle sue forme conclusive e delle sue intime consequenzialità — è la *catastrofe*, imponente rispetto, di una bimillenaria costrizione educativa alla verità, che finisce per proibirsi la *menzogna della fede in Dio* »²². Queste considerazioni ci pongono davanti agli occhi la sotterranea complicità che abbiamo detto appartenere in varie forme al conflitto tra etica religiosa e mondo. La *Sociologia delle religioni* mostra come tale complicità sia riscontrabile nell'affinità di fondo tra l'esperienza mistica, soprattutto nel momento culminante dell'estasi, e quella erotica. Il ricambio o la lotta tra questi due momenti avviene attraverso un complesso lavoro sotterraneo fatto di concorrenza e di sublimazioni. L'antagonismo tra mistica e erotica nasce spesso da concorrenza, poiché le due esperienze hanno la stessa struttura, mentre invece asceti e erotica ne hanno una diametralmente opposta, per cui sembra non possa esservi nessun rapporto, se non di mortale inimicizia. Mistica e erotica sconfinano e si risolvono entrambe spesso nell'estetica. « Ma un segreto cammino conduce psicologicamente con grande facilità verso l'arte ogni religiosità a tinta orgiastica o ritualistica, non meno di ogni religiosità dell'amore implicante l'oltrepassamento mistico dell'individuazione — malgrado l'eterogeneità del 'senso' ultimo a cui essa tende: la prima procede particolarmente verso il canto e la musica, la seconda verso l'arte figurativa, la terza verso la lirica e la musica »²³. Ma una complicità inaspettata e sotterranea tra etica religiosa e arte che proviene di solito da fattori mistico-magici, si ritrova anche sul piano della religiosità ascetica. Weber ricorda giustamente che l'avversione ebraica per ogni rappresentazione e immagine, che abbiamo detto conduce all'atteggiamento antiestetico tipico dell'asceti,

²² F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, vol. VI, tomo II delle « Opere... », cit., p. 364.

²³ M. WEBER, *Economia e società*, vol. I, cit., p. 595. L'osservazione di Weber circa il superamento del principio di individuazione, proprio dell'esperienza mistica, pone il problema del rapporto tra quest'ultima e il principio dionisiaco del mondo, enunciato da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, dove anche si parla di superamento dell'individuazione. Non a caso esperienza mistica e principio dionisiaco hanno entrambi connessioni con l'arte, in particolare la musica. Se il dionisiaco è strettamente legato all'annuncio della morte di Dio, non è escluso che anche l'esperienza mistica possa paradossalmente condurre, per vie sotterranee, al medesimo risultato.

era originariamente scaturita dalla magia²⁴, cioè da qualcosa di demoniaco e per eccellenza contrario a ogni concezione radicalmente creaturale della natura e dell'uomo, propria di ogni religiosità ascetico-razionale.

In questo quadro si inseriscono i problemi posti dalla storia e dalla sociologia della musica. Delle ricerche su questo tema, Max Weber ha lasciato soltanto un torso, essendo intervenuta la morte prematura. Ma *logicamente* esse occupano un posto a mio avviso di primissimo piano in tutta la sua opera, per la fecondità dei loro primi provvisori risultati nella definizione del concetto di razionalità, punto centrale dell'indagine weberiana.

Secondo Marianne Weber, tali ricerche dovevano costituire la prima pietra di una complessiva sociologia dell'arte, che l'autore aveva progettato. « Ciò che tanto lo colpì al primo esame delle forme musicali dell'Oriente e dell'Occidente, fu la scoperta che anche e proprio nella musica — quest'arte che sembra scaturire nel modo più puro dal sentimento — la *ratio* gioca un ruolo così importante, e che la sua particolare caratteristica in Occidente, così come quella in esso assunta dalla scienza e dalle istituzioni statuali e sociali, è condizionata da un razionalismo di tipo specifico »²⁵.

Ora il problema della storia e sociologia dell'arte, di cui non a caso la storia e la sociologia della musica costituiscono la prima pietra, diviene di primaria importanza per la comprensione della specificità assunta dal processo di razionalizzazione in Occidente nel quadro di una complessiva definizione storica e sistematica della razionalità, anche e, forse, soprattutto grazie al rapporto di conflittualità e dipendenza che si stabilisce tra opera d'arte e esperienza religiosa particolarmente nella cultura occidentale. Pertanto sarei propenso a leggere la storia e la sociologia della musica come un capitolo della *Sociologia delle religioni*.

III

Negli anni giovanili Max Weber aveva suonato il pianoforte. Un'autore da lui preferito fu e rimase Richard Wagner. L'interesse musicale si intensificò negli anni 1911-12, anche grazie all'amicizia con la pianista svizzera Mina Tobler. In questi anni, secondo il racconto di Marianne Weber, egli trascorreva alcuni periodi invernali a Berlino, per tenersi politicamente al corrente, stimolare lavori sociologici collettivi e contemporaneamente « immergersi profondamente » nell'arte, di cui la città tedesca offriva e offre sempre occasioni in abbondanza. Molta frequenza a concerti all'inizio del 1911: « Ieri la musica fu stupenda, — specialmente i due *Lieder* di Ansorge, in modo particolare uno,

²⁴ Cfr. *Ibid.*, vol. I, p. 594.

²⁵ M(arianne) WEBER, *Vorwort zur zweiten Auflage di Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1925.

composto su una poesia di Dehmel, stava come una monumentale grandezza tra le cose belle e interessanti, ma forzate e alquanto trascinate, di Hugo Wolf. La piccola Tobler ha accompagnato splendidamente, nel frammezzo ha suonato Mozart e Chopin, specialmente quest'ultimo in modo meraviglioso. Anche fisicamente così graziosa e al tempo stesso decisamente energica, che era un piacere»²⁶. Negli stessi anni ad Heidelberg acquistò un pianoforte e, insieme a Marianne, si preparava, sotto la guida di Mina Tobler, alle rappresentazioni di Bayreuth. Presso l'amica pianista poté osservare le grandi partiture e così commentò, esprimendo con eccezionale sintetica chiarezza il suo metodo di indagine: « Sarebbe necessario che io avessi a disposizione una siffatta tecnica di scrittura, allora potrei finalmente dire come dovrei molte cose l'una accanto all'altra separatamente e tuttavia contemporaneamente »²⁷.

Ripetutamente nelle sedute del *Verein für Sozialpolitik*, Weber ha mostrato il significato della teoria dell'avalutatività in connessione a quella del disincanto del mondo, analizzando un concetto tipico dell'umanità moderna, quello di « progresso ». Nel modo in cui esso è stato usato « contiene una valutazione implicita, spesso alquanto pesante. In questo modo esso esercita una doppia funzione normativo-descrittiva e nasconde il problema del valore in modo sistematicamente errato. [Questi concetti di progresso] vengono usati anche avalutativamente, ma [...] per la maggior parte sono fusi con le più svariate valutazioni in modo intimo e difficilmente controllabile. Questo non è da ultimo il caso in cui si pensa di dover o solo di poter derivare indicazioni assolutamente valide per valutazioni pratiche da presunte o reali 'tendenze di sviluppo' »²⁸. Le nozioni di « tendenza », « sviluppo », « progresso » possono ben essere usate come strumento analitico finché esse sono obiettivamente riscontrabili attraverso l'osservazione empirica: ma, se divengono un criterio di valutazione del fenomeno in esame, allora non abbiamo più una storia e una sociologia scientifiche, bensì una teodicea secolarizzata in filosofia della storia. Il presunto fine o senso, attribuito a un 'processo storico' arbitrariamente assunto come unitario, mentre invece si dovrebbe semplicemente parlare di 'accadere storico', diviene criterio normativo per decidere sulla verità, bontà o bellezza di un determinato fenomeno, a seconda che si inserisca o meno in tale linea di sviluppo, spacciata per obiettiva e quindi aspirante a avere validità scientifica. Poiché il disincanto del mondo rende una simile pretesa impossibile, l'idea di progresso perde ogni valore normativo e acquista anch'essa un carattere puramente tecnico, ossia di tipo ideale « conforme allo scopo », atto a esaminare situazioni di fatto che si presentano caratterizzate da una tendenza in avanti, senza che però questo implichi la bontà

²⁶ Id., *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen, 1926, pp. 504 ss.

²⁷ Cit. da E. BAUMGARTEN, *Max Weber. Werk und Person*, Tübingen, 1964, pp. 482-483.

²⁸ E. TOPITSCH, *Max Weber e la sociologia oggi*, in AA.VV., *Max Weber e la sociologia oggi*, cit., p. 35.

o bellezza dei fenomeni inclusi in tale tendenza. Ma anche in questo caso tale concetto di progresso, che Weber vuole restringere a un uso puramente logico-euristico, si da renderlo entro certi limiti utilizzabile da diversi punti di vista valutanti, si rivela pensato per, e perfettamente adeguato a, un fenomeno estremamente corposo, reale, che investe la nostra vita odierna fino all'ultimo atomo: il « progresso », sorto nell'epoca moderna come ideale etico-regolativo, è divenuto tecnica, ossia fatto di per sé privo di fondamento e di valore, essendo il segno distintivo dell'epoca del nihilismo. Vediamone le implicazioni nella storia della musica.

Il problema centrale che una tale storia pone, dal punto di vista dell'interesse dell'uomo europeo moderno, è il seguente: dappertutto vi è stata e vi è razionalizzazione nella musica. Infatti l'esigenza primaria di ogni opera d'arte consiste nel dar forma, espressione all'intuizione originaria dell'artista, intuizione che costituisce un momento irrazionale, quindi da sottoporre al lavoro e alla disciplina dell'«elaborazione», per cui l'opera d'arte è appunto un'«opera». Nel caso della musica si tratta di esprimere, quindi 'elaborare' le passioni.

Tutto ciò è in senso lato una razionalizzazione, a cui anche l'opera d'arte non è estranea²⁹. Ora, in una tale razionalizzazione la musica europea ha percorso una via tutta particolare e contrapposta a quelle percorse altrove: il problema tecnico-espressivo è stato risolto attraverso lo sviluppo della *musica armonica*. Ciò non significa che il tipo di razionalizzazione sperimentato dalla musica europea sia *migliore* delle razionalizzazioni avutesi nella musica in altre culture, ché, anzi, si potrebbe sostenere esattamente il contrario. Significa solo dire che si tratta di una via *diversa, specifica*, e dalle *conseguenze rilevanti*. Ma che cosa vuol dire « rilevante »? Ecco il punto critico della metodologia weberiana. Preliminare a ogni indagine storico-sociale è il « riferimento logico a valore », per cui, tra le infinite connessioni possibili di un accadere storico di per sé privo di senso, vengono isolate, e quindi fornite di senso, solo quelle che hanno importanza ai fini del problema posto dall'osservatore. L'avalutatività consiste nel fatto che sensi e connessioni elaborati non sono riconosciuti, nella loro importanza, in base allo svolgersi di un processo storico-universale obiettivo, ma in base a una scelta di valore dipendente dai personali motivi di chi indaga, quindi in base a una premessa *extra-scientifica*. In questo modo il « riferimento logico a valore » è cosa diversa dalla « valutazione », in quanto la scelta di determinate connessioni in

²⁹ Le varie sfere « concordano in una sola cosa, e cioè nel fatto che tutte, compresa l'intuizione artistica, richiedono per potersi oggettivare, e quindi per conservare in genere la loro realtà, un atto capace di 'afferrare' o, se si vuole, di essere afferrato dalle esigenze dell'«opera» — non già un 'sentire' o un 'vivere immediatamente' di carattere soggettivo, come qualsiasi altro » (M. WEBER, *Economia e società*, cit., vol. II, p. 426).

luogo di altre, l'operazione di conferimento di senso, non implicano la *normatività* di ciò che viene isolato, ma solo la scelta di ciò che è *importante, rilevante* ai fini del problema o della valutazione, precedentemente posti in sede extrascientifica. Quindi l'importanza può consistere, anzi per Weber consiste nel maggiore dei casi, anche *nel fatto che le connessioni in esame contraddicano le aspettative del ricercatore*. Ed è a questo punto che scatta la necessità di sottoporsi all'oggettività dell'osservazione empirica e all'uso dei procedimenti consueti di ogni scienza: analisi, comparazione e, se è il caso, anche impiego di leggi generali.

Il risultato è che la propria interpretazione dell'accadere storico, giustificante la scelta di determinate connessioni di senso piuttosto che altre, viene resa universalmente intelligibile — il che non vuol dire accettabile —, attraverso il contrasto con altre posizioni egualmente possibili e perciò egualmente oggettivabili. Il massimo di oggettivazione viene pertanto a coincidere con il massimo di individuazione e pertanto con la dimostrazione dell'impossibilità di qualsiasi idea o norma unificante.

Allora lo studio dell'andamento specifico seguito dalla razionalizzazione della musica europea non fa riferimento soltanto alla teoria dell'armonia, alla quale non apporta nessun contributo nuovo. Da questa esso ricava solo alcuni elementi, che per il musicologo possono anche essere del tutto irrilevanti — il che naturalmente non esclude, anzi impone che quest'ultimo controlli la corretta conoscenza che il sociologo o lo storico hanno di tali elementi. Ma questi, messi in connessione con tutta una serie di altri fattori, ad es., religiosi, economici, politici — anche essi probabilmente irrilevanti per lo specialista del settore, a cui tuttavia egualmente il sociologo chiede di controllarne la correttezza 'dommatica' —, risultano importanti per chiarire un problema, sulla cui 'dignità' e giustificatezza non può decidere nessuna scienza, ma solo, nel nostro caso, l'interesse dell'uomo europeo moderno perché qui *ne va* della sua stessa esistenza: il problema del destino della *ratio* occidentale.

Infatti non solo nel caso della musica, ma in tutte le altre sfere della vita, in Occidente la razionalizzazione, presente dappertutto nelle civiltà umane, in forme diverse, molto anteriori e anche più 'raffinate', ha percorso delle vie tutte particolari, le quali hanno successivamente assunto diffusione universale, e si sono imposte tendendo a cancellare tutte le altre forme di razionalizzazione. Ora, da tutto quanto abbiamo detto sul disincanto del mondo, risulta che tale fenomeno di diffusione della razionalità occidentale non ha nessuna giustificazione in qualche piano segreto di una storia universale che non esiste, ma solo in una serie di circostanze *storiche* determinate, del tutto casuali, le quali vanno comprese semplicemente attraverso l'indagine empirica. L'anomalia che caratterizza in Occidente il processo di razionalizzazione, non dipende quindi da una particolare bellezza o bontà di questa *ratio*, sulla quale credo anche Max Weber, avendo assimilato la lezione di Nietzsche, avrebbe non poco da ridire, ma testimonia di quella assoluta mancanza di

un fine ultimo al corso degli eventi umani e naturali, il che peraltro è il risultato cui giungono la scienza e la filosofia da essa stessa prodotte.

La ingiustificatezza storico-universale e il carattere anomalo della diffusione della razionalità occidentale corrispondono esattamente alla sua più propria « natura », cioè di essere « nata dalla non logica ». Se dunque nascita e diffusione di tale razionalità si possono comprendere solo attraverso lo studio delle circostanze empiriche che le hanno favorite, l' 'essenza' di questa razionalità è storica. Infatti 'storia' significa temporalità, cioè mancanza di un qualsiasi principio a essa immanente o trascendente, quindi dimostrazione del fondo temporale delle forme eterne: l'eternità delle forme è soltanto la loro *pretesa* di eternità, e quindi *arbitrario* desiderio di espansione. L'apparenza di eternità è conferita alla *ratio* solo dal fatto che essa ha *storicamente* assunto dimensioni universali, è *diventata* destino. Perciò la storia è l'unico approccio possibile all'« essenza » di tale razionalità. Ma l'approccio storico è proprio la smentita del fatto che essa abbia un' 'essenza'. La storia è pertanto la via al nihilismo e alla morte di Dio.

Torniamo alla storia della musica per verificare tali considerazioni. Quasi ovunque nel mondo si sviluppano una polifonia popolare e musiche ricavate dal concorso simultaneo di una pluralità di strumenti; il discanto è conosciuto non soltanto in Occidente. « Anche in altri paesi si conoscono e si calcolano tutti i nostri intervalli sonori razionali »³⁰. Ma il problema centrale per la *storia* e la *sociologia* della musica, quale emerge dalla comparazione fra i diversi tipi di razionalizzazione da essa esperiti, e che è importante per la comprensione del più generale problema della razionalità sopra posto, è il seguente: mentre altrove la formazione degli intervalli sonori avviene mediante la divisione puramente numerica delle distanze, per lo più in base all'intervallo di quarta, quella musica sviluppatasi in Europa nell'età moderna (quindi in un arco limitato di tempo), e parimenti nata dalla polifonia popolare, segue una via esattamente opposta, cioè la divisione armonica in base all'intervallo di quinta. Problemi centrali posti da una razionalizzazione della musica di questo tipo sono l'origine della terza nel suo significato armonico, per il ruolo che essa gioca nelle triadi, l'origine del nostro cromatismo armonico e della moderna ritmica che si sviluppa al posto della battuta del tempo puramente metronomica. Si tratta cioè di comprendere come si è giunti a questi risultati che sono specifici dell'Occidente e che più propriamente sono l'opera dei grandi sperimentatori e costruttori di strumenti musicali del Rinascimento. Anche le conseguenze derivatene sono tipiche dell'Occidente: « la nostra orchestra col quartetto ad archi come nucleo centrale, e colla sua organizzazione dell'insieme degli strumenti a fiato; il basso d'accompagnamento, la nostra notazione musicale (che sola rende possibile la

³⁰ Id., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., p. 64.

composizione e l'esecuzione delle opere musicali moderne, cioè la loro durata nel tempo); le nostre sonate, sinfonie ed opere, quantunque nelle musiche più diverse esistessero come mezzi d'espressione la musica a programma, la musica descrittiva, l'alterazione dei *toni* e la modificazione, e come mezzi per esse i nostri strumenti fondamentali, organo, piano, violino »³¹.

Tutti questi risultati sono da intendersi in senso strettamente tecnico, quindi senza valutazione, né della loro maggiore o minore bontà rispetto a soluzioni razionali che la musica ha adottato altrove, né della qualità estetica dei prodotti artistici che essi hanno reso possibile. Infatti il cromatismo come mezzo di espressione delle passioni era noto molto prima della musica armonica, come mostra « l'antica musica cromatica (presumibilmente persino enarmonica) degli appassionati docmi del frammento di Euripide recentemente scoperto »³². Quindi la differenza tra il cromatismo antico e quello moderno « che i grandi sperimentatori musicali del Rinascimento crearono in un'impetuosa esigenza razionale di scoperta »³³, consiste non nella *volontà* artistica di espressione, bensì nei *mezzi* tecnici di espressione. Nel caso specifico la differenza passa tra il cromatismo dei nostri intervalli armonici e quello dei Greci con le distanze di mezzo e di un quarto di tono, e non tra la migliore o peggiore qualità delle produzioni musicali antiche rispetto alle nostre moderne composizioni, o nel fatto che un tipo di musica si prefigga di dare forma espressiva alle passioni e l'altra uno scopo diverso. 'Progresso' significa in questo caso esclusivamente mutamento del mezzo tecnico, e non un'arte 'migliore'.

Ma appunto per questo tale fenomeno storico diviene oggetto di indagine della sociologia comprendente. Questa, avendo di mira una tipologia storica e sistematica della razionalità, con particolare riferimento alla *ratio* occidentale, la quale si presenta come tecnica e come continuo processo innovativo sia pure esteriore, trova nella storia della musica il caso più tipico di un'innovazione esclusivamente tecnica. La divaricazione che qui si stabilisce tra esterioresità tecnico-espressiva e interiorità delle passioni e del sentimento, che costituiscono la fonte della creazione artistica, è un classico esempio di funzionamento della razionalità formale in contrapposizione alle specifiche irrazionalità materiali con cui di solito si accompagna. Individuare allora le cause interne ed esterne che hanno potuto condizionare un simile fenomeno innovativo significa accrescere la rete delle connessioni storiche in base a cui definire complessivamente la razionalità.

Perché si potesse giungere alla creazione del moderno cromatismo armonico, sono state determinanti le precedenti soluzioni di problemi tecnico-

³¹ *Ibid.*, p. 65.

³² *Id.*, *Der Sinn der 'Wertfreiheit' der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, in *Id.*, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1973, p. 522.

³³ *Ibid.*, loc. cit.

razionali: la scrittura razionale delle note, senza cui sarebbe impensabile la moderna composizione, la costruzione di strumenti musicali che portavano all'interpretazione armonica degli intervalli, senza che però si avesse ancora consapevolezza del fatto che tale divisione armonica potesse divenire principio sistematico di un tipo specifico di razionalizzazione della musica, « e soprattutto: la creazione del canto razionalmente polifonico »³⁴.

Tutto ciò è stato opera prevalentemente del monachesimo delle terre di missione europee nord-occidentali nel primo Medioevo. Senza avere la *benché minima idea di quali conseguenze sarebbero potute derivarne per il destino di un'intera epoca storica*, il monachesimo occidentale razionalizzò per i propri scopi religiosi la polifonia popolare, a differenza del monachesimo bizantino, che costruì la propria musica sacra sul modello del *melopoïds* greco. Tale razionalizzazione inconsapevolmente portava a quella divisione armonica che è alla base del nostro cromatismo. L'operazione fu resa possibile al monachesimo occidentale grazie al particolare razionalismo a esso peculiare e che ha influito su molti altri campi della condotta di vita, come ad es., l'etica razionale-metodica del lavoro, condizione accanto ad altre perché successivamente potesse diffondersi il capitalismo moderno. Questo razionalismo ha spiegazioni molto complesse da ricercare nella particolare situazione interna ed esterna della Chiesa in Occidente, dovuta all'interazione di vari fattori ideali e materiali. Un altro fattore decisivo per la particolare razionalizzazione della musica europea in senso armonico proviene questa volta non dalla Chiesa, ma dal « mondo »: si tratta dell'assunzione e razionalizzazione del tempo di danza, favorito dalle condizioni completamente laiche e profane della società del Rinascimento. Da esso provengono tutte quelle forme musicali che confluirono nella forma-sonata, che è l'emblema e il destino di tale musica europea. Infine, al culmine di questo processo troviamo quello strumento musicale che rappresenta « uno dei più importanti sostegni tecnici dello sviluppo della musica moderna »³⁵ e parimenti ne racchiude il destino, ne è la ricapitolazione: il pianoforte. La sua costruzione e diffusione non sono dovute solo a motivi tecnici interni alla musica, ma a tutta un'altra serie di fattori economici, culturali, ambientali, dove si vede esattamente come lo sviluppo della musica europea moderna corra parallelamente alla razionalizzazione delle altre sfere della vita con le stesse scadenze di tempo e localizzazione. Queste righe conclusive dello schizzo sui fondamenti razionali e sociologici della musica fanno pensare al pianoforte come destino non solo della musica, ma della stessa razionalità occidentale. « La costruzione dei pianoforti è condizionata dalla possibilità di uno smercio di massa, poiché il pianoforte costituisce, anche per la sua complessiva struttura musicale, uno strumento da casa borghese. Come l'organo esige un ambiente di proporzioni enormi, così il pia-

³⁴ *Ibid.*, loc. cit.

³⁵ *Ibid.*, loc. cit.

noforte richiede, per poter dispiegare tutto il suo fascino, un ambiente di media grandezza. Tutti i successi dei moderni virtuosi del pianoforte non possono fondamentalmente modificare il fatto che lo strumento, intervenendo in un grande ambiente, viene involontariamente paragonato all'orchestra e sentito troppo debole al suo confronto. Non a caso, quindi, gli esponenti della cultura pianistica sono i popoli nordici, la cui vita è legata alla casa già per motivi semplicemente climatici, e fa centro intorno ad essa, a differenza del Sud. Poiché nel Sud la cura del *comfort* della casa borghese è rimasto assai indietro per motivi climatici e storici, il pianoforte che [...] era stato scoperto là, non si diffuse con la stessa rapidità che da noi, e ancor oggi non ha raggiunto nella stessa misura quella posizione di 'mobile' borghese, che presso di noi da tempo ha acquisito»³⁶. La freddezza della *ratio* (il suo destino è la 'notte polare') trova la sua plastica rappresentazione nel clima nordico e quindi nel pianoforte che lì trova favorevole terreno di diffusione.

IV

Entro quali limiti l'analisi sopra tracciata è 'avalutativa'? Weber, come abbiamo visto, insiste sulla costanza di questa caratteristica della musica come espressione delle passioni, al di là del mezzo tecnico adoperato che cambia storicamente e perciò diviene oggetto di indagine. Ma le passioni sono l'elemento più caratteristico del mondo come 'mondo': sia nell'esperienza dionisiaca dell'abbandonarsi completamente al fluire della vita distruggendo il principio di individuazione, sia in quella cristiana del rifiuto del mondo, sono proprio le passioni, gli affetti, a entrare in gioco come esperienza rispetto a cui la religione orgiastica e quella della croce prendono opposte posizioni, caratterizzandosi così rispetto al loro contenuto ultimo. Ora il fatto che nella storia della musica, via di accesso privilegiata al «mondo» attraverso le passioni, divenga così rilevante l'elemento *tecnico* privo di valore, unico oggetto possibile di conoscenza, dunque unico possibile modo di praticare la 'verità', non adombra forse l'implicita ammissione che il destino della musica è connesso a quello tecnico-nihilistico del mondo? Abbiamo anche osservato che un ingranaggio fondamentale nel processo di disincanto del mondo è dato dall'antagonismo-complicità tra Dio e il demonio. Ciò si ripete nella storia della musica occidentale: non solo il tempo di danza del Rinascimento 'pagano', ma paradossalmente anche e soprattutto la musica sacra del primo Medioevo 'cristiano', opera del monachesimo, hanno avuto una parte di primo piano per la messa in moto di processi al cui culmine è la morte di Dio.

³⁶ Id., *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, trad. it. E. Fubini, appendice a *Economia e società*, cit., vol. II, p. 839.

Max Weber si è definito una volta '*religiös unmusikalisch*', in quanto il disincanto del mondo impone allo scienziato di parlare di Dio senza canti, né suoni, né danze, né preghiere, ma attraverso quella messa a distanza che rende possibile mostrare l'inevitabile contrasto tra dèi differenti. Analogamente 'non musicale' deve essere l'indagine avalutativa sulla storia e sociologia della musica. Infatti solo la considerazione del progresso come inerente ai mezzi tecnici e non al contenuto estetico, permette di mostrare le differenze tra i diversi orecchi musicali possibili. Che la maggiore o minore 'perfezione' tecnico-innovativa non implichi necessariamente maggiore o minore perfezione estetica, è provato dal fatto che «l'orecchio musicale sembra essere stato presso altri popoli più sottilmente sviluppato di quel che non sia oggi da noi; in ogni caso non lo fu meno»³⁷. Determinate condizioni sociali, quelle stesse che hanno prodotto il processo occidentale di razionalizzazione, hanno fatto sì che «soltanto noi abbiamo una musica 'armonica', sebbene altre civiltà dimostrano di possedere un orecchio molto più fine e una cultura musicale molto più intensa. Strano! — Questa è un'opera del Monachesimo [...]»³⁸. Ma se, come abbiamo appreso da Nietzsche e da Thomas Mann, l'armonia musicale è ambigua e nasconde la disarmonia come sua condizione, allora l'orecchio musicale non è forse più fine là dove manca l'armonia? Cioè quindi presso quei popoli che non hanno musica armonica, o nel canto popolare, dove l'armonia apollinea si unisce e si fonda sulla disarmonia dionisiaca. Osserva Nietzsche: «Dovrebbe [...] essere altresì storicamente dimostrabile che ogni periodo riccamente produttivo di canti popolari è stato insieme sospinto nel modo più forte da correnti dionisiache, che noi dobbiamo sempre considerare come sostrato e presupposto del canto popolare»³⁹. Dunque lo scienziato è 'non musicale dal punto di vista religioso' perché lo è la stessa razionalità occidentale moderna: e questo non *nonostante*, bensì *proprio perché* essa ha creato una musica armonica, tendendo a eliminare l'elemento dionisiaco, dissonante e quindi più specificamente 'musicale'. Non è dunque un caso che la creazione della musica armonica sia soprattutto un risultato dell'opera razionalizzatrice del Monachesimo occidentale. Poiché l'ambiguità, il fondo dissonante della musica, la sua parentela con Dioniso, sono estremamente pericolosi per la salvezza dell'anima, questa razionalizzazione tende a disciplinare e a ridurre nella musica, per quanto possibile, tutto ciò che è legato ai sensi e quindi all'elemento più mondano del 'mondo', per avvicinarsi sempre più all' 'Uno che è necessario' del «grandioso razionalismo della condotta della vita secondo un'etica metodica, che sgorga da ogni profezia religiosa»⁴⁰. In qualche modo quindi quest'opera razionalizzatrice è una demusicalizzazione della musica. Il puritano che seppellisce i suoi cari senza suoni, né canti, il Dio che entra

³⁷ Id., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., p. 64.

³⁸ Cit. da M(arianne) WEBER, *Vorwort* ..., cit.

³⁹ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 46.

⁴⁰ M. WEBER, *La scienza come professione*, cit., p. 32.

in filosofia senza che l'uomo possa danzare e pregare davanti a lui, non sono in contrasto con la musica armonica, ma ne sono piuttosto la sua estrema conseguenza. Non a caso monachesimo, scienziati, artisti e sperimentatori musicali del Rinascimento, e puritanesimo appartengono, o, per meglio dire, sono la *ratio* occidentale medesima.

La scienza 'avalutativa', che si costruisce sul presupposto della separazione tra innovazione tecnica e contenuto estetico, contiene la rassegnata, e quindi valutante accettazione del destino non musicale dell'Occidente. Per sottolineare questa separazione, Max Weber ha un'espressione che la dice lunga sulla sua 'non musicalità' e 'avalutatività': « Il progresso tecnico si è compiuto molto spesso con rendimenti che sono del tutto insufficienti se valutati dal punto di vista estetico »⁴¹. Tale affermazione va messa in rapporto con quanto spesso traspare, o addirittura è esplicitamente affermato, dalle descrizioni del destino della razionalità occidentale che diviene 'gabbia d'acciaio'. Quanto più avanza il disincanto del mondo e cade ogni postulato conciliativo, tanto più radicale diviene lo scontro fra razionalità e carisma, a svantaggio di quest'ultimo che tende a deperire. L'opera d'arte, in quanto attraversata, come abbiamo detto, dall'interna polarità tra ispirazione (carisma) e opera (razionalità), è parimenti coinvolta in questo destino: quanto più diviene importante l'elemento tecnico-razionale, tanto più questa polarità si converte in antagonismo, e il contenuto estetico, cioè carismatico-irrazionale, ne viene compromesso. Ma questa non è forse un'implicita ammissione del fatto che il disincanto del mondo porta come conseguenza anche la morte dell'opera d'arte? Il punto centrale di *Doctor Faustus*, opera d'arte, consiste nell'avvertire il problema della sua stessa morte come sua condizione di possibilità. La storia e sociologia della musica weberiana, indagini scientifiche, dichiaratamente non musicali, mi sembrano giungere a un risultato analogo. Lo scienziato di professione non riesce quindi a nascondere del tutto un sottile temperamento d'artista. Antagonismo e complicità di arte e scienza sono tema centrale, ad esempio, del *Fedro*, de *La gaia scienza*, di *Scienza come professione*.

A questa razionalità tecnica, che include la possibile morte dell'opera d'arte, appartiene l'armonia della moderna musica europea. Ma allora questo temperamento non musicale, figlio di quella razionalità europea, alle cui leggi, in quanto scienziato, deve obbedire, e perciò diviene esperto in armonia, nel momento in cui avverte la possibile minaccia al contenuto musicale che tale razionalità, cioè tale armonia, porta con sé, si rivela un temperamento segretamente e disperatamente musicale: fornito cioè di quel senso della *disarmonia* e della *dissonanza* che ogni musica, anche quella armonica come suo più riposto segreto, racchiude.

⁴¹ Id., *Der Sinn der 'Wertfreiheit' der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, cit., p. 523.