

Guido Coppotelli

IL ROMANTICISMO

E' un movimento artistico che si sviluppa nell'ottocento principalmente in Germania, Francia ed Italia, assumendo caratteristiche diverse nei vari paesi.

Il suo fondamento filosofico sta in una concezione che pone la *sensibilità* e l'*intuizione* ad un gradino più alto della ragione. Molto forte è la tendenza al soprannaturale, a superare i limiti della percezione quotidiana. I riflessi di questa visione del mondo sul linguaggio musicale sono decisivi, perché ogni artista piega l'espressione musicale secondo le sue necessità, sconvolgendo spesso le regole sintattiche. Al centro del pensiero romantico sta l'individualità dell'artista che spesso si mette contro la società infrangendo il linguaggio comune.

In Italia il Romanticismo prende una piega meno fantasiosa ma più realistica legata anche alla condizione politica in atto. Gli autori del romanticismo italiano sono uomini di teatro e proprio il melodramma è il *modus* espressivo culturale dell'ottocento italiano: a differenza della Germania che ebbe pure un teatro musicale (in lingua tedesca) ma che scrisse una quantità enorme di musica strumentale.

In Germania prende corpo l'idea fondamentale secondo cui la musica è un'arte *asemantica*, priva di significato. Per questa ragione gli illuministi (sia Kant che Rousseau) la consideravano niente più che un gioco di sensazioni piacevoli priva di carattere intellettuale, morale ed educativo e tale per sua natura da non avere potere che sui nostri sensi.

Il Romanticismo non rifiuta questa visione ma ne capovolge il significato affermando che la musica è sì un'arte asemantica, che nulla può dire di ciò che si può comunicare con il linguaggio comune: ma proprio in questo sta la sua forza, la sua peculiarità. Essa coglie la realtà ad un livello molto più profondo, rifiutando l'espressione linguistica come inadeguata. La musica può cogliere l'essenza del mondo quanto più è lontana dalla concettualità e la musica strumentale pura (senza testo) è quella che più si avvicina a questa purezza.

Il personaggio che ha dato il maggior contributo allo sviluppo di questa sensibilità è Wachenroder (1773/1798), artista morto precocemente.

Né musicista, né critico musicale né poeta, ebbe vita breve e inquieta, senza una precisa direzione. Tuttavia la sua opera è piena di intuizioni che mostrano la nascente sensibilità romantica. Per esempio:

- *Esiste dall'eternità un precipizio ostile che divide il cuore che sente e le ricerche dell'esploratore; il cuore è un'entità divina, indipendente e chiusa che non può essere aperta né analizzata dalla ragione.*
- *Ogni opera d'arte non può essere afferrata e compresa pienamente che con lo stesso sentimento che l'ha fatta nascere, così il sentimento non può essere afferrato e capito che con il sentimento.*

La musica è dunque il linguaggio originario dei sentimenti. Un'affinità segreta tra suono e sentimento esiste da sempre. Sentimento, in questo contesto, non significa emotività personale ma l'organo d'accesso privilegiato, rispetto all'intelletto, ai segreti più intimi del mondo, all'essenza delle cose, a Dio stesso.

Dice ancora Wachenroder: *nessun'altra arte, all'infuori della musica, dispone di una materia prima che sia già di per sé così colma di spirito celeste.*

La musica ha un carattere sacro, religioso. Questa è un'intuizione che tutti gli artisti romantici accettano come dogma. Ancora Wachenroder: *la musica dipinge dei sentimenti umani in maniera sovrumana...perché parla un linguaggio che noi non conosciamo nella vita corrente, che non sappiamo né dove né come abbiamo appreso, che si può riconoscere solo come il linguaggio degli angeli.*

Alla base di questo sentimento sacro sta tuttavia l'intuizione del carattere matematico dell'organizzazione sonora, elemento difficile da analizzare oltre il quale c'è l'intuizione di un mistero. Nonostante Wachenroder rifiuti un approccio scientifico allo studio della musica, pure sente la potenza arcana dei numeri che reggono, come potenti formule magiche, le strutture dei suoni. Dice infatti che le emozioni che la musica esprime sono *governate e dirette da un secco sistema scientifico di numeri, come da potenti formule magiche di un vecchio e potente incantatore.*

La musica è dunque il linguaggio privilegiato dell'anima.

Un altro punto del romanticismo musicale condiviso da tutti è l'aspirazione a fondere le arti fra di loro, abolendo ogni confine per raggiungere una più completa espressività.

Questa concezione è affermata con chiarezza da **Franz Listz (1811/1886)** il quale vede nella *musica a programma* la più alta sintesi delle arti, il perfetto connubio tra poesia e musica. Questa posizione non è però priva di contraddizioni con i pensieri dei primi romantici, poiché di nuovo la musica dichiara di aver bisogno di concetti poetici per poter esistere. La generazione di musicisti del 1850 già cerca altre strade. Il principale esponente di questa tendenza sarà **Richard Wagner (1813/1883)**, che con il suo concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) attuerà una riforma totale del teatro musicale tedesco. Secondo Wagner l'artista deve poter essere poeta e musicista nello stesso tempo: questo perché Wagner accetta la credenza mitica sulla comune origine di parola e musica (teoria sul linguaggio di origine illuministica) e la porta fino in fondo. Nei tempi storici attuali il linguaggio è come cristallizzato e si rivolge all'intelligenza mentre la musica è arte del sentimento ma d'un sentimento indeterminato. L'incontro delle due arti è necessario e per Wagner *la lingua dei suoni è principio e fine della lingua delle parole*. La musica è arte che redime il linguaggio dalla situazione storica in cui si trova.

Una sua famosa metafora sostiene che *ogni organismo musicale è per sua natura femminile; esso ha la facoltà di concepire, non di procreare; la forza produttiva risiede fuor di lui e senza esser fecondato da questa forza, esso non è in grado di dare alla luce*

*la cosa concepita. Questa forza maschile è la **parola**, la parola precisa della poesia, che può fornire al musicista l'appoggio naturale per esprimersi in modo determinato e sicuro. Dunque il mito di Wagner è quello stato originario del linguaggio nel quale il poeta e il musicista sono una sola e medesima cosa, perché ognuno sa e sente ciò che l'altro sa e sente. Il poeta è diventato musicista, il musicista il poeta: ora essi formano ambedue l'uomo artistico completo. Queste e solo queste possono essere le premesse del dramma teatrale.*

La posizione estetica di Wagner riassume e porta a chiara consapevolezza il tema centrale del primo romanticismo: la concezione della musica come linguaggio dei sentimenti, del cuore, di ciò che è inesprimibile con il linguaggio dell'intelletto e la sua capacità di redimere la lingua delle parole.

La posizione estetica del filosofo **F. Nietzsche** chiude il pensiero romantico. Il suo punto di partenza per fondare il concetto di musica è la visione del mondo greco e della tragedia attica. *Sulle due divinità artistiche Apollo e Dioniso è fondata al nostra teoria, che nel mondo greco esiste un enorme contrasto, enorme per l'origine e per il fine, tra l'arte figurativa, quella di Apollo, e l'arte non figurativa della musica, che è propriamente quella di Dioniso. I due istinti, tanto diversi tra loro, vanno l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta discordia, ma pure eccitandosi reciprocamente a nuove parti sempre più gagliarde, al fine di trasmettere e perpetuare lo spirito di quel contrasto, che la comune parola arte risolve solo in apparenza. La tragedia è l'unione di apollineo e dionisiaco.*

Dioniso è il dio dell'ebbrezza, forza primordiale e istintiva: rappresenta la musica o la concezione tragica del mondo alla quale si contrappone la concezione teoretica, speculativa, analitica, che distrugge il mito, la fede nell'intelletto - Apollo. Secondo **Nietzsche** la condizione attuale della cultura, con la prevalenza del melodramma è nettamente apollinea. Lo spirito apollineo è tipico delle civiltà decadenti; Nietzsche sostiene che nella musica tedesca da Bach a Beethoven sta riaffiorando lo spirito dionisiaco, cioè la capacità del tutto autosufficiente del linguaggio sonoro di comunicare. L'aggiunta della parola non rappresenta un aumento di significato.

Nietzsche e Wagner entrarono in polemica: al di là delle ragioni di ognuno al nostro sguardo essi riassumono ed esauriscono le due possibili derivazioni della concezione romantica: Wagner ha portato avanti il concetto di Herder della mitica unione di parola e musica; Nietzsche ha sviluppato il concetto dell'assoluta indipendenza del linguaggio sonoro.

Lo studio della musica popolare

La musica colta (classica) ha da sempre avuto rapporti con la musica popolare, traendo spesso ispirazione da essa.

Non sono mancati, nei secoli precedenti all'Ottocento, studiosi e curiosi che hanno fatto conoscere aspetti e strumenti di altri popoli o addirittura dei loro stessi popoli: ma tutto questo restava interesse occasionale.

Bisogna attendere il secolo XVIII perché questa *curiositas* si trasformasse in serio atteggiamento di studio, eliminando pregiudizi radicati.

Con gli illuministi si avvia infatti un processo di scoperta dell'esotico, del selvaggio sotto una prospettiva mitica. Nel suo *Dictionnaire de la musique*, J.J.Rousseau (1767) pubblica, con intenzione comparativa, tre melodie estranee alla tradizione musicale colta: un tema popolare svizzero, uno cinese, uno amerindiano. Dai padri gesuiti missionari arrivano tra il 1730 e il 1780 descrizioni della musica cinese e molti altri studi; tra i contributi italiani ricordiamo la monumentale *Storia della musica* di Padre Martini che si occupa, sia pure in modo frammentario, della musica precristiana e orientale.

Nel corso dell'ottocento l'attenzione per la musica extraoccidentale e popolare si va diffondendo: tuttavia la comprensione di queste musiche *altre* è limitata, se non addirittura malcompresa o giudicata con categorie concettuali troppo eurocentriche e *colte*.

Dominante, in questo periodo, fu l'idea politica di *nazionalità*, un'idea-guida che influenza le vicende politiche interne ed esterne degli stati europei a partire dal 1830 ca. Il risultato più cospicuo di queste idee (che sul piano pragmatico significò cospirazione, persecuzione, rivolta, morte o esilio) fu l'unificazione dell'Italia (1861) e della Germania (1871); risultati concreti ottennero altre etnie: dal riconoscimento delle loro specificità etniche e linguistiche, a rappresentanze parlamentari, a forme diversificate di autonomia. Ricordiamo anche che strettamente legata all'idea di **nazionalità** fu quello di **lingua**: *la nazione è l'universalità dei cittadini parlanti la stessa favella, associata con uguaglianza di diritti civili e politici, all'intento comune di sviluppare e perfezionare progressivamente le forze sociali e l'attività di quelle forze.* (Giuseppe Mazzini). La presa di coscienza delle identità nazionali passò attraverso il pensiero politico di filosofi quali Herder, Fichte, Mazzini e Gioberti ma un grande contributo fu dato dagli strumenti della cultura, la letteratura, il teatro, la pittura e la musica. L'identità culturale nazionale favorì la riscoperta del proprio passato musicale e la ri-scoperta di tecniche musicali fondate su sistemi musicali totalmente differenti da quelli europei; favorì dunque la nascita di quelle che la musicologia chiama **scuole nazionali**. Nazioni come la Boemia, la Danimarca, la Finlandia, la Spagna, la Polonia, il Brasile, l'Ungheria, la Russia e altre produssero composizioni musicali e testi teatrali basandosi sul folklore nazionale, sulla propria mitologia.

Tuttavia la comprensione scientifica del repertorio popolare, pur avendone intuito e valorizzato il carattere, non era ancora iniziata.

Al superamento di queste posizioni da una parte e alla fondazione di una concezione scientifica dell'interesse per le musiche *altre* portano il loro contributo sia lo sviluppo del pensiero filosofico e scientifico sia i risultati di alcune ricerche fisiche e matematiche. Si deve all'inglese A.J.Ellis, uno dei padri fondatori dell' **etnomusicologia**, e alla sua opera più importante *Tonometrical observation on some existing non-harmonic scales* (1884) la conclusione che *la scala musicale non è una, non è naturale e non ricade necessariamente nelle leggi del suono così perfettamente esposte da Hemholtz, ma può essere molto differente, molto artificiale anche molto capricciosa*. Questo significa che non esiste una sola scala *naturale* ma esistono tanti sistemi musicali quante sono le culture musicali e ciascuno di questi sistemi è altrettanto legittimo e giusto quanto il nostro. Queste osservazioni ottenute

- con la messa a punto di un sistema matematico per il calcolo degli intervalli musicali
- e con l'invenzione del fonografo

hanno permesso agli etnomusicologi di andare sul campo a raccogliere materiale musicale direttamente dai contadini e di creare degli archivi sonori, vere e proprie **memorie** di un passato che va sparendo.

Tra i musicisti che ebbero un serio e motivato approccio allo studio della musica del loro popolo da ricordare **Bela Bartok**, uno dei più grandi musicisti del Novecento che seppe ricreare nelle sue composizioni colte lo spirito del suo popolo.

L'attenzione portata alla musica orale (o popolare) si è di recente concretizzata nella produzione di dischi, curati da etichette discografiche specializzate nonché di libri a carattere scientifico che raccolgono materiale etnico.

In Italia l'impulso a studiare la musica popolare venne dall'opera di Ernesto De Martino, etnologo e storico delle religioni. Il lavoro di De Martino ha risvegliato in molti giovani la consapevolezza dei valori comunicativi dell'oralità ed ha stimolato ricerche artistiche (ad esempio nell'opera di Giovanna Marini)

Attualmente una ricca collezione di materiale etnico si può consultare presso la Discoteca di Stato di Roma.

www.hela.it/guidocoppotelli