

Gregorio Fracchia

## Sull'estetica musicale di Vittorio Mathieu

**ABSTRACT:** *The article deals with two main themes of Vittorio Mathieu's philosophy of music: the link between being and nothingness and the self-dependence which characterizes the musical work. These aspects are developed through practical examples taken from music, in order to show the concrete plausibility of Mathieu's theoretical constructions. Moreover, the aesthetic claims of his differential ontology are compared with Pareyson's theory of formativity and Luhmann's theory of autopoietic social systems, since both Pareyson and Luhmann (though moving from different perspectives) agree in according a centrale role to the self-making process of artworks. However, Mathieu succeeds in demonstrating that music – differently from other kinds of art – reveals the absolute (not determined by external conditions) autonomy of the creative act. This fact also implies a danger (musicians should not follow the temptation of self-sufficiency), but ultimately signals the ontological power of music.*

**KEYWORDS:** *music, Mathieu, nothingness, self-dependence, avant-garde.*

### Premessa

Il contributo si propone di analizzare i due punti nevralgici dell'estetica musicale di Vittorio Mathieu: la dialettica essere-nulla e l'autosufficienza dell'opera musicale.

I *parr. 1-2* del lavoro affrontano – anche calandola nella prassi artistica mediante esempi concreti – la tesi secondo cui la musica fa emergere meglio di altre arti il (pericolo del) vuoto metafisico. In musica, la dissonanza che scompiglia l'ordine armonico spalanca una finestra sul baratro del negativo, ponendo dunque un problema ontologico: è possibile che l'essere venga limitato dal nulla? Per rispondere a un simile quesito, il testo: a) chiama in causa il *Principio di Parmenide* di Gustavo Bontadini; b) discute l'accoglimento dell'invito nichilistico da parte delle avanguardie musicali e illustra le loro pretese demiurgiche.

Nel *par. 3*, si esplora invece il tema dell'autosufficienza dell'opera musicale intesa come organismo unitario che contiene in sé le regole del proprio sviluppo. In quest'ottica, il pensiero di Mathieu è raffrontato sia con la formatività di Pareyson, sia con la teoria dei sistemi autopoietici di Luhmann: entrambe queste letture del fenomeno artistico, infatti, presentano sorprendenti somiglianze con l'estetica di

Mathieu e convergono nell'idea dell'autoformazione dell'opera d'arte (pertanto, *a fortiori*, dell'opera musicale).

Tuttavia, pur pervenendo – in merito all'arte in genere – a conclusioni analoghe a quelle di Pareyson e di Luhmann, Mathieu si focalizza espressamente sulla musica, mostrando che, in tale dominio dell'arte, l'autosufficienza della forma si fa tanto evidente quanto insidiosa e risveglia nell'artista l'ambizione demiurgica dell'*eritis sicut dei*, la volontà di riprodurre *in vitro* la natura. I temi del nesso essere-nulla e del finalismo interno dell'opera musicale s'incontrano in Mathieu ribadendo la potenza metafisicamente rivelativa del nulla<sup>1</sup>, capace – qualora irrompa solo provvisoriamente nell'ordine preconstituito del reale – di alludere all'incircoscivibilità dell'essere. Mathieu si avvicina così allo Heidegger che vede nel sentimento dell'angoscia una carica svelante: “il nientificare non è un'occorrenza qualsiasi, ma in quanto è un rinviare, respingendolo, all'ente nella sua totalità che si dilegua, esso rivela questo ente, nella sua piena e fino allora nascosta estraneità, come l'assolutamente altro – rispetto al Niente<sup>2</sup>”.

## 1. Essere e nulla

L'intima correlazione fra essere e nulla, dicevamo, costituisce il nodo teoretico di fondo dell'estetica musicale di Mathieu. La musica, per Mathieu, anziché tentare i sensi – come spesso è stato sostenuto, anche in ragione del suo potere di esercitare condizionamenti di carattere etico. Si pensi alla diffidenza platonica per le armonie quali la misolidia o la sintolidia – è espressione paradigmatica di una tentazione metafisica impersonale. In cosa consiste siffatta tentazione che, in quanto metafisica, pare sovvertire piuttosto l'intelletto che i sensi? Al fine di non misconoscere il ruolo paradigmatico della musica nell'ontologia integrale di Mathieu, giova accostarsi al problema per gradi, muovendo dalla chiave di volta dell'intera metafisica. Se è vero che essa ha per oggetto l'ὄν ἢ ὄν, non si può prescindere dalla questione bontadiniana della semantizzazione dell'essere: dal dar significato al termine “essere”. Si tenga poi presente che Mathieu si confronta con Bontadini anche nel suo ultimo scritto.

### a) Principio di Parmenide

#### *I. Bontadini*

Ne *Il principio della metafisica* (1952), Bontadini esclude l'assunzione del negativo in funzione determinante: è impossibile che l'essere sia originariamente limitato dal non essere, come già enunciato negli interventi gallaratesi del 1946-1951 ora raccolti in *Dal problematicismo alla metafisica*<sup>3</sup>. Il *Principio di Parmenide* – per semplificare, dato che questa non è occasione di filologia bontadiniana – stabilisce

1 Si veda Mathieu 1996, 7-42.

2 Heidegger 2020, 54.

3 Bontadini 1996. Il citato testo del 1952 chiude – in quattro pagine – il volume in questione.

la contraddittorietà della traduzione del non-essere (il negativo) in un positivo capace di limitare l'essere.

La contraddittorietà dell'identificazione del positivo col negativo è dunque un presupposto logico-ontologico dal quale nessun discorso – nessuna *dizione* – può prescindere, a meno che non voglia autoannullarsi. Tant'è vero che il principio di non contraddizione aristotelico è dimostrato *elenctice*, per via indiretta; τὸ δ' ἐλεγκτικῶς ἀποδείξαι<sup>4</sup>. Per inchiodare alla sbarra l'avversario del p. d. n. c, è sufficiente fargli dire *qualcosa* di determinato, che abbia un senso agli occhi suoi e degli altri; σημαίνειν γέ τι καὶ αὐτῷ καὶ ἄλλῳ<sup>5</sup>. Al confutatore del principio saldissimo – della βεβαιότητα ἀρχὴ πασῶν, γνωριμωτάτην e ἀνυπόθετον – non resterà che batter la via della ritirata e star muto come una pianta (ὄμοιος γὰρ φυτῷ<sup>6</sup>).

1. Se però l'identità del positivo col negativo è contraddittoria, come dimostrato dal p. d. n. c. *fundatur super rationem entis et non-entis*, nella sua formulazione ontologica “è impossibile a chicchessia di credere che la stessa cosa sia e non sia”<sup>7</sup>,
2. allora non si dà accrescimento dell'essere, giacché qualsiasi incremento pone il problema dell'origine del *novum*, cioè bisogna render ragione dell'αὐξήσις, del passaggio da una ἔξις a un'altra.
3. Siffatto problema del *novum* consiste in ciò: donde l'accrescimento dell'essere? Dal non essere non si può né dirlo né immaginarlo. Nel poema didattico di Parmenide, πῆι πόθεν αὐξηθέν; οὐτ' ἐκ μὴ ἐόντος ἐάσσω φάσθαι σ' οὐδὲ νοεῖν<sup>8</sup>.
4. Sicché la Moira incatenò l'essere perché fosse tutto e immobile: ἐπεὶ τό γε Μοῖρ' ἐπέδησεν οὐλον ἀκίνητόν τ' ἔμμεναι<sup>9</sup>.

È il *teorema dell'immobilità dell'essere*, riscattato appunto da Bontadini mercé il p. d. n. c.

Tuttavia, fin qui, non abbiamo ancora acceso alcun lume sulla semantizzazione dell'essere.

La carenza non è di scarso rilievo. L'essere infatti *non è definibile*, perché non c'è un genere oltre l'essere in cui l'essere possa venir collocato, né “una formalità più generale della quale l'*esse* possa esser detto partecipare<sup>10</sup>”. Commenta l'Angelico: *quod est participare aliquo potest, ipsum autem esse nihil participat*<sup>11</sup>. Com'è noto, la transgenericità dell'*esse* è un grande tema che attraversa tutta la metafisica tomista e trova spazio tanto nel giovanile *De ente et essentia* quanto nel citato commento al

4 *Metaph.*, Γ 3, 1006 a 15-16.

5 1006 a 21.

6 1006 a 14-15.

7 1005 b 23-24: ἀδύνατον γὰρ ὄντινῶν ταῦτόν ὑπολαμβάνειν εἶναι καὶ μὴ εἶναι. Si veda altresì Bontadini 1996, 114.

8 Fr. 8, vv. 6 -8.

9 vv. 37-38.

10 Fabro 2005, *Introduzione*, § 5.

11 *Exp. libri B. De Ebd.*, I, 2.

*De ebdomadibus* di Boezio, quest'ultimo risalente, almeno stando alla datazione di Gauthier, all'epoca della seconda reggenza parigina.

Se dunque l'essere oppone resistenza alle maglie della definizione, allora – verrebbe da dire – al metafisico non resta che consegnare la palma della vittoria alla negazione empiristica della significanza del termine “essere”<sup>12</sup> o alle varie ramificazioni novecentesche di questo “filone” dell'insignificanza; un esempio su mille, Carnap<sup>13</sup>.

Indefinibilità non è però sinonimo d'insignificanza. Qui interviene la fecondità della semantizzazione: l'essere, per Bontadini, si semantizza in opposizione al non essere. A scanso di equivoci, è bene sciogliere la correlazione originaria in una parafrasi bipartita.

1. Essa significa non già che il nulla si oppone all'essere (con una conseguente ipostatizzazione del negativo),
2. bensì che all'essere non si oppone nulla, esclusione tipicamente eleatica dell'ἄλλο πάρεξ τοῦ ἑόντος (si veda fr. 8, v. 37).

S'impone allora un'ultima, ma capitale, domanda. Dov'è che tocchiamo “il cespite dell'istituzione semantica” in cui l'essere si semantizza per opposizione al non essere? Bontadini risponde: nell'esperienza del divenire, allorché constatiamo il non essere dell'essere<sup>14</sup>. “Quell'oggetto [*un certo essere*] esce dallo specchio dell'esperienza, ne vien tolto<sup>15</sup>”.

12 Bontadini 1975, 10.

13 Si ricordi che Severino, allievo di Bontadini, fu fra i primi a occuparsi in Italia di Rudolf Carnap e di Moritz Schlick. Su Carnap e Bontadini, si veda Pagani 2017, 57.

14 Tralasciamo qui l'evoluzione dell'inferenza metempirica e dell'interpretazione del divenire, processo di sfrondamento e affinamento che in B. prevede almeno tre tappe: la fase giovanile (dagli anni Venti al 1952: *Abbozzo di una critica dell'Idealismo* [1925-1928]; “Postulato della razionalità del reale”, p. I, cap. III, § 11 del *Saggio di una metafisica dell'esperienza*; *La posizione del problema teologico* [1927]), dapprima dominata da un'attitudine postulativa e poi, fin dagli incontri gallaratesi, fucina dei primi “vagiti inferenziali”, in parte anticipati nel *Saggio* (si pensi alla circolarità fra potenza e coscienza) del 1938; la fase matura (dal 1952 al 1964) animata dalla spinta rigorizzatrice e dimostrativa, che segna l'emergere dell'inferenza vera e propria; la fase tarda (dalla disputa con Severino del 1964 al 1973 c.ca, anno di *Per una teoria del fondamento*) che rielabora – senza discontinuità alcuna, a detta di Bontadini – l'inferenza e la giustificazione del divenire. Rimandiamo alle accurate ricostruzioni di Goggi 2003; Sacchi 2007 e 2009; Grion 2008; Pagani 2017.

15 Bontadini 1975, 11. Si tratta di luoghi in cui Bontadini si distanzia da Heidegger, pur condividendo un rilievo di fondo di costui.

α. Per lo Heidegger della prolusione del '29 *Che cos'è metafisica?*, come per Bontadini, la negazione “non” *non è non essere* (non è il nulla). “C'è il Niente solo perché c'è il ‘non’, cioè la negazione? Oppure è vero il contrario, ossia che c'è la negazione e il ‘non’ solo perché c'è il Niente? [...] Da parte nostra, affermiamo che il Niente è più originario del ‘non’ e della negazione”: Heidegger 2020, 44-45.

β. Per Heidegger, però, l'angoscia è lo stato d'animo in grado di portarci dinanzi al Niente, mentre per Bontadini “non è necessario andare a scomodare l'angoscia; basta l'esperienza del divenire [...] la quale, appunto, ci presenta il non essere dell'essere”. Heidegger 2020, 49; Bontadini 1971, 175, n. 10. Ringrazio sentitamente il chiar.mo Prof. Dario Sacchi per avermi suggerito tali spunti, che mi occuperò di svolgere e approfondire altrove, certamente a partire dalle Sue importanti ricerche: in specie Sacchi 2009, 247.

## II. Mathieu

Mathieu, dal canto suo, non accoglie la duplice portata logico-ontologica del p. d. n. c. aristotelico. Egli – per così dire – rovescia l'argomentazione bontadiniana, individuando una *forza costruttiva*<sup>16</sup> della contraddizione nei passaggi di livello che scandiscono l'architettura “scalare” della sua ontologia differenziale<sup>17</sup>. “Il nulla non è punto contraddittorio”, si spinge ad affermare.

Qui si sente l'eco del *De nihilo et tenebris* di Fredegiso di Tours, che Mathieu conosceva tramite Carlo Mazzantini (del quale aveva anche seguito un corso sui Presocratici nel '41-'42<sup>18</sup>).

Nel realismo estremo di Fredegiso, dire il nulla è dire qualcosa di esistente. *Igitur nihil eius significatio est quod est, id est rei existentis*<sup>19</sup>. Si concede *aliquid esse nihil, dum dicit: “Videtur mihi nihil esse”*<sup>20</sup>.

Ma il nulla che hanno in mente Fredegiso e Mathieu (e lo stesso Bontadini!) è il nulla dell'*invicta auctoritas scritturale, quello da cui Dio crea il mondo*<sup>21</sup>. È, per così dire, “il mondo prima del mondo”; non il controsenso logico-ontologico rigettato dall'eleatismo. Questo *nihil*, che è negazione già da sempre negata, non intacca la *συνέχεια* dell'ἔόν, perno del poema di Parmenide.

Anche Bontadini parla di “*ex nihilo* della creatura<sup>22</sup>”, e lo fa restando parmenideo! Il suo teorema di creazione, cioè l'idea che il divenire venga dall'Immobile, = *motus fundatur in Immobili*, tiene infatti fede al monito eleatico del fr. 8, vv. 24-25:

πᾶν δ' ἔμπλεόν ἐστιν ἔόντος.  
τῷ ζυνεχῆς πᾶν ἐστιν· ἔδον γὰρ ἔόντι πελάζει.

Che significa: “tutto è pieno di essere; perciò è tutto connesso, ché l'essere aderisce all'essere<sup>23</sup>”. Se l'incremento, il *novum* del divenire (quell'*αὔξησις* che faceva problema a Parmenide), è posto da Dio, ciò vuol dire che il divenire è posto e tolto in Dio, nel Suo libero atto creatore. Il divenire è insidente nell'atto creatore o, come chiosa Bontadini, *incrementum dat Deus*.

16 “Nel passar di livello [...] il terzo non solo non è escluso, ma è incluso. La differenziazione qualitativa, di cui parla Bergson, è, insomma, la contraddizione”: Mathieu 2019, *Prefazione*. Poco oltre: “il principio di contraddizione non fonda nulla, perché non ha rilevanza ontologica. Diedi perciò un dispiacere all'amico Bontadini, riconoscendo che Severino aveva ragione. Ma aggiinsi: ‘Purtroppo, la realtà ha torto’”: § 0.2.7, *Prologo*.

17 “Il principio di Parmenide rimane: l'apparenza non è altro dalla verità; ma lo è in altro modo. Anzi, in più modi diversi. Lo studio di questi modi d'essere sarà oggetto dell'ontologia, e precisamente di una ‘ontologia differenziale’”: 3. (*Saggio complementare*).

18 Si veda Mathieu 2002, 12.

19 Si veda Corvino 1956, 282 ss.

20 Nel testo di Corvino: ll. 10-12.

21 *Divinam potentiam operatam esse ex nihilo terram, aquam, aëra et ignem*: ll. 30-31.

22 Bontadini 1975, 27.

23 Untersteiner 1979, 148-149.

Quindi il principio di Parmenide non crolla, l'essere οὐλοφύεξ abbraccia se stesso fisso nella propria identità (fr. 8., v. 29<sup>24</sup>). Il *nihil* vinto da Dio è una negatività *già da sempre negata*, abisso di tenebre inerme di fronte allo scacco eterno inflittogli dalla luce. Si arriva al “nulla prima di Dio” solo scomponendo “la negazione della negazione” con cui Dio s’afferma e trionfa su questo *prope nihil*<sup>25</sup> precondannato alla sconfitta.

Mathieu e Bontadini, ci permettiamo d’ipotizzare, sarebbero d’accordo sulla non-contraddittorietà dell’*ex nihilo* scritturale, che però, in quanto negazione negata *ab aeterno* da Dio, non è l’ἄλλο πάρεξ τοῦ ἐόντος impensabile e indicibile di Parmenide.

Soltanto che Mathieu accentua – sulla scorta del neoplatonismo – una distribuzione ordinata e ascendiva in cui i livelli ontologici *differunt secundum magis et minus*. L’influsso forse più profondo subito da Mathieu, e scarsamente recepito, è in questo senso il virtualismo ontologico di Carlo Mazzantini, il quale scriveva<sup>26</sup>: se l’Essere non fosse la pienezza dell’Essere (*omnitudo realitatis*) dovrebbe non essere, cioè sarebbe, contraddittoriamente, nulla; ma “l’Essere ad un tempo trionfa originariamente sul nulla, avendone in sé la negazione negata e già trasfigurata nella positività della partecipazione limitata (in infiniti modi possibili)”. Perciò l’essere, immanente e insieme trascendente rispetto alle sue determinazioni particolari, “rifulge in sé nell’atto in cui rifulge in esse”, “pone” e nega (trascendendole) siffatte determinazioni. Ognuna contiene la Totalità, eminenza virtuale dell’essere, senza punto circoscriverla.

In altro contesto si potrà discutere se, effettivamente, il necessitarismo emanazionistico neoplatonico sia compatibile con la *libera* creazione prevista da quel cattolicesimo a cui pure Mathieu aderisce, o se la stessa figura della “sovrabbondanza” non implichi forse una vicendevole dipendenza fra l’Uno e il molteplice; dipendenza che scalfirebbe l’autosufficienza divina. Nel caso in cui valga il secondo lato della disgiunzione, la “virtualità” di Mazzantini e l’ontologia differenziale e integrale di Mathieu troverebbero il loro superamento-inveramento nell’ontologia “intensiva” tomista, dove l’eminenza virtuale dell’essere diventa *perfectio omnium perfectionum*, la “rifulgenza” ontologica partecipazione trascendentale (si veda Cornelio Fabro) e le determinazioni finite formalità particolari o coartazioni parziali dell’*ipsum esse*.

## b) Nulla in musica

24 αὐτόν τ’ ἐν ταῦτάῳ τε μένον καθ’ ἑαυτό τε κεῖται.

25 *Prope nihil* c’è sia in Agostino (= *quaedam informitas*) sia in Aristotele: *Metaph.*, E 2, 1026 b 21, l’accidente è ἐγγύς τι τοῦ μὴ ὄντος. Il nulla vinto *ab aeterno* da Dio assomiglia in effetti a un “nulla accidentale”, a un nulla che non è mai stato un vero negativo.

26 Si veda il suo contributo senza titolo in Stefanini 1953, 119-120.

Fatto lo scandaglio della concettualità, possiamo ora lasciarci alle spalle la dialettica essere-nulla ed entrare finalmente nel vivo della sua concreta esplicazione nel fenomeno musicale.

La musica, secondo Mathieu, è “l’arte che meglio si presta a studiare la congruità dei livelli del reale<sup>27</sup>”. Nella sua ontologia plotiniana e bergsoniana, che procede per salti e integrazioni, Mathieu individua nel “bello” un’unità (questa è la congruità dei livelli) conservata in forma inadeguata, caduta nella dispersione, da riconvertire con un’*epistrophé* che riporti all’Uno. Essendo però il ritorno impossibile e insieme desiderato, suddetta percezione nel bello artistico – in particolare, musicale – di una congruità “verticale” e pluridimensionale suscita il dolore del ritorno o nostalgia<sup>28</sup>.

Nel bello d’arte, l’Uno è evocato nostalgicamente dall’integrazione di più livelli. In un sol punto si raggrupmano le varie gradazioni intensive e rifulge, anche se di un bagliore “impallidito” perché confinato nel dominio dell’*αἰσθητικῶς*, l’eminenza dell’Uno. L’opera d’arte sortisce un effetto impattante in quanto intreccia le trame del reale, alludendo a quell’Uno che “ai navicanti ’ntenerisce il core”, nella consapevolezza che il loro lido d’approdo non è di questo mondo.

Nel Mathieu degli anni Ottanta<sup>29</sup>, il sentimento – nel senso dell’*αἴσθησις*, da cui estetica – ambiguo provocato dall’impatto del bello d’arte, questo *effetto d’urto* di cui andiamo trattando, si condensa in una sorta di *brivido metafisico* affine al φόβος (*Angst*) di Heidegger. *La sola idea che la dispersione prevalga sull’unità, che il molteplice assorba l’Uno, fa rabbrivire*. Quello sul φόβος del vuoto metafisico è un discorso intriso di aristotelismo. Anche in Aristotele il pericolo maggiore è indeterminato. I mali peggiori sono i meno percepibili (τὰ δὲ μάλιστα κακὰ ἤκιστα αἰσθητά: *Reth.*, B 4, 1382 a 10-11) e il niente è l’inesperibile per antonomasia. Il φόβος è uno scompiglio (ταραχή) che viene dalla prefigurazione di un male rovinoso e incombente (ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ: B 5, 1382 a 21-22). Questo κακός fa perdere la testa, “mozza la parola”, è tanto incombente che sembra davvero “a un palmo di mano” (σύνεγγυς φαίνεται ὥστε μέλλειν: 25). L’angoscia è allora il farsi presente da vicino di un’indeterminatezza che spaventa: φοβεροῦ πλησιασμός (31-32).

Mathieu insiste sulla musica perché in tal forma d’arte il nulla fa davvero “capolino” in seno alla natura. Lo si intuisce dall’ambiguità dell’equiparazione fra semitono cromatico e diatonico introdotta col temperamento equabile. Nel circolo delle quinte, ogni tonalità è enarmonicamente ibrida, per via del “livellamento” della differenza di comma.

Col proposito di arricchire l’esempio di Mathieu mediante un quadro più tecnico, pare lecito estendere l’indagine al passaggio dall’armonia tardoromantica al serialismo dodecafonico. Il salto verso il dissolvimento secondonovecentesco della tonalità si innesta in procedimenti già ampiamente diffusi nelle pratiche compositive anteriori: accordi alterati, risoluzioni eccezionali delle dissonanze,

27 Mathieu 2019, § 15.3. 1.

28 Mathieu 2019, § 15.4.7.

29 Si vedano le riedizioni Mathieu 1996, 2005.

enarmonia, indebolimento della funzione dominantica, rifiuto del sistema per terze (ad esempio, nell'impiego degli accordi per quarte, già anticipati dal celebre accordo del *Tristano* e, ancora prima, da Beethoven<sup>30</sup>), oscillazione fra modo maggiore e minore. Nell'armonia anteriore ai serialismi, però, sono generalmente i c. d. gradi forti della scala a dare *il senso della tonalità*. La tonica non è sottintesa, accennata come presenza “diffusa” o precipitato della reiterazione di una presunta fondamentale che, aleggiando nel brano, alluda a un qualche baricentro armonico. Pertanto, quando il serialismo dodecafonico ha cominciato a lottare contro questi strutturali punti d'appoggio del discorso tonale, un sistema ben collaudato com'era quello triadico e gerarchico tradizionale ha ceduto il passo ai suoi surrogati, la cui parabola evolutiva, invero, si è esaurita alla svelta.

Mathieu distingue, assai opportunamente, fra “brivido del nulla” e “nulla che non dà brivido”. Il brivido del nulla è il nulla che s'insinua, *come minaccia destinata a non prevalere*, nel reale, finendo però riassorbito dal reale stesso; dunque, non distruggendolo.

Esempio. Si pensi a una sesta eccedente, diciamo svizzera, usata enarmonicamente per modulare a una tonalità che dista un semitono da quella d'impianto: l'ambiguità dell'accordo di sesta (magari in *do maggiore*), che enarmonicamente può esser letto come una settima di dominante (di *re bemolle*), colpisce l'orecchio. C'è l'impressione di uno scompiglio, di una transizione improvvisa: del farsi avanti di un pericolo per l'ordine (μέλλοντος κακοῦ, diceva Aristotele).

Se però la modulazione, alla fine, rincasa alla tonalità d'impianto, è vero che il nulla ha fatto “capolino” nel reale (minacciando la frantumazione di un impianto e producendo una “nostalgia” dell'Uno, il “dolore del ritorno”: nel nostro caso, alla tonica), eppure non ha con ciò distrutto l'ordine (al contrario, lo ha riaffermato!). L'Uno non è andato disperso. Paradossalmente è affiorato, “si è fatto sentire”, nell'assenza. Anzi – azzardava Heidegger, insistendo sulla rivelatività dell'angoscia – l'intero positivo emerge *in primo luogo* nella prospettiva del dileguamento, che in musica è la deviazione momentanea dalla tonalità d'impianto.

Viceversa, il nulla abbandonato a se stesso non sconcerta nessuno. Se nulla è, infatti, non c'è niente da insidiare.

Il nulla spadroneggia, secondo Mathieu, quando l'uomo pretende di rifare da capo la natura, irretito dalla falsa promessa dell'*eritis sicut dei* e insuperbito al punto di ambire a trasformare il proprio “spirito ordinatore” – che sistematizza il reale nella conoscenza – in Dio *creatore*. La pantonalità dodecafonica, dissolvendo le gerarchie dell'armonia tradizionale fondate sulla sequenza degli armonici naturali, si spinse verso il baratro del nulla, ricostruendo *in vitro* la natura. La fine analisi di Mathieu ci consegna anche un modello in grado di ricomporre i cocci delle avanguardie, spiegando *come si articolò* la tentazione metafisica impersonale sprigionata dalla musica a cui hanno ceduto – per *hybris* demiurgica – le eterogenee correnti del serialismo.



## 2. Autodistruzione del demoniaco in musica

Al proposito, Mathieu enumera una nutrita serie di articolazioni della tentazione musical-demoniaca, spaziando da Richter a E. T. A. Hoffmann, da Kirkegaard a Gluck. Scegliamo qui di privilegiare un caso quasi “biografico”, perché rinvia alle vicende esistenziali di Mathieu, il quale, da giovane, lavorò all’ufficio Germania della Fiat, la fabbrica in cui fu caposervizio del laboratorio sperimentale anche suo padre Pietro.

Proprio *fiat, infatti, è la parola-chiave per la tentazione impersonale del demoniaco musicale.*

### a) Fiat, FIAT, automobile

*Fiat* riassume efficacemente sia la tentazione demiurgica trascinato dalla quale l’uomo crede di poter rifare da sé la natura, sia la feticizzazione contemporanea di tale tentazione (l’automobile: si vedrà perché), sia l’originaria potenza demiurgica divina, di cui la pseudo-demiurgicità umana è grottesca caricatura.

FIAT è il nome di una fabbrica di automobili, ma anche (“*fiat lux*”) il *conjunctivus constitutivus* con cui Dio, *senza fatica*, impone la luce sulle tenebre. All’uomo l’efficacia demiurgica di Dio è preclusa e, appunto per questo, egli cerca da sempre di impadronirsi di quella “scintilla creativa” che lo renderebbe *come Dio*. Partiamo dalle automobili.

*Automobile* – “massimo feticcio della civiltà moderna<sup>31</sup>” – è la latinizzazione di αὐτοκίνητον<sup>32</sup>, aggettivo con cui Platone qualifica l’anima. Traducendo (latinizzando) invece αἰκίνητον (l’altra lezione del passo platonico) si ha *perpetuum mobile*, il moto perpetuo che da sempre sta per il virtuosismo demoniaco in musica (si pensi all’op. 11 di Paganini, cavallo di battaglia di uno Heifetz ancora minorenni). L’automobile nel senso di autovettura, allora, feticizza l’aspirazione dell’uomo a catturare l’anima, che è precisamente ciò che nessuno riuscirà mai a riprodurre in vitro. Nel regno naturale vige la norma *omne quod movetur ab alio movetur*<sup>33</sup>, sicché un ente naturale semovente (eterno) è impossibile. L’automobile cerca di restituire, “comprimendola” e reificandola in un prodotto di consumo, la tracotanza con cui l’uomo aspira a spezzare le catene della dipendenza creaturale, a *soppiantare Dio*. L’uomo crede di diventare Dio inventando l’automobile (con quel marchio d’ispirazione smaccatamente veterotestamentaria: *FIAT*), che sarebbe il surrogato industriale dell’anima. Non per niente Schlemihl, personaggio caro a Mathieu, nel racconto di Chamisso rifiuta di cedere la propria anima perché perderebbe di consistenza ontologica. L’anima è il *non plus ultra* della produzione, il gradino contro cui le smanie demiurgiche dell’uomo inciampano sempre. Schlemihl, dopo aver alienato per errore l’ombra, si guarda bene dall’alienare anche l’anima; senza

31 Mathieu 2005, 46, n. 12.

32 *Phaedr.*, 245 c 5.

33 ἅπαν τὸ κινούμενον ὑπὸ τινος ἀνάγκη κινεῖσθαι: *Phys.*, H 1, 241 b 34.

ombra si può anche vivere, ma senza l'anima – i greci avrebbero detto: senza soffio vitale, ψυχή<sup>34</sup> – nessuno è mai vissuto. Sarebbe interessante rileggere Chamisso alla luce della tavola kantiana del concetto del nulla (alla fine dell'*Analitica trascendentale*<sup>35</sup>), dove vengono tenuti ben distinti il nulla come *nihil privativum* (oggetto vuoto senza concetto, ad esempio l'ombra o il freddo) e il nulla come *ens rationis* (concetto vuoto senza oggetto, cui non corrisponde nessuna intuizione che possa essere data). Ombra = *nihil privativum*; oggetto vuoto di un concetto, oggetto pensabile “per sottrazione” a partire da un esistente positivo (poniamo: la luce piena, non invasa dall'ombra). A sconcertare il lettore di Chamisso è la difficoltà d'immaginare il furto di un'ombra, oggetto al cui concetto si accede *per viam negationis*. Mentre il noumeno, *ens rationis*, non si palesa mai *in quanto oggetto*. Un noumeno “fenomenizzato”, assoggettato alle strutture trascendentali dell'intuizione e dell'intelletto (spazio, tempo, categorie; così da poter diventare *oggetto d'esperienza per me*<sup>36</sup>), non è più noumeno.

L'automobile fa la caricatura dell'anima, in una società che vorrebbe comprare perfino lo αὐτοκίνητον. Non a caso, nel greco moderno, αὐτοκίνητον è l'automobile. Qualora però l'*ens rationis* si palesasse nel nostro mondo senza “spazio-temporalizzarsi”, *evitando di conformarsi alla forma dell'intuizione*, avremmo un *assurdo*. Mathieu porta l'esempio di un cane nero che aveva rischiato di investire per strada. Quel “nero fenomenico” apparso improvvisamente davanti ai suoi occhi gli ricorda un “buco” nel fenomeno: come un noumeno – *ens rationis* – “che si presenti tra i fenomeni senza assoggettarsi a quel che Schopenhauer chiama la quadruplica radice del principio di ragion sufficiente<sup>37</sup>”. Un “vuoto”, per così dire, non fenomenizzato che, tuttavia, *appare fra i fenomeni*. Alla società moderna un vuoto del genere non serve, perché non può impossessarsene pragmaticamente. È utile come un chiodo in una parete sgombra, per usare un'immagine che piacerebbe a un pittore metafisico.

## **b) Nichilismo intellettuale e avanguardie**

Nella musica, invece, l'uomo – come suggerisce il moto perpetuo, latinizzazione della formula platonica per l'anima – s'illude di avere la natura in pugno. La musica esaspera la tensione all'autosufficienza creativa. Per Mathieu, lo si vede già nel circolo delle quinte, che torna continuamente su se stesso. Il cerchio è la forma

34 In Omero, la ψυχή esce dal morente e continua a vivere nell'Ade, aggirandosi come ombra o doppio (εἶδωλον) del corpo. Si veda la morte di Patrolo: *Il.*, XVI, 856-857: “mentre parlava così la morte l'avvolse, la vita volò via dalle membra e scese nell'Ade (ψυχή δ' ἐκ βεθέων πταμένη Ἄιδόσδε βεβήκει)” (trad. it. R. Calzecchi Onesti); si veda anche XXIII, 65 ss.

35 *Critica della ragion pura*, A 290, B 346 ss.

36 Mette conto specificare che la *forma dell'intuizione è determinata a priori dall'intelletto*, mediante quelle determinazioni trascendentali del tempo secondo le categorie che sono gli *schemi*: il Kant della *Critica della ragion pura* trova nello schematismo la soluzione (utile a spiegare la fisica) che gli mancava ancora nella *Dissertazione*.

37 Mathieu 2005, 109.

della perfezione, dell'autosufficienza. Anche nel mensuralismo, il semicerchio indica il tempo imperfetto, binario. Ma c'è un caso ancora più emblematico: gli accordi per quarte.

Esempio. Schönberg ritiene che gli accordi per quarte non includano “suoni estranei all'armonia” – che, se fossero davvero “estranei”, non comparirebbero nei trattati di armonia – ed eliminino le ripetizioni di suoni che si trovano negli accordi per terze (partendo da *do*, il secondo suono sovrapposto è *mi* e il nono è di nuovo *mi*). Inoltre, un accordo per quarte di dodici suoni contiene tutta la scala cromatica<sup>38</sup> e conta su un fondamento fisico: nella triade *do-sol-re*, il *do* fondamentale ha per primo armonico il *sol* e il *sol* ha per primo armonico il *re*. Schönberg vuole dunque provare, riferendosi agli armonici, che il sistema per quarte è tanto “naturale” quanto quello per terze, col vantaggio di non costringere a classificare taluni fenomeni fra i suoni “estranei” e di ovviare alle ripetizioni di cui sopra.

Nei dodici suoni delle sovrapposizioni per quarte, la natura è in pugno del compositore: non ci sono note estranee, le dissonanze diventano una questione di gradualità, la triade composta di fondamentale, terza maggiore e quinta giusta è sostituita dall'accordo (a suo modo, eufonico) per quarte.

Qui si fa evidente lo spadroneggiare del nulla abbandonato a se stesso: l'eufonia la impone l'intelletto e non l'orecchio (che si accoda ai dettami teorici). Secondo Mathieu, la musica esercita sempre il fascino – puramente intellettuale – dell'irruzione del nulla nella natura, della scompaginatura *provvisoria* di un ordine *destinato poi a ricomporsi*. L'unità della forma artistica che trionfa sul disordine riflette il *profondo* in cui “s'interna legato con amore in un volume, ciò che per l'universo si squaderna<sup>39</sup>”. E la musica è l'arte che si presta a studiare la congruenza dei livelli del reale, esibendo – avrebbe detto Mazzantini – la virtualità inclusiva dell'Infinito che discende nel finito e lo inverte in sé. La “rifulgenza ontologica” salva il limite dall'irrigidimento a mero confine<sup>40</sup>.

La modulazione musicale instilla nell'ascoltatore la nostalgia dell'Uno, l'anelito all'ordine. Il nulla insorge nella natura, ma non per distruggerla: per riaffermarla con una forza ancora maggiore. Invece, c'è stata una fase storica (quella dei citati avanguardismi) lungo la quale l'uomo si è spinto tanto avanti da dimenticare l'esigenza del ritorno. La sete insaziabile di progresso ha prevalso sull'*epistrophé*, conducendo alla perdizione (autodistruzione). Dal serialismo dodecafonico – personificato da Mann in Adrian Leverkühn – al serialismo integrale, all'alea, agli sperimentalismi elettronici, ai disegni di forme d'onda convertiti in suono dall'UPIC di Xenakis e così via in una climax vorticoso fino del silenzio liberatorio (nel senso che oltre quello era impossibile procedere per sottrazione) di Cage.

Mathieu sottolinea giustamente che il nichilismo dei vari Leverkühn è *intellettuale, adatto a certosini disposti a chiudersi in una prigione di cui essi soli*

38 Schönberg 2008, 508.

39 *Par.*, XXXIII, 85-86. Si veda Mathieu 2019, § 7 del *Saggio complementare*.

40 Mazzantini 1953, 121 ss.

*possiedono le chiavi*<sup>41</sup>. La tentazione del demoniaco musicale si chiude nella sfera eidetica. Reinterpretando il mito di Orfeo, Mathieu ricorda come questi perda Euridice per impazienza, per il peccato eidetico<sup>42</sup> (*avidusque videndi*, scrive Ovidio<sup>43</sup>) di voltarsi indietro a guardarla. *Restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa immemor heu! Victus animi respexit*<sup>44</sup>. Imprudenza sciagurata, ancora rimpianta dalla testa mozzata di Orfeo vagante fra i gorgi dell’Ebro, che, mentre la vita scorre via<sup>45</sup>, invoca: *a! miseram Eurydicen*<sup>46</sup>.

Parimenti, il serialista che teorizza gli accordi per quarte vuole abolire la *barriera* – per Orfeo, la soglia degli inferi, varcata la quale il mondo “sa di morte”<sup>47</sup> – tra naturale e artificiale. L’armonia per terze è tanto naturale (o innaturale) quanto quella per quarte; la continuità nella successione sonora è arbitraria, cioè istituita dal compositore in funzione del bisogno del momento. Non scema la coerenza interna dell’ossatura armonica: essa si conserva *in vitro*, riprodotta artificialmente. Viene meno, però, la dipendenza di questa struttura da un’altra struttura – per terze, gerarchica (nel senso dei diversi “pesi” che i gradi della scala acquisiscono nell’armonia tonale) – precostituita. Il compositore, abolendo l’anteriorità di limiti naturali ed esterni condizionanti l’atto creativo, architetta un modello che si accomodi al caso circostanziato.

Gli esiti dell’identificazione naturale-artificiale non sono stati invero molto fecondi. Le avanguardie lassiste culminate in Cage non avevano ormai niente in comune con il serialismo dodecafonico, che forse già di suo scontava un certo impoverimento di linguaggio (nonostante programmasse un ampliamento degli orizzonti espressivi). L’allentamento del rigore caro ai serialisti della scuola di Schönberg portò pian piano agli sperimentalismi elettronici, agli avanguardismi sfrenati, finché non arrivò un’epoca in cui le composizioni di Cage non scandalizzavano più nessuno, in un mondo che aveva trasformato lo scandalo in conformismo, e le avanguardie si storicizzarono, impallidendo come teneri sogni di una giovinezza trascorsa. Molti linguaggi del tardo Novecento ebbero insomma il respiro corto. L’immortale fenice della grande tradizione armonica, invece, ringiovanì d’un tratto, pur conservando il profilo austero con cui aveva resistito alle risacche corrosive del tempo.

41 Mathieu 2005, 53.

42 Εἶδος, in greco, viene dal grado medio del tema apofonico Fiδ-/ Feiδ-/Foiδ-; lo stesso di οἶδα, perfetto stativo che significa “ho visto e quindi so”.

D’altronde lo strumento di Orfeo è la cetra a sette corde che, non impegnando la bocca (come il flauto), non ostacola il proferimento delle parole, garanzia di razionalità. Infatti, λόγος rende l’idea del “raccolgere” (λέγω), dello “scegliere” (da cui anche ecloga, che è lett. il “poemetto scelto”), del “passare in rassegna”, laddove invece altri verbi del dire non serbano questa sfumatura indirizzata alla riflessione. Ad esempio, φημί e φάσκω (la cui radice è presente anche in latino, *for* e *fateor*) indicano il “vagare” di una voce e, conseguentemente, φήμη è la “diceria”.

43 *Met.*, X, 56. Ma l’azzardo di Orfeo è ricondotto da Ovidio al timore, con una completiva volitiva: *ne deficeret, metuens*. Orfeo si gira per controllare che Euridice gli tenga dietro.

44 *Georg.*, IV, 490-491.

45 *Anima fugiente*.

46 Ivi, 526-527.

47 Euridice, in Rilke, è “piena della grande morte”: “era radice ormai” (*Orfeo, Euridice, Hermes*).

In ogni caso, le avanguardie insegnano che la musica può cagionare la *hybris* che induce ad abbattere la frontiera fra organico e inorganico. Arte autonoma per eccellenza, essa si dà le regole da sé. Anche quando Messiaen trascriveva i canti degli uccelli, il pianoforte di Yvonne Loriod si occupava di “trasfigurare” i contenuti “ornitologici” trattenendoli e riversandoli in un mondo di pure forme.

### 3. Forma formante e forma formata tra Mathieu, Pareyson e Luhmann

Sviluppiamo ora il secondo tema, l'ipotesi del finalismo interno dell'opera musicale, interrogandoci sulla plausibilità di un processo creativo “assoluto” (nel senso etimologico: “sciolto da vincoli esterni”). L'estetica di Mathieu sarà accostata alla formatività di Pareyson e alla teoria dei sistemi di Luhmann, anche al fine di evidenziare che, pur mutando l'ordine degli addendi, l'esito teoretico delle posizioni menzionate (che prendono avvio da premesse talora discordanti) non cambia.

#### a) Pareyson

Pareyson – illustre esponente dell'estetica torinese, anch'egli (come Mathieu) allievo di Guzzo – sostiene che *l'opera d'arte riesce perché riesce*. La certezza del successo produttivo non c'è che a opera compiuta, quando ormai non aiuta più l'artista. Il suo compito è esaurito ed egli non trae giovamento dalla presa d'atto di un successo *conseguito*. Ciò importa quell'avventurosità tipica del processo creativo. Per Pareyson, la “formatività” è un fare che, *facendo*, inventa un modo di fare<sup>48</sup>. Anche lo stile, allora, ha radici poietiche. Per spiegare questa sostanziale autoreferenzialità del successo produttivo, Pareyson riprende la dinamica *forma formans-forma formata*, molto discussa nell'estetica italiana post-bellica.

La forma formante è una sorta di “presagio dell'opera prima dell'opera”, che guida la poiesi estrinsecativa dell'artista indirizzandola verso un risultato finale assunto anticipatamente a livello mentale (quasi fosse un progetto ancora immateriale dell'opera<sup>49</sup>). Pareyson la chiama anche legge dell'esecuzione in corso<sup>50</sup>. La stessa concettualità, invero, si incontra in Aristotele, il quale scrive: ἡ δὲ τέχνη λόγος τοῦ ἔργου ὁ ἄνευ τῆς ὕλης ἐστίν<sup>51</sup>; la tecnica è concetto dell'opera (affine al pareysoniano “legge di un'esecuzione in corso”) che sussiste senza la

48 Pareyson 1974, 59 ss.

49 Un'“immagine”, insomma, dallo statuto complesso. Scrive Cuzzo, in merito al sapere artigianale in Cusano e in Leonardo: “un'immagine in cui memoria, sapere e condizioni di applicabilità si saldano indissolubilmente. L'espressione pregnante tedesca sarebbe *Denkbild*, letteralmente un'immagine che produce senso e conoscenza, una sorta di emblema o di simbolo che possiede un contenuto d'intelligibilità intuibile all'istante in figura”: Cuzzo 2013, 149.

50 Pareyson 1974, 75.

51 *De part. an.*, A 1, 640 a 31-32. Esaminando il passo, Heidegger osserva: “il λόγος, per così dire, balza in avanti anticipando il produrre, e solo in virtù di questo balzo anticipatore esso

materia. Aristotele pensa il passaggio dall'aspetto immateriale – il progetto di una casa – a quello materiale – la casa costruita – come generazione (γένεσις degli artefatti: τέχνη ὄντα). La formatività di Pareyson ha dunque un sostrato interamente aristotelico, filtrato però attraverso l'estetica "imaginistica" di Stefanini che, per primo, introduce il binomio forma formans-forma formata<sup>52</sup>.

Mathieu si avvicina in maniera significativa alla teoria della formatività nel breve saggio *L'opera d'arte musicale come organismo*<sup>53</sup>, difendendo l'idea del *finalismo interno* alla poiesi. Il termine adoperato è spesso "entelechia". Nell'etimo, entelechia è "avere il fine in se stessi"; lo ricordava già Heidegger<sup>54</sup>, citando l'occorrenza – in Demostene<sup>55</sup> – di ἐντελόμεσθος: "colui che percepisce la paga completa". Analogamente, ἐντελέχεια rende il senso della completezza dell'aversi presso di sé (ἐν, τέλος, ἔχειν; condizione di compiutezza dell'ente). Così, l'opera d'arte ha in sé il suo fine, ma non già in quanto compiuta fin dall'inizio, bensì in quanto dipendente soltanto da se stessa. Mathieu va qui oltre Pareyson. Un sistema semichiuso "riceve un'immissione, o *input*, e la trasforma in modo preordinato in un'emissione, o *output*"<sup>56</sup>. Le opere d'arte, invece, trasfigurano i contenuti in pura forma<sup>57</sup>: inglobano *input* contingenti ed emettono *output* puramente formali. Ad esempio, si pensi a Mozart che traduce ideali esoterici nel cd. triplice accordo massonico de *Il flauto magico*, esito soltanto formale. Il tutto dell'opera – questa la tesi di Mathieu – preesiste nella mente dell'artista prima dell'avvio dell'atto poetico<sup>58</sup>. Tale precedenza del tutto determina, così, la connessione delle singole parti dell'opera, organizzandole in un insieme coerente e autonomo.

La metafora interdisciplinare di Mathieu – il brano musicale non è un sistema semichiuso, perché non genera *output* automatici elaborando certi *input* secondo un programma preordinato – suggerisce anzitutto un parallelo con Luhmann.

può prefigurare il procedimento stesso e la sua direzione, portando così la produzione nella sua giusta possibilità": Heidegger 2017, 251.

52 Si vedano *ex multis*, Stefanini 1939, 164 ss.; Stefanini 1949; Stefanini 1953, 121; Heinemann 1939. Fra l'altro, larga parte dei temi pareysoniani (insularità dell'arte, critica all'estetismo, "trasfigurazione" del contenuto in forma) provengono da Stefanini. Si ricordi che Stefanini fondò, nel 1956, la *Rivista di Estetica*, che dal II fascicolo passò sotto la direzione di Pareyson.

53 Mathieu 2002, 173 ss.

54 Heidegger 2017, 322 e 391.

55 καὶ ἐτέρους ναύτας ἐντελομίσθους προσέλαβον: *Contra Polyclem*, XVIII, 7-8.

56 Mathieu 1996, 171.

57 Anche in Pareyson, la personalità dell'artista si pone sotto il segno della formatività, assumendo una "carica formante" e riversando i contenuti esperienziali dell'artista nell'alveo del *formare per formare*. "Uno stile singolo e irripetibile non è altro che l'intera spiritualità [...] d'una persona, che, postasi sotto il segno della formatività, [...] è diventata una carica d'energia formante": Pareyson 1974, 29-30. "Il *contenuto* è [...] l'intera spiritualità dell'artista fattasi modo di formare": Pareyson 1966, 68.

58 Pareyson, con la forma formante, diceva lo stesso.

## b) Luhmann: cenni generali

In questa sede, non sarà possibile né utile trattare nel dettaglio la teoria dei sistemi operativamente chiusi. Giova semmai, per attenuare il disorientamento sovente provocato dai tecnicismi luhmanniani, premettere qualche cenno introduttivo<sup>59</sup> e schematico.

La società – dice Luhmann ricalcando Aristotele<sup>60</sup> – è il sistema sociale complessivo, che include in sé tutti gli altri sistemi (*πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας*). La società moderna, in particolare, è funzionalmente differenziata in sistemi parziali (ad esempio, l'economia, la politica, il diritto, *l'arte*), ciascuno dei quali svolge una specifica *funzione*. La differenziazione di un sistema parziale implica che, per questo sistema, *una sola* funzione gode di priorità e viene preordinata a tutte le altre<sup>61</sup>.

L'orientamento alla funzione dei sistemi parziali, inoltre, non suppone una teleologicità: i sistemi accrescono la loro complessità interna riferendo le loro operazioni a un *codice binario* composto di due valori, uno positivo e l'altro negativo.

I codici binari sono schematismi rigidi che escludono terzi valori. Nella scienza, poniamo, il codice è vero/non-vero e non c'è un valore intermedio. I codici fungono da regole di duplicazione: tutto ciò che è compreso nella forma del codice ha un *correlato negativo* (ad esempio, il non-vero rispetto al vero). Le operazioni dei sistemi di funzioni, così, sono sempre connesse a un certo codice binario, in base al quale i sistemi producono la loro differenziazione rispetto all'ambiente<sup>62</sup> (l'ambiente è "incompetente", con riguardo alla funzione assoluta dal sistema).

Nella distinzione sistema/ambiente, nessuno dei due lati (della distinzione) può esistere senza l'altro: *ogni parte*, dice Luhmann, è *l'altra parte dell'arte parte*. I vari sistemi parziali della società si differenziano dall'ambiente operando ricorsivamente (vedremo come, anche fornendo esempi concreti nel campo dell'arte) e – questo il dato da tenere a mente – sono *operativamente chiusi*: “producono da se stessi [...] gli elementi<sup>63</sup> di cui essi sono composti”; “le operazioni del sistema sono rese ricorsivamente possibili dai risultati delle operazioni del sistema<sup>64</sup>”. Operando ricorsivamente, *i sistemi costruiscono una propria interna complessità*.

Prima di venire al sistema dell'arte, va ancora aggiunto che Luhmann non concorderebbe con Mathieu circa lo *status* delle opere musicali. Infatti, nella teoria dei sistemi, un conto è il sistema dell'arte (sistema autopoietico, quindi non determinato da una struttura *input-output*), un altro sono le comunicazioni<sup>65</sup>

59 In generale, rimandiamo a Luhmann e De Giorgi 2008.

60 ἡ πᾶσῶν κυριωτάτη καὶ πᾶσας περιέχουσα τὰς ἄλλας; *Pol.*, A 1, 1252 a 5-6.

61 Luhmann e De Giorgi 2008, 304.

62 Luhmann e De Giorgi 2008, 307.

63 Gli elementi sono informazioni, unità d'uso prive di corrispondenza nell'ambiente (in quanto prodotte dal sistema).

64 Luhmann e De Giorgi 2008, 21 e 31.

65 Cioè i sistemi sociali. La comunicazione, in senso stretto, è l'unità della differenza di *informazione, atto del comunicare e comprensione* (ivi, p. 27). Il raccordo fra le comunicazioni

che si verificano attraverso le opere d'arte. Per Luhmann, dunque, i *sistemi* sono autopoietici; *non le opere d'arte*<sup>66</sup>, “comunicazioni compatte”, *operazioni interne al sistema* implicanti cesure di forme.

Al di là della divergenza appena esposta, la prospettiva di Luhmann si integra perfettamente con quella di Mathieu su altri due fronti: gli accoppiamenti stretti del medium in forme e l'autoprogrammazione delle opere d'arte.

### c) Luhmann-Mathieu: forme e accoppiamenti stretti

Cominciamo dagli accoppiamenti stretti.

Luhmann, rifacendosi a Fritz Heider, distingue fra *substrato mediale e forma*. Anche nella percezione, il soggetto senziente lega certi media – visivi, acustici o di altra natura – in forme: non percepisce “la luce”, ma un colore determinato; non percepisce “il suono”, ma un suono determinato. Il medium è costituito da elementi accoppiati in modo sciolto, mentre gli accoppiamenti stretti “legano” il medium *imprimendo in esso una forma*. In musica, il medium può essere acustico, ma anche notazionale (è indipendente che si tratti dei neumi o dei sistemi notazionali odierni). Si badi che le forme legano il medium senza però consumarne le unità ultime: gli elementi possono venire associati in combinazioni sempre nuove (le note originano un'infinita quantità di melodie; così anche per le parole combinate in frasi).

Anticipavamo che gli accoppiamenti stretti, legando il medium, imprimono in esso una forma. Tuttavia, ciò che, in un caso, è visto come una forma, in un altro può essere usato come medium: le parole, accoppiabili nelle frasi, di per sé sono già *forme* nel medium acustico; uno spartito da un lato è un medium accoppiabile nelle messe in scena performative (le esibizioni degli interpreti<sup>67</sup>), dall'altro è una forma, esito degli accoppiamenti previamente operati dal compositore (che legano in una struttura articolata gli elementi accoppiati in modo sciolto nel medium della notazione musicale).

Le forme ottenute con gli accoppiamenti stretti, quindi, sono *più forti* del medium, giacché s'imprimono in esso e lo legano dimostrando una forza di affermazione<sup>68</sup>. Al contempo, però, esse sono temporalmente *fugaci* (dopo un po' si dissolvono), laddove invece il medium resta, “circolando<sup>69</sup>” costantemente nel sistema (per noi: il sistema dell'arte).

o operazioni dei sistemi sociali (*sempre interne*: non c'è mai comunicazione fra sistema e ambiente) è tale che ogni comunicazione “rimanda retrospettivamente e prospetticamente a ulteriori comunicazioni” (Luhmann 2017, 15-16): la comunicazione, insomma, è un processo che si autodetermina.

66 Mathieu sostiene che le opere musicali sono *organismi autotelici* e non (come in Luhmann) reticoli comunicativi o combinazioni formali: Mathieu 1996, 171.

67 Emblematica è, in tal senso, l'alea, che richiede all'interprete di “riordinare” lo spartito, scegliendo fra più possibilità di accoppiamento delle sezioni.

68 Luhmann e De Giorgi 2008, 70.

69 Luhmann e De Giorgi 2008, 67.



Mathieu – parlando di “elementi” del sistema; dove però questo sistema “monadico”, “organico” sarebbe la singola opera musicale – sottolinea che tanto poveri sono gli elementi combinati nelle composizioni quanto ricchi sono gli organismi sonori che ne scaturiscono. Luhmann esprimeva lo stesso concetto in termini di *rigenerabilità del medium*. Le forme impresse in esso dagli accoppiamenti stretti cedono progressivamente il passo ad altre forme, sicché nessuna combinazione esaurisce la plasticità del medium, i cui elementi vengono ricombinati – accoppiati e disaccoppiati – all’infinito.

I sistemi, così, *processualizzano* comunicazioni, cioè accrescono la loro complessità interna differenziandosi sempre di più dall’ambiente.

Bisogna immaginare questa differenziazione attraverso una celebre ingiunzione di Spencer-Brown: *draw a distinction*<sup>70</sup>. Il sistema (ad esempio l’arte), differenziandosi, traccia un confine, istituisce una demarcazione differenziale<sup>71</sup>. Dalla prospettiva del sistema, tutto il resto (che non rientra nel sistema) è ambiente. I sistemi di funzioni, poi, sono operativamente chiusi, il che significa che operano nel contesto delle loro operazioni<sup>72</sup>. Per accrescere la loro complessità, essi producono *reticoli ricorsivi* nei quali le singole operazioni *anticipano* e *ricordano* altre operazioni (col risultato che tutte le operazioni si raccordano fra loro). Da ciò, desumiamo che:

1. le forme – accoppiamenti stretti degli elementi di un medium – possono collegarsi ricorsivamente;
2. il reticolato ricorsivo delle operazioni accresce la complessità strutturale dei sistemi;
3. gli accoppiamenti stretti non distruggono gli elementi del medium: le forme sono temporalmente fugaci e il medium è accoppiato e disaccoppiato in forme sempre nuove.

#### **d) Luhmann-Mathieu: autoprogrammazione dell’opera**

Proseguendo sulla scia del parallelo Luhmann-Mathieu (ma anche Pareyson fa da sfondo alle considerazioni svolte), occorre affrontare la questione – autologica,

<sup>70</sup> Spencer-Brown 1979, 1.

<sup>71</sup> Prima del tracciamento di confine, c’è l’*unmarked state* o *mondo*, una “macchia cieca” irraggiungibile e inosservabile. Luhmann 2017, 36. Ogni osservazione, infatti, suppone che l’osservatore si collochi da un determinato lato di osservazione, non riuscendo mai a guardare “dall’alto” l’unità della differenza che egli stesso, osservando, istituisce (l’osservatore non può osservarsi mentre osserva). Nel linguaggio luhmanniano, *l’unità della differenza, nella differenza, non si vede*.

L’opera, secondo Luhmann, duplica la realtà: marca una distinzione, traccia un confine che separa un *marked space* da un *unmarked space*, istituendo uno spazio di finzione. Questo tracciamento di confine è la cesura di una forma. La funzione dell’arte “è quella di fare apparire il mondo nel mondo, di rappresentare l’unità nell’unità [...]”. Ciò che è invisibile diventa visibile e, quando ciò riesce, il mondo viene rappresentato nel mondo. È necessario che sia infranto ciò a cui la vita quotidiana normalmente rimanda: gli scopi e le utilità”: Luhmann e De Giorgi 2008, 133.

<sup>72</sup> Luhmann 2005, 39.

istituita su un paradosso inaggrabile – dell'autoprogrammazione dell'opera musicale. In Mathieu, kantianamente, l'opera ha un suo finalismo interno, quasi fosse una monade leibniziana chiusa in se stessa. L'entelechia aristotelica designerebbe proprio, secondo Mathieu, l'aver il *τέλος* all'interno di sé, l'autotelicità che appartiene sia agli organismi biologici, sia alle opere d'arte. Sicché:

1. le opere musicali non funzionano secondo il meccanismo *input-output* dei computer, perché
2. sono "organismi" autonomi, lett. "che si danno da sé la norma da cui derivano" (come già in Pareyson);
3. gli elementi combinati nell'opera si prestano a infinite nuove combinazioni; usando le formule di Luhmann: la plasticità del medium è inesauribile, nonostante il numero esiguo delle sue unità minime<sup>73</sup>.

Dicevamo però che Luhmann non pensa all'opera come a un sistema di funzioni. Autoprogrammazione significa semplicemente che l'opera costituisce le condizioni delle proprie possibilità decisionali. Scegliendo le forme, l'artista deriva le regole che guidano la scelta delle forme future. Con Pareyson, *un fare che, facendo, inventa un modo di fare*. Autoinstaurazione performativa della norma nel fare. Proviamo a specificare meglio gli assunti di Luhmann.

Ricordiamo che:

1. la società è il sistema sociale complessivo che include in sé i singoli sistemi;
2. i sistemi accrescono la propria complessità interna e così si differenziano dall'ambiente: l'ambiente, dalla prospettiva del sistema, è *tutto il resto* che sta al di fuori del sistema; *l'altro lato* della forma a due lati "sistema-ambiente";
3. il sistema non dispone che delle proprie operazioni per produrre strutture: il codice è la struttura di base prodotta e riprodotta nel sistema, caratterizzata da uno schematismo binario a due valori; il codice, inoltre, corrisponde alla *funzione* del sistema, la traduce in una differenza guida che
4. ha una *forma asimmetrica*, cioè presenta un valore positivo e uno negativo; nonostante Luhmann non sia esplicito al riguardo, il codice del sistema dell'arte, una volta tramontata l'opposizione manichea bello/brutto, potrebbe essere *adatto/non-adatto, riuscito-non riuscito*;
5. infine (non lo si era ancora visto), il codice è aperto a supplementi, che Luhmann chiama "programmi" e che servono a offrire criteri per applicare uno dei due valori del codice binario (*adatto*, piuttosto che *non-adatto*<sup>74</sup>).

Questo meccanismo luhmanniano dei programmi ci porta all'opera d'arte, che (come sostengono anche Pareyson e Mathieu) si dà da sé le sue regole. Il formare inventa *facendo* il modo di fare, perché la scelta di una forma da parte dell'artista (= accoppiamento stretto del medium, legato in un certo modo che esclude altre possibilità di accoppiamento) funge da regola per ulteriori scelte di forme. Si ha, allora, un duplice raccordo ricorsivo di operazioni: ogni operazione (accoppiamento stretto, scelta di forma) *anticipa* quelle successive e insieme *ricorda*

<sup>73</sup> Sarebbe interessante confrontare la non-consumazione del medium in Luhmann con l'ontologia dell'inesauribile di Pareyson (qui lo spazio non lo consente): si veda Pareyson 2008.

<sup>74</sup> Luhmann 2017, 196-197.

quelle precedenti (che, a loro volta, sono state il criterio per scegliere la forma che adesso regola le forme che la seguiranno). In sostanza, e semplificando, l'artista sceglie una determinata forma al posto di un'altra "guardando" al reticolo ricorsivo di forme che è venuto tessendo fino a quel momento (il momento della scelta). Si comprende allora che il raccordo delle operazioni si espande autonomamente e che l'opera – in qualche modo – si forma da sé, dipendendo soltanto dalle "strutture" (in Pareyson: modo di fare) che si condensano tramite l'impressione delle forme nel medium (accoppiamenti e disaccoppiamenti continui del medium)<sup>75</sup>. "Le direttive per *elaborare* e valutare l'opera d'arte devono essere inferite dall'opera d'arte stessa"<sup>76</sup> [corsivo nostro].

Esempio<sup>77</sup>. Immaginiamo che un compositore abbia un accordo di *fa maggiore* – IV grado di *do maggiore*, tonalità d'impianto del suo brano – con il raddoppio dell'ottava. A questo punto, decide di far scendere la terza a la bemolle, di far salire il *fa* al basso di un semitono (*fa diesis*) e di far scendere l'altro *fa* a *mi bemolle*, tenendo ferma la quinta. Ottiene così, leggendolo enarmonicamente, un accordo aumentato di quinta e sesta del II grado, con la terza e la fondamentale alterate e la quinta abbassata.

Questa è già una scelta che si lega (si veda il moto delle parti) alla scelta precedente, l'accordo di *fa*, il quale, a sua volta, derivava da altre scelte, cioè da una sequenza di scelte formali raccordate in un reticolo ricorsivo di operazioni. Ogni inciso del brano lega il medium notazionale in una forma, ogni forma anticipa e si connette ad altre forme. La nuova "forma" scelta dal compositore, l'accordo aumentato, si richiama alla forma precedente, l'accordo di *fa*, e anticipa le forme successive, inducendo a modulare o a restare nella medesima tonalità; ma non *qualunque soluzione* andrà bene.

L'esempio illustra che l'accoppiamento stretto del medium in forme contribuisce al reticolo ricorsivo di operazioni che condensano strutture mediante le quali il sistema dell'arte accresce la sua interna complessità. La scelta di una forma accoppia il medium musicale riagganciandosi alle operazioni anteriori e, al contempo, "getta l'amo" verso le scelte future. Il musicista, sulla base delle strutture che si sono precedentemente condensate con le scelte effettuate, giudica adatta o non adatta una combinazione formale che gli si presenta, applicando uno dei due valori, o il positivo o il negativo, del codice binario del sistema dell'arte.

## e) Risultati desunti dall'impostazione del parallelo

Da quanto appreso paragonando Mathieu a Pareyson e a Luhmann deriviamo che:

1. l'opera musicale si configura come un organismo entelechico (Mathieu); esito (forma-formata) di un operare formativo regolato dal presagio dell'opera

<sup>75</sup> Luhmann dice addirittura che l'autoprogrammazione è "il darsi da sé una forma": Luhmann 2017, 217.

<sup>76</sup> Luhmann 2017, 218.

<sup>77</sup> L'esempio osserva da una prospettiva diversa la medesima situazione della sesta svizzera.

prima dell'opera (forma-formante): Pareyson; reticolo di operazioni che, legando un medium in forme, condensa strutture e offre programmi per l'applicazione di uno dei due valori – adatto/non-adatto (riuscito/non-riuscito) – del codice del sistema dell'arte: Luhmann;

2. la musica (come più in generale l'arte) non significa altro che se stessa<sup>78</sup>. Le demitizzazioni dei sociologi che leggono in filigrana la lotta di classe, il disagio sociale o un qualche precipitato teorico<sup>79</sup> sono fuorvianti. La musica non imbelletta *mellis dulci flavoque liquore*<sup>80</sup> né la prassi, né la teoria. Mathieu – forse sollecitato dagli interessi musicali del suo Maestro Guzzo<sup>81</sup> – c'insegna che la musica è la forma d'arte in cui sfolgora l'entelichicità *dell'arte tutta*. Arte regina, lascia emergere la *formatività pura*, un mondo espressivo di pure forme, trascinando con sé nella sua recisa dichiarazione identitaria anche la arti più restie a esibire la loro autonomia formale.

#### 4. Conclusione

La ricerca ha segnalato la significativa frequenza del riferimento all'autoprogrammazione del brano musicale non solo nel pensiero di Mathieu e nella formatività di Pareyson, ma anche nella sociologia di Luhmann. L'osservazione svela l'importanza e l'innovatività dell'estetica musicale presa in esame, incentrata sulla rivelatività ontologica della musica e sulla negazione della sua subordinazione ad altre "sfere dell'attività spirituale". Entrambe le tesi autorizzano a concludere che la musica è l'arte in cui la formatività pura e l'autotelicità dell'opera divengono tanto manifeste da ingenerare nel musicista indebite pretese demiurgiche. Quando però ciò non accade, l'insinuarsi del nulla in musica si carica di una valenza ontologicamente rivelativa, lasciando emergere – nell'atto stesso del suo vacillare – la totalità onniinclusiva dell'essere. Infatti, l'ultima parola di Mathieu sulla musica compare nella *Summa* della sua riflessione<sup>82</sup> ed è proprio questa: la musica non imita il sentimento; è *sentimento*<sup>83</sup>. Sentimento che avverte una pluralità di livelli ontologici nella densità puntuale di un'opera unica. È un *leitmotiv* mazzantiniiano. "Ciò che meraviglia è la presenza del profondo nel sensibile; e questo è uno dei pilastri dell'ontologia differenziale perché attesta una pluralità dei modi d'essere

78 "L'arbitrarietà dell'inizio cattura e toglie se stessa, si fa necessaria da sé. Comunque si cominci, [...] se si comincia, ciò che ne segue non è più libero. Diventa necessità cercata": Luhmann e De Giorgi 2008, 134.

79 Si veda Croce 1922, 176.

80 *De rerum natura*, IV, 12-13.

81 Guzzo pubblicò sulla *Rivista musicale italiana* edita da Bocca i suoi primi articoli sul canto gregoriano e Palestrina: si veda la testimonianza in Guzzo 1971, 3; si veda anche Pareyson 1987, 182.

82 L'espressione è tratta da Poma 2020, 9.

83 Mathieu 2019, cap. 15.3.

in una medesima cosa<sup>84</sup>). La musica converte l'*omnitudo realitatis in un αἰσθητόν*. *L'intero del reale, "nella sua concreta realtà impartibile", si fa presente e insieme assente "perché ed in quanto non è né può mai essere circoscritto<sup>85</sup>, e si rivela infinito ed inesauribile nel limite stesso che pur lo determina e lo contiene<sup>86</sup>". Sentimento rivelativo, afflato dell'implesso originario.*

L'opera musicale rapprende disomogenee gradazioni intensive nell'unità monadica della sua forma e manifesta nel mondo sensibile il punto in cui s'interna quel che per l'Universo si squaderna. Alla natura ambigua della musica, tentatrice e rivelativa insieme, si adatta bene l'estrema promessa di Hölderlin: *dove cresce il pericolo, cresce anche ciò che salva*.

## Bibliografia

- Bontadini, Gustavo. 1995. *Conversazioni di metafisica*. Milano: Vita e Pensiero.  
 ———. 1995. *Saggio di una metafisica dell'esperienza*. Milano: Vita e Pensiero.  
 ———. 1996. *Dal problematicismo alla metafisica*. Milano: Vita e Pensiero.  
 ———. 1996. *Metafisica e deellenizzazione*. Milano: Vita e Pensiero.  
 ———. 1996. *Studi sull'idealismo*. Milano: Vita e Pensiero.
- Corvino, Francesco. 1956. "Il 'De nihilo et tenebris' di Fredegiso di Tours". *Rivista Critica Di Storia Della Filosofia* 11, n. 3/4: 273-286.
- Croce, Benedetto. 1922. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza.
- Cuozzo, Gianluca. 2013. *Dentro l'immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*. Bologna: il Mulino.  
 ———. 2019. "Editoriale". *Filosofia* 64: 9-11.
- Goggi, Giulio. 2003. *Dal diveniente all'immutabile. Studio sul pensiero di Gustavo Bontadini*. Venezia: Cafoscarina.
- Fabro, Cornelio. 2005. *La nozione metafisica di partecipazione: secondo San Tommaso D'Aquino*. Roma: Edizioni del Verbo Incarnato.
- Grión, Luca. 2008. *La vita come problema metafisico. Riflessioni sul pensiero di Gustavo Bontadini*. Milano: Vita e Pensiero.
- Guzzo, Augusto. 1971. "Ricordo di Augusto Rostagni" in *In memoria di Augusto Rostagni*. Torino: Accademia delle Scienze.
- Heidegger, Martin. 2020. *Che cos'è metafisica?* Tr. it. F. Volpi. Milano: Adelphi.  
 ———. 2017. *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*. Tr. it. G. Gurisatti, Milano: Adelphi.

84 Mathieu 2019, cap. 15.4. "Il bello va pensato a più livelli perché solo così si può concepire che venga fuori da sé, a partire da un livello "puntuale", che non possiamo né dobbiamo rappresentarci": cap. 15.6.5.

85 Il contrario di ciò che, con Cuozzo, può esser detto "il concetto pleonastico di 'disponibilità-mondo'" (in Heidegger: l'ente manipolabile); si v. Cuozzo 2019, 9.

86 Mazzantini 1953, 113.

- Heinemann, Frederick Henry. 1939. *Essay on the Foundations of Aesthetics. Analysis of aesthetical form*. Parigi: Hermann et Cie.
- Luhmann, Niklas. 2005. *Organizzazione e decisione*. Tr. it. G. Corsi. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2017. *L'arte della società*. Tr. it. G. Corsi. Milano-Udine: Mimesis.
- Luhmann, Niklas e Raffaele De Giorgi 2008. *Teoria della società*. Milano: Franco Angeli.
- Mathieu, Vittorio. 1996. *Il nulla, la musica, la luce*. Milano: Spirali.
- . 2002. *Le radici classiche dell'Europa*. Milano: Spirali.
- . 2005. *La voce, la musica e il demoniaco*. Milano: Spirali.
- . 2019. *Trattato di ontologia*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.
- Mazzantini, Carlo. 1953. "Contributo senza titolo" in *La mia prospettiva estetica*, a cura dell'Università di Padova, presentazione di Luigi Stefanini, 113-127. Brescia: Morcelliana.
- Pagani, Paolo. 2016. *L'Essere è Persona. Riflessioni su ontologia e antropologia filosofica in Gustavo Bontadini*. Salerno: Orthotes Editrice.
- Pareyson, Luigi. 1974. *Estetica. Teoria della formatività*. Firenze: Sansoni.
- . 1977. *I problemi dell'estetica*. Milano: Marzorati.
- . 1987. "Augusto Guzzo". *Atti Acc. Lincei Rend. Mor.* s. VIII, XLII, n. 5-6: 179-188.
- . 2008. *Verità e interpretazione*. Milano: Mursia.
- Sacchi, Dario. 2007. *Lineamenti di una metafisica di trascendenza*. Roma: Edizioni Studium.
- . 2009. "La presenza di Gustavo Bontadini sulla 'Rivista di Filosofia Neo-Scolastica' nella seconda metà del Novecento". *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica* CI, 1/3: 217-284.
- Schönberg, Arnold. 2008. *Manuale di armonia*. Tr. it. G. Manzoni. Milano: il Saggiatore.
- Spencer-Brown, George. 1979. *Laws of form*. New-York: E.P. Dutton.
- Stefanini, Luigi. *Problemi attuali d'arte*. Padova: CEDAM.
- . 1949. "Forma formans e forma formata nell'espressione artistica". *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofia* 3: 1541-1546.
- . 1953. "Presentazione" in *La mia prospettiva estetica*, a cura dell'Università di Padova. Brescia: Morcelliana.
- Untersteiner, Mario, a cura di. 1979. *Parmenide. Testimonianze e frammenti*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.