

Musica e *Weltanschauung*. Opera musicale, filosofia, cultura

Riccardo Martinelli

1. Introduzione

In un'accezione generale, il titolo di questo lavoro rimanda alle relazioni tra l'opera musicale e la *Weltanschauung* o «visione del mondo», termine reso in italiano talora con «immagine del mondo», ma lasciato per lo più nell'originale tedesco. Senza voler dare una definizione precisa, *Weltanschauung* rinvia a un determinato modo di accostarsi al mondo individuale e storico-sociale, in un senso che include le forme concrete della vita e dell'agire storico¹. Nella sua accezione filosofica, *Weltanschauung* va inteso in un senso piuttosto ampio, tradizionalmente veicolato dal rimando al «mondo» incorporato nel termine in questione e che – contrapposto alla «scuola» fin dal tempo di Kant – porta con sé un riferimento a motivi che non appartengono alla sola sfera logico-intellettuale, ma a un insieme di pensieri e modi di sentire organicamente basato su esperienze e vissuti di natura anche sentimentale e a sistemi di valori. Nel trattare del rapporto tra musica e *Weltanschauung* servirà dunque una speciale attenzione a quello che alcuni filosofi – sempre per mantenere il riferimento alla *Welt* – hanno chiamato il mondo-della-vita soggiacente al pensiero o alla «forma di vita» specifica di un dato momento storico. Forse proprio per la sua generalità, il riferimento alla *Weltanschauung* consente di formulare il problema in una forma sufficientemente ampia da consentire una riflessione complessiva sul rapporto della filosofia con l'opera musicale e la sua collocazione ontologica ed estetica².

¹ Per un'introduzione al concetto cfr. Thomé (2005).

² Va segnalato subito un utilizzo specifico del concetto di *Weltanschauung*, che ebbe corso durante l'epoca del dominio nazista in Germania, allorché la *Weltanschauung* divenne appunto “la” visione del mondo per antonomasia, quella implicata dall'ideologia totalitaria hitleriana (si

Il problema generale, in maniera sintetica, può essere formulato come segue: l'opera musicale ha o meno una relazione con la *Weltanschauung*? Le risposte possibili a questo quesito sono due. Da un lato, quella di chi tende a sottolineare l'autonomia estetica dell'opera musicale in un modo abbastanza forte da negare che questo presunto legame tra musica e *Weltanschauung* sia davvero significativo per il fenomeno-musica nel suo complesso: ovvero per il fruitore, ma anche per il compositore e per il critico o lo storico della musica in genere. Una tesi del genere è presupposta (talora implicitamente) in tutte le varianti del formalismo. Nell'altro campo, si riscontra la tesi che afferma invece il sussistere di legami della musica con quanto è extra-musicale, intendendo con ciò legami abbastanza forti da risultare significativi per la nostra comprensione della musica stessa. Su questo versante, naturalmente, troviamo posizioni articolate in modo molto vario. La critica marxista, ad esempio, ha a lungo individuato relazioni oggettive tra le condizioni storico-materiali della produzione e la «sovrastruttura» artistica, a inclusione di quella musicale: ma non è questo l'aspetto del quale intendo occuparmi qui³.

Chiaramente, nella sua forma più generale la ricognizione da compiere si presenta indubbiamente molto ambiziosa. Per circoscrivere opportunamente le pretese che deriverebbero da un progetto tanto impegnativo sarà bene fare riferimento a un caso specifico, determinato e circoscritto, che consentirà poi di sviluppare alcune riflessioni generali in vista di un approfondimento conclusivo. Il caso del quale intendo occuparmi è quello di un saggio intitolato proprio *Musik und Weltanschauung* (1935) opera di uno studioso tedesco oggi non molto noto, soprattutto al lettore italiano, di nome Georg Anschütz. Sui motivi di questa scelta tornerò subito dopo aver delineato la biografia dell'autore e il ruolo di questo scritto per molti versi occasionale, ma come vedremo piuttosto rappresentativo di una certa concezione della musica nell'epoca dell'affermazione del totalitarismo in Europa – e delle sue contraddizioni.

2. *Amburgo, 1933*

Chi era dunque Georg Anschütz, e come può essere d'aiuto in dei frangenti teorici così impegnativi? Anschütz è uno psicologo tedesco formatosi a Monaco di Baviera presso Theodor Lipps con una tesi sul fatidico concetto di «qualità figurale» (*Gestaltqualität*) introdotto nel dibattito da Christian von Ehrenfels (Ehrenfels [1890]). Per un certo

prescinde qui dal dibattito storiografico sulla natura dell'ideologia nazionalsocialista). Come si vedrà, questa accezione specifica riveste un certo interesse nel prosieguo.

³ Sulla storia della filosofia della musica cfr. Martinelli (2012).

tempo, Anschütz sembra candidarsi a raccogliere l'eredità spirituale di Lipps, ma successivamente sopraggiungono alcuni dissidi. In uno scritto del 1912, Anschütz difende i diritti dell'esperimento e (si noti) della speculazione, lamentando in Lipps la sopravvalutazione del metodo introspettivo: in correlazione con ciò Lipps avrebbe nutrito un'«opinione esagerata» del «talento psicologico» (Anschütz [1912]: 111-112). Al di là della polemica sulla metodologia, che riecheggia anche nel necrologio scritto per la morte di Lipps (Anschütz [1915]), sembra di leggere in queste righe un riferimento implicito a dei dubbi del maestro in merito alle doti di osservatore scientifico di Anschütz. Trasferitosi ad Amburgo, Anschütz lavora sotto la guida di Ernst Meumann e assiste all'ascesa di William Stern (il padre di Günther Anders-Stern) alla guida del laboratorio di psicologia. Con il 1933, però, le cose cambiano radicalmente. Dopo 17 anni di servizio, espulso dall'Università perché ebreo, Stern è costretto ad abbandonare la Germania alla volta degli USA. Lo stesso destino è condiviso da altri psicologi di Amburgo, a partire da Heinz Werner; mentre Martha Muchow, assistente di Stern, è oggetto di pressioni e persecuzioni che la spingono al suicidio. Anschütz entra nel partito nazionalsocialista (NSDAP) diventando anche *Gaudozentenschaftsführer*, ossia capo dell'organizzazione dei docenti universitari, acquistando notevoli poteri: in breve tempo diviene professore straordinario e prende il posto di Stern quale direttore dell'Istituto di psicologia. Non siamo dunque di fronte a un'adesione opportunistica al nazismo e al partito, come accadde in tanti altri casi nella Germania del tempo. Anschütz è un convinto attivista che nel 1940, forte del ruolo sopra indicato, si spingerà a chiedere la soppressione di ogni insegnamento universitario inerente agli studi semitici (*Judentumswissenschaft*): proposta sconcertante, che viene respinta dal Rettore e dal Decano della Facoltà i quali si limitano – si fa per dire – ad allontanare l'allora docente di lingua ebraica Walter Windfuhr per non aver aderito al partito. Nel 1945 Bruno Snell definirà Anschütz «il più solerte promotore di una sinistra influenza nazionalsocialista all'interno della Facoltà filosofica»⁴. Nel dopoguerra, allontanato dall'Università, Anschütz fonderà una società di psicologia senza sdegnare occasionali collaborazioni con università sotto amministrazione sovietica (Waibel [2011]: 22). Pubblicherà tra le altre cose un manuale di psicologia (Anschütz [1953]) mentre lo *Abriss der Musikästhetik* (Anschütz [1930]) verrà riproposto ancora in tempi recenti, con nuove edizioni nel 1976 e 1990.

⁴ Cfr. Hering (1994); per altre notizie Probst (1995) e Sandkühler (2006).

Come in altri casi, occorre qui saper separare biografia e produzione scientifica riconoscendo che Anschütz, al quale manca certo la caratura degli psicologi di prim'ordine del tempo (cosa che forse non sfuggì a Lipps), è pur tuttavia un interlocutore scientificamente accreditato. Oggi è ricordato soprattutto per i suoi studi sulle sinestisie, i fenomeni di simultanea percezione di fenomeni ottici e acustici, che all'epoca furono oggetto di grande attenzione da parte di psicologi ed artisti (Anschütz [1927], [1931], [1936]). La diffusione dell'espressionismo e dell'astrattismo nelle arti figurative, assieme allo sviluppo del film sonoro, sono fattori che suggeriscono all'epoca inedite applicazioni per la cosiddetta *Synästhesie-Forschung* di cui Anschütz fu senza dubbio un protagonista. Sul tema Anschütz promosse tre convegni che si tennero ad Amburgo nel 1927, nel 1930 e nel 1933: merita qui una certa attenzione soprattutto il programma del terzo. Il titolo del convegno è *Drittes Kongreß zur Farbe-Ton Forschung. Tonfilm, Neue Bühne, Neue Musik*⁵. L'apertura dei lavori è di Anschütz, con un intervento dedicato alle *radici dell'arte moderna* («Die Wurzeln der neuen Kunst»). Fa seguito la proiezione del film (sonoro) di Leni Riefenstahl *Das blaue Licht*, con musiche di Giuseppe Becce, accompagnato da una presentazione della stessa regista e di Anschütz. Le sessioni successive prevedono interventi teorici su vari temi, proiezioni di film astratti che associano immagini e suoni, musiche che spaziano da Dufay e Lasso alla musica elettronica con la presentazione del *Trautonium* (l'antenato del Moog) da parte dell'ideatore Friedrich Trautwein con l'esibizione di Oskar Sala allo strumento. Spiccano presenze come quella di Oskar Fischinger, geniale pioniere delle animazioni artistico-musicali che, emigrato negli USA, coopererà a *Fantasia di* Disney ritirandosene tuttavia per le modifiche

⁵ A mia notizia gli atti di questo convegno non sono stati pubblicati. Malgrado l'apparente simmetria vi è una corrispondenza solo parziale, infatti, tra i convegni e i volumi intitolati *Farbe-Ton-Forschungen*, editi a cura di Anschütz (Anschütz [1927], [1931] e [1936]). In *Farbe-Ton-Forschungen* (Anschütz [1927]) non vi sono riferimenti diretti a convegni. Nel 1931 esce il volume III (*Farbe-Ton-Forschungen*, Bd. III) che però contiene gli atti del II convegno, come attesta il sottotitolo *Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg, 1.-5. Oktober 1930)*. Il secondo volume delle *Farbe-Ton-Forschungen* (Bd. II, Anschütz [1936]) esce invece tre anni dopo il volume terzo (!) e contiene, tra le altre cose, due documenti relativi al I e al III convegno: una sintesi retrospettiva curata da R. Grundner sui lavori del I convegno e sulle sedute della *Società di ricerche psicologico-estetiche* (cfr. *Bericht über den I. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung, Hamburg, Universität, 2.-5. März 1927 und über die Sitzungen der Psychologisch-ästhetischen Forschungsgesellschaft, 1927-1930*), nonché il «Programma» del III convegno del 1933 (*Programm des III. Kongresses für Farbe-Ton-Forschung, Hamburg, 2.-7. Oktober 1933*). È a quest'ultimo documento riportato in Appendice, che conclude il volume Anschütz 1936, che facciamo riferimento nel testo.

imposte al suo lavoro, nonché di Albert Wellek – musicologo e psicologo della scuola di Lipsia – e di Guido Bagier, musicista e musicologo noto sia come per i lavori su Max Reger e sulla psicologia musicale di Herbart, ma anche come regista e produttore cinematografico. Sarebbe lungo e (per gli scopi presenti) porterebbe inutilmente lontano soffermarsi su tutti i dettagli del convegno amburghese del 1933: ma è chiaro che il livello artistico e scientifico è elevato. La presenza di artisti di rilievo, di forme d'espressione innovative e lo stesso riferimento nel titolo del convegno alla *neue Musik* (benché non nel senso poi affermatosi ad esempio con Adorno) lascia trapelare un'apertura a forme di sperimentazione acustica ed estetica che sembrano in parte collidere con quella che presto diverrà la condanna ufficiale della musica e dell'arte «degenerate» (*entartet*). Non si può dire, in ogni caso, che tutti questi studi, esperimenti e opere artistiche siano permeate dall'ideologia e funzionali a questa; anche se è vero che alcuni dei partecipanti – oltre ad Anschütz si pensi alla stessa Riefenstahl e a Wellek – coopereranno successivamente con il nazismo.

Come ora mi propongo di mostrare, qualcosa di analogo vale per il saggio di Anschütz *Musik und Weltanschauung*. In particolare, intendo sostenere la tesi che Anschütz aveva sviluppato fin da tempi non sospetti i fondamenti teorici che lo conducono a teorizzare una certa concezione dello stretto rapporto tra l'arte – e la musica in particolare – e la *Weltanschauung*.

3. La «vera struttura»

Per capire il punto centrale è utile partire dal tema delle sinestesi. Quale significato dare a questo fenomeno? In estrema sintesi, la tesi di Anschütz suona: la musica è la manifestazione di una struttura più profonda, di cui non siamo coscienti, che agisce in profondità nella psiche umana. Nella materia concreta e nel caso specifico le «forme» possono essere fatte di suoni, di colori o di qualunque altro materiale sensibile: ma essenzialmente, esse si danno a un livello profondo, antecedente alla distinzione tra i diversi sensi. Vediamo come giunge Anschütz a sviluppare questa tesi⁶.

Nella dissertazione del 1909 sulle *Gestaltqualitäten*, Anschütz riprendeva le teorie di Lipps: è l'«appercezione donatrice di forma» che ordina il mondo dei fenomeni rendendolo sensato per l'io (Anschütz [1909]: 25). Ogni non-io, per quanto vago e informe appaia, è frutto dell'attività formatrice dell'io; non c'è dubbio però che alcuni oggetti

⁶ Per una trattazione più ampia cfr. Martinelli (1999): cap. 3.

siano più docilmente malleabili, si offrano con maggiore slancio e spontaneità alla *Formgebung*. I collettivi oggettivi, collezioni di oggetti eterogenei unificati solo nell'enumerazione, resistono abbastanza tenacemente; altre realtà sono meno refrattarie alle pulsioni ordinatrici dell'io in quanto sono collocate entro un comune «medium» spaziale o temporale; infine, la donazione di forma raggiunge il livello più perfetto nel caso degli oggetti «qualitativamente uguali», i quali si presentano all'appercezione con un particolare tratto unificante, quasi che premessero essi stessi per essere fusi dall'io in un intero, dotati come sono di caratteri tali da renderli particolarmente adatti all'unificazione non estrinseca in una *Gestalt* (Anschütz [1909]: 30-31). Si scorgono già qui le radici delle ricerche intraprese da Anschütz qualche anno più tardi. L'idea che in una regione più profonda delle apparenze sensibili possa celarsi la radice comune di suoni e colori si concilia bene con un simile radicalismo fenomenologico, nella quale la fonte di ogni oggettività è data dall'attività spontanea dell'io. Nella prospettiva di questo soggettivismo, i confini tra i cinque sensi vacillano, divengono convenzionali e provvisori. Recuperato il versante soggettivo e (fichtianamente) inconscio delle relazioni psicologiche, Anschütz si prepara per la ricerca di modelli percettologici radicalmente qualitativi.

L'attenzione per le *Gestaltqualitäten* è all'origine anche dell'attenzione di Anschütz verso i casi nei quali la sinestesia origina da un complesso, piuttosto che da singole note. In uno studio del 1925, Anschütz suggerisce l'idea che i fenomeni sinestesici vadano investigati distinguendo due casi: quello dei fenomeni luminosi o cromatici che insorgono in connessione con «singole note» oppure con «complessi tonali, intendendo con ciò tutto quanto va dal carattere sonoro del singolo intervallo fino a un intero brano musicale» (Anschütz [1926]: 133). In questo secondo caso (la «*komplexe musikalische Synopsis*») al soggetto non appaiono semplici macchie di colore ma vere e proprie figure in movimento, occasionate da «intervalli simultanei o successivi, accordi consonanti o dissonanti e loro connessioni, modulazioni, motivi, temi, melodie o "linee" musicali, frasi di brani musicali o gli stessi brani musicali, e infine ritmi, metriche, accenti, tempo, variazioni dinamiche e agogiche» (Anschütz [1926]: 141). Con l'ausilio di supporti fonografici, Anschütz intraprende una nuova serie di esperimenti, scegliendo gli stimoli primari in una gamma che spazia dal rumore di una caffettiera alle incisioni di opere wagneriane. A questi stimoli i soggetti associano le figure più varie, rappresentate con un estro pittorico che dà origine a una serie d'immagini assai suggestive, riprodotte in allegato al saggio di Anschütz. Spirali, spezzate, chiaroscuri, sfumature pastello, fogli riempiti di fragili stalagmiti e traiettorie come di uccelli in volo, esplosioni stilizzate: l'intero armamentario dell'immaginario espressionista si riversa nei «fotismi» dinamici

dei soggetti di Anschütz. Non a caso, molte figure ricordano le «traduzioni» grafiche di parti di brani musicali offerte da Wassily Kandinsky in un celebre lavoro degli stessi anni (Kandinsky [1926]: 42-44). Queste similitudini meriterebbero certo ricerche specifiche, che vanno però riservate ad altra occasione. Determinante è qui insistere su alcune conseguenze che rimandano al problema principale.

I risultati ottenuti spingono Anschütz a una netta relativizzazione della dimensione uditiva nella percezione della musica (Anschütz [1926]: 245-246). La sigla della sua riflessione è riassunta perfettamente nell'affermazione che «la percezione della musica è spesso, *nella sua vera struttura*, costituita in maniera del tutto diversa da quella che riferisce l'impressione immediata sull'udito» (Anschütz [1926]: 267, corsivo mio). Si tratta di un punto tutt'altro che scontato. La musica rinvia a una «vera struttura», nascosta al soggetto, che non consta di suoni e non coincide affatto con l'oggetto «opera musicale», così come invece di primo acchito lo intenderemmo – a dispetto delle molte divergenze dei filosofi su quanto ciò significhi nello specifico. Ma cosa possiamo dire di questa «vera struttura»?

4. *Musik und Weltanschauung*

È abbastanza prevedibile, a questo punto, quale strada possa imboccare Anschütz quanto al rapporto tra musica e *Weltanschauung*. Questa «vera struttura», alla cui esistenza i suoni non sono essenziali, è infatti la portatrice del valore che si aggiunge all'arte in generale e in particolar modo alla musica. Già nello *Abriss der Musikästhetik* (1930), testo che come si è detto ha avuto una certa diffusione anche in tempi relativamente recenti, l'autore mette a punto gli argomenti principali. Anschütz premette che il testo compendia due progettati volumi sui «fondamenti della musica», la cui pubblicazione gli appare tuttavia sconsigliata per il profondo stato di crisi nella cultura dell'epoca. Scienza, arte e *Weltanschauung* paiono ad Anschütz preda dei più forti e insolubili contrasti: un'esposizione esaustiva delle *Grundlagen der Musik* richiederebbe anzitutto il riordino del “caos” filosofico imperante. Il tono elevato e pessimista dell'apertura, in linea con tanta letteratura della “crisi”, più o meno coeva, non stupisce alla luce del carattere che Anschütz fornisce della materia qui trattata. Anche se non se ne avvede, ritiene Anschütz, chi si occupa seriamente di musica si trova sempre nel bel mezzo delle «*weltanschauliche Dinge*» – le questioni relative alla visione del mondo – spesso anche più del «profondo filosofo» tutto preso da concetti e dimostrazioni, il quale finisce per non accorgersi di quanto il proprio dogmatismo lo renda impermeabile all'essenza del musicale.

Nella visione di Anschütz, la crisi della *Weltanschauung* corrisponde dunque perfettamente alla crisi della musica del primo scorcio del Novecento. Anschütz traccia le linee di un parallelismo che dall'antichità giunge al presente, mostrando nella storia la costante coincidenza tra musica e *Weltanschauung*. In alcuni casi, il musicista giunge prima del filosofo: ciò accade nella coppia Bach-Kant, accomunati dal senso della «chiusura» che si manifesta nel ciclo delle quinte del *Clavicembalo ben temperato* e nel «metodo “critico”, sistematico, in sé rotondo e chiuso del pensare» kantiano. Altre volte, come nel caso di Schopenhauer e Wagner, avviene l'opposto. Proprio di qui inizia per Anschütz il processo che mette infine capo alla grave crisi del suo tempo. La molteplicità delle scuole e degli orientamenti nell'uno e nell'altro campo⁷ degenera infine nella massima divisione e dispersione, che si evince dalle incessanti novità (o presunte tali) emergenti di giorno in giorno, o nelle nostalgie del passato che si affacciano disordinatamente in entrambi gli ambiti.

Gli esempi addotti possono bastare. Decisivo, sul piano teoretico, è il fatto che per Anschütz che la musica appartiene al «mondo sentimentale» (*Gefühlswelt*) ed è pertanto sommamente vicina a ciò che è immediato. Essa è un'arte sommamente astratta: i suoni, le melodie e gli accordi sono astratti in quanto «meno gravati dall'abitudine e dall'esperienza della vita nei suoi altri aspetti» (Anschütz [1930]: 11). Si tratta di un passaggio interessante: non è la «vita» con il suo carico di esperienze vissute ad essere «proiettata» nelle forme musicali – come avviene ad es. secondo la teoria dell'*Einführung* in Lipps⁸. Viceversa, per Anschütz la musica offre l'occasione al manifestarsi di qualcosa che sta *al di là* dell'esperienza vissuta e che con essa non ha nulla a che fare. Proprio l'indipendenza degli elementi tonali da significati precisi consente – rispetto alle altre arti, dove l'elemento figurativo o verbale pone precise condizioni semantiche – una maggiore libertà nelle associazioni. Per questo motivo la musica trova posto nelle più diverse attività umane, in una gamma che varia da quelle più tragiche a quelle più spensierate. Ma soprattutto, il carattere astratto della musica «chiarisce inoltre che la musica nella storia dell'umanità fino al giorno d'oggi gioca un ruolo di massima importanza là, dove l'universale, l'ignoto, l'inafferrabile, il mistico, il divino viene rappre-

⁷ Anschütz cita: «tardo- e neoromanticismo (Bruckner, Hugo Wolf, Pfitzner, in parte R. Strauss), impressionismo (Debussy, Ravel), sovrarationalità (Reger), espressionismo (Schönberg e altri) e altre tendenze “atonali”, esoticheggianti, classicistiche e arcaistiche». Sotto il profilo dell'immagine del mondo, invece, si fronteggiano anzitutto Nietzsche e gli esordi del materialismo; poi la frammentazione diviene sempre maggiore (Anschütz [1930]: 16).

⁸ Per un'analisi della teoria psicologica ed estetica della musica in Lipps, cfr. Martinelli (2002).

sentato o adombrato con impareggiabile penetratività» (Anschütz [1930]: 11). Si comprendono allora le future, sinistre curvature del pensiero di Anschütz. Il bisogno di uscita dalla paralisi dell'estetica musicale e dell'immagine del mondo troverà nell'adesione al nazismo un principio unificatore e rigeneratore: musica e immagine del mondo, divergenti dopo Wagner, saranno nuovamente armonizzati in una visione globale.

Il saggio *Musik und Weltanschauung* (1935) reca in epigrafe un retorico appello agli artisti tedeschi siglato Adolf Hitler, affinché cooperino alla «difesa del popolo tedesco» tramite l'arte⁹. Anschütz vi riprende le tesi dello *Abriss der Musikästhetik* ma in una nuova chiave, che consente di intravedere una via d'uscita dalla duplice crisi di musica e *Weltanschauung*. La loro stretta connessione corrisponde bene alla «volontà che sempre nuovamente udiamo notificare da sede elevata» (Anschütz [1935]: 7), e in tal senso la musica può giocare un ruolo decisivo. Una svolta epocale si prepara: ora che la «rivoluzione esterna» è compiuta, quella interiore è alle porte, con la formazione dell'uomo nuovo, i cui lineamenti già s'intravedono «secondo il modello del nostro grande *Führer*» (Anschütz [1935]: 12). La nuova musica che dovrà corrispondergli – non l'arte scomposta del presente, cui sono senz'altro da preferire i «classici» tedeschi fino a Wagner che mantengono valore provvisorio, in attesa del nuovo Artista – non giungerà di riflesso dalla poesia o dalle altre arti, perché la profondità mistica che questa raggiunge si adatta meglio al compito della formazione dell'uomo nuovo.

Disincarnata dal suono, la musica diviene l'arte della *Weltanschauung*, che tocca le corde nascoste «dell'ignoto, dell'inafferrabile e del mistico», proprio perché la sua essenza non si esaurisce nell'estetico grazie alla somma astrattezza di cui quest'arte è capace. La fungibilità di colore e suono testimonia della forza formatrice dell'io, alla quale il mondo esterno fornisce tutt'al più l'occasione per dipanare e distendere una struttura propria. Nell'uomo comune tutto ciò si manifesta occasionalmente e con difficoltà; ma il grande artista sa confrontarsi «a partire dal proprio tempo e dal proprio popolo» con «Dio, il mondo e l'uomo» ed esprimere in suoni una *Weltanschauung*.

5. *Musica e cultura*

È giunto il momento di abbandonare Anschütz e di tornare al problema principale. Quali conclusioni è possibile trarre degli argomenti fin qui considerati? Abbiamo seguito una

⁹ «Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir die deutschen Künstler auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes mit zu übernehmen durch die deutsche Kunst».

certa ipotesi, quella di una corrispondenza tra musica e *Weltanschauung*, nel momento in cui questa viene portata alle sue estreme e tragiche conseguenze. L'ipotesi è quella che la musica non soltanto abbia uno stretto legame con le *weltanschauliche Dinge*, come le chiama Anschütz, ma che addirittura questo legame particolare sia più forte nella musica rispetto a qualunque altra arte. Muovendo dall'ipotesi di un rapporto tra musica e *Weltanschauung* anche qui, come in molti altri casi, si scivola inavvertitamente nell'ipotesi ben più forte che la musica sia proprio l'arte "della" *Weltanschauung*, dell'intuizione del mondo. Di proposito ho evitato, in questa occasione, di cercare le radici di questa posizione nell'Ottocento, in certa metafisica tardo romantica o nel filowagnerismo di molti pensatori tedeschi epigoni di Schopenhauer e Nietzsche. Benché per certi versi sia meno originale, un autore come Anschütz mostra comunque in piena luce il momento del disastro scientifico e morale di questa teoria. Questo ci aiuta a comprendere che quanto corrisponde o dovrebbe corrispondere alla *Weltanschauung* non è la musica in generale, ma un certo tipo di musica che caratterizza in modo molto determinato una certa «epoca», a voler parafrasare il celebre saggio di Martin Heidegger *Die Zeit des Weltbildes* (Heidegger [1938]).

Per uscire dal circolo vizioso che si instaura in tal modo tra musica e *Weltanschauung* è allora utile discutere ancora dell'ultimo dei concetti che compaiono nel titolo del presente lavoro: quello di "cultura". Ancora una volta è appena necessario chiarire che l'analisi non potrà essere particolarmente sistematica nello spazio assegnato. Basti dire che un punto fermo nella storia del rapporto tra musica e cultura è senza dubbio determinato dalla *Critica del Giudizio*, in cui Kant (1790: 481) afferma che la musica e «più godimento che cultura» (*mehr Genuß als Kultur*). Sotto questo profilo, quello dell'incremento della cultura, Kant assegnava infatti alla musica uno status subalterno, ritenendo che essa non promuovesse in alcun modo lo sviluppo dell'umanità causa la mancanza in essa di concetti, ai quali il «gioco delle sensazioni tonali» potesse ricollegarsi, ottenendo un effetto permanente e duraturo sull'animo. Questa posizione kantiana è chiaramente collocata agli antipodi delle tesi sopra illustrate. Ma è significativo che, per aggirarla, Anschütz abbia dovuto fuggire dal piano delle forme musicali in direzione della «vera struttura» inconscia, del pre-sonoro e del sinestesico. In altri termini, Anschütz (come molti altri sostenitori del rapporto tra musica e *Weltanschauung*) accetta di fatto la premessa maggiore di Kant, vale a dire l'idea che *nei suoni stessi* non vi sia nulla che consenta di indicare un'entità valoriale che sia almeno accessoria al «gioco» delle sensazioni tonali. La «vera struttura», di cui Kant dubita, va allora cercata altrove: secondo Anschütz "a monte" del suono, in altri casi "a valle", in

significati o «sentimenti» aggiuntivi: ed essa, proprio per il suo mascherarsi nell'assenza di concetti, è capace di uno sconfinato incremento.

Ora, è interessante rilevare in conclusione che proprio nello stesso periodo di in cui Anschütz inseguiva il mito di rigenerazione promesso da Hitler, altri studiosi riportavano l'attenzione sull'importanza della musica in quanto fenomeno culturale, ribaltando la prospettiva kantiana senza tuttavia giungere al punto di far collassare il significato della musica sulla *Weltanschauung*. Erich von Hornbostel è uno tra i più significativi di questi autori. Viennese di nascita, Hornbostel è protagonista insieme a Carl Stumpf, Otto Abraham, Georg Schünemann e Curt Sachs della cosiddetta Scuola di Berlino: pioniere degli studi etnomusicologici in Germania, Hornbostel dirige il *Phonogrammarchiv* di Berlino, fondato da Stumpf, dal 1906 fino a quando, nel 1933, il montante antisemitismo lo costringerà all'emigrazione¹⁰. In quell'anno Hornbostel viene sollevato da ogni incarico e lascia la Germania, condividendo il destino di molti altri membri della scuola di Berlino: per motivi razziali emigrano Kurt Koffka e Max Wertheimer, l'amico col quale Hornbostel aveva collaborato a lungo in materia di acustica e di etnomusicologia, mentre Wolfgang Köhler abbandona la cattedra e la direzione dell'Istituto di psicologia in seguito a una coraggiosa presa di posizione pubblica contro il regime, una delle poche e l'ultima che si registri all'epoca da parte di un docente nella Germania del tempo. Raggiunta la Svizzera e poi gli Stati Uniti, Hornbostel si reca infine a Cambridge (UK) dove muore cinquantasettenne nel 1935.

È significativo che Hornbostel condivida con gli studiosi delle sinestesie un vivo interesse per quanto travalica i confini tra i diversi sensi. In un saggio significativamente intitolato *Die Einheit der Sinne*, scritto per un numero della rivista "Melos" che ospita anche un intervento di Helmuth Plessner (Plessner [1925]), Hornbostel afferma tra l'altro: «L'essenziale nella sensibilità non risiede in ciò che divide i sensi, bensì in ciò che li unifica: tra loro, con l'intero dei vissuti che è in noi (a inclusione di quelli non sensibili), e con tutto ciò che vi è al di fuori di noi e che può essere da noi vissuto» (Hornbostel [1925]: 294). Tuttavia, Hornbostel muove da presupposti teorici lontanissimi da quelli di Anschütz e della maggior parte dei teorici delle sinestesie. Non vi è alcuna «struttura profonda» celata nelle insondabili profondità dell'inconscio: la sensibilità conserva il suo carattere e la sua autonomia, ma questa acquista un senso mentre viene a ricollegarsi all'insieme delle esperienze vissute dal soggetto. Ed è dunque la peculiare maniera di

¹⁰ Su Hornbostel, cfr. Ash (1995); Klotz (1998); Christensen (2000); più in generale sull'archivio fonografico berlinese Simon (2000).

mettere assieme gruppi di vissuti diversi – perché provenienti da diversi ambiti del sensibile, ma anche intellettuali – a creare per così dire una plusvalenza di origine e di valore culturale rispetto al puro «gioco» sonoro. Le forme entro cui questi processi avvengono sono determinate ma al tempo stesso anche determinanti all'interno di uno spazio che va inteso e definito a partire dal concetto di cultura. In questo senso, l'argomento non è solo antropologico ma anche estetico. Nella proposta abbozzata da Hornbostel in un saggio del 1930 dedicato al concetto di «stile», contenuto in una *Festschrift* per Guido Adler, Hornbostel immagina qualcosa come l'aggregazione di diverse Gestalten che si compongono entro figure di ordine superiore secondo stilemi e procedure che dipendono da fattori culturali (Hornbostel [1930]: 14). Benché molti aspetti delle teorie di Hornbostel (dalla teoria uditiva al concetto di cultura) in seguito siano stati fatti oggetto di varie critiche da parte di musicologi, la sua sottolineatura del valore culturale della musica merita di essere ricordata per la capacità di suggerire un'alternativa alle pretese derivanti dall'ammissione, condotta in qualche caso con le migliori intenzioni, in qualche altro – come si è visto – anche con le peggiori, di un significato speciale della musica dal punto di vista della *Weltanschauung*.

Bibliografia

- Anschütz, G., 1909: *Über Gestaltqualitäten*, Diss., Junge & Sohn, München.
- Anschütz, G., 1912: *Spekulative, exakte und angewandte Psychologie. Eine Untersuchung über die Prinzipien der psychologischen Erkenntnis*, Engelmann, Leipzig.
- Anschütz, G., 1915: *Theodor Lipps*, "Archiv für die gesamte Psychologie", 34, pp. 1-13.
- Anschütz, G., 1927: *Farbe-Ton-Forschungen*, a cura di G. Anschütz, Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig.
- Anschütz, G., 1930: *Abriss der Musikästhetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1976². Rist. Vaduz, Liechtenstein, Sändig Reprint, 1990.
- Anschütz, G., 1931: *Farbe-Ton-Forschungen*, a cura di G. Anschütz, vol. 3: *Bericht über den 2. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung* (Hamburg, 1.-5. Oktober 1930), Meißner (Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft), Hamburg.
- Anschütz, G., 1935: *Musik und Weltanschauung*, in *Almanach anlässlich der 2. Reichstheater-Festwoche*, Hamburg, pp. 7-12.
- Anschütz, G., 1936: *Farbe-Ton-Forschungen*, a cura di G. Anschütz, vol. 2, *Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft*, Hamburg.
- Ash, M.G., 1995: *Gestalt Psychology in German Culture 1890-1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.

- Christensen, D., 2000: *Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology*, in Simon [2000], pp. 141-150 (testo inglese e tedesco).
- Heidegger, M., 1938: *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege* (1950), *Martin Heideggers Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt a.M., vol. 5. Trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze, 1997.
- Hering, R., 1994: *"Sprache und Kultur des Judentums" im Nationalsozialismus. Walter Windfuhrs Lehrtätigkeit an der Hamburger Universität*, "Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte", 80, pp. 141-151.
- Hornbostel, E.M. von, 1925: *Die Einheit der Sinne, "Melos"*, 4/6, pp. 290-297.
- Hornbostel, E.M. von, 1930: *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*, in *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Universal, Wien.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants gesammelte Schriften*, ed. iniziata dalla Preussische Akademie der Wissenschaften (1900-), Reimer, poi de Gruyter, Berlin, vol. 5. Trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano, 1995.
- Klotz, S. (a cura di), 1998: *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Schibri-Verlag, Milow.
- Martinelli, R., 1999: *Musica e natura. Filosofia del suono (1790-1930)*, Unicopli, Milano.
- Martinelli, R., 2002: *Affinità, ritmo, empatia: la musica nel pensiero di Lipps*, "Discipline filosofiche", 12/2, pp. 113-132.
- Martinelli, R., 2012: *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino.
- Plessner, H., 1925: *Hören und Vernehmen, "Melos"*, 4/6, pp. 281-290.
- Probst, P., 1995: *Das Hamburger Psychologische Institut (1911-1994) - Vom Psychologischen Laboratorium zum Fachbereich Psychologie: Ein geschichtlicher Überblick*, in K. Pawlik (a cura di), *Bericht über den 39. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg 1994*, Hogrefe, Göttingen, pp. 923-934.
- Sandkühler, H.J., 2006: *„Eine lange Odyssee“ - Joachim Ritter, Ernst Cassirer und die Philosophie im ‚Dritten Reich‘*, "Dialektik", 1, pp. 2-40.
- Simon, A. (a cura di), 2000: *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000- Sammlungen der traditionellen Musik der Welt - The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
- Thomé, H., 2005: *Weltanschauung*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 voll., a cura di Ritter, J., Gründer, K., Gabriel, G., Schwabe, Basel, 1971-2007, vol. 12, coll. 453-460.
- Waibel, H., 2011: *Diener vieler Herren: Ehemalige NS-Funktionäre in der SBZ/DDR*, Lang, Frankfurt am Main.