

*Quaderni
di Teoria Sociale*

numero

2 | 2015



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 2 | 2015

Morlacchi Editore

Quaderni di Teoria Sociale

Direttore

Franco CRESPI

Co-direttore

Ambrogio SANTAMBROGIO

Comitato di Direzione

Matteo BORTOLINI, Franco CRESPI, Enrico CANIGLIA, Gianmarco NAVARINI, Walter PRIVITERA,
Ambrogio SANTAMBROGIO

Comitato Scientifico

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Matteo BORTOLINI (Università di Padova), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Enrico CANIGLIA (Università di Perugia), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Massimo CERULO (Università di Torino), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Luca CORCHIA (Università di Pisa), Franco CRESPI (Università di Perugia), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma II), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDLOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Università di Parigi Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Gianmarco NAVARINI (Università di Milano Bicocca), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Massimo PENDENZA (Università di Salerno), Walter PRIVITERA (Università di Milano Bicocca), Ambrogio SANTAMBROGIO (Università di Perugia), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna)

Redazione a cura di RILES

Per il triennio 2013-2015

Ambrogio SANTAMBROGIO, Gianmarco NAVARINI, Teresa GRANDE, Luca CORCHIA

Nota per i collaboratori

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a: redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

Impaginazione: Francesco Montegiove

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. II | 2015

ISSN (print) 1824-4750 ISSN (online)-....

Copyright © 2015 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.morlacchilibri.com. La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata.

www.morlacchilibri.com/universitypress/

Sommario

PARTE MONOGRAFICA IMMAGINARIO/IMMAGINARI SOCIALI (a cura di Gianmarco Navarini)

PAOLO JEDLOWSKI	
Futuri possibili. Immaginario, fantascienza, utopia	11
AMBROGIO SANTAMBROGIO	
Essere di sinistra oggi: dall'ideologia politica all'immaginario sociale	33
MILENA MEO	
L'immaginario quotidiano. Per una lettura altra di pratiche e discorsi sul tema della generazione	59
GIANMARCO NAVARINI	
Immaginario e pratiche sociali: note sulla sensibilità dei mondi del vino	77
PIER LUCA MARZO	
L'immaginario sociale. Una prospettiva ambientale	97

SAGGI

MASSIMILIANO GUARESCHI	
Guerra e scienze sociali: una relazione difficile	117

LAURA LEONARDI	
Gli equilibri instabili della cittadinanza sociale tra crisi della democrazia e trasformazioni del capitalismo. Un'analisi a partire dalla rivisitazione di Ralf Dahrendorf	147
MARIA LUISA NICELLI	
Consonanze parallele. Durkheim, Stravinsky e lo scandalo del sacro	173

TEMI IN DISCUSSIONE

IL PROBLEMA DELL'EMANCIPAZIONE TRA POPULISMO E FANATISMO RELIGIOSO

FRANCO CRESPI	
Populismo e fanatismo etnico-religioso: un duro confronto per la prospettiva dell'emancipazione	191
AMBROGIO SANTAMBROGIO	
"Il coraggio e le precauzioni": sul rapporto tra modernità e secolarizzazione	201

LIBRI IN DISCUSSIONE

FRANCESCO ANTONELLI	
Massimo Pendenza, David Inglis (a cura di), <i>Durkheim cosmopolita</i> , Morlacchi, Perugia 2015.	213
SABINA CURTI	
Andrea Millefiorini (a cura di), <i>Prospettive sull'irrazionale nella riflessione sociologica italiana</i> , Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015.	221
WALTER PRIVITERA	
Nino Salamone, <i>Percorsi della modernità in Occidente. Una riflessione sociologica</i> , FrancoAngeli, Milano 2015.	229
MICHELE SPANÒ	
Leonard Mazzone, <i>Una teoria negativa della giustizia. Per un'etica del conflitto contro i mali comuni</i> , Mimesis, Milano 2014.	235

<i>Abstract degli articoli</i>	239
<i>Notizie sui collaboratori di questo numero</i>	245
<i>Elenco dei revisori permanenti</i>	249
<i>Note per curatori e autori</i>	251

MARIA LUISA NICELLI

Consonanze parallele. Durkheim, Stravinsky e lo scandalo del sacro

a Massimo Rosati

“**L**’opera compiuta si diffonde dunque per comunicarsi e rifluisce infine verso il suo principio. Allora il ciclo si chiude. Ed è così che la musica appare come un elemento di comunione con il prossimo, e con l’Essere” [Stravinsky 2010, 124]. Con queste parole Igor Stravinsky conclude un ciclo di conferenze tenute ad Harvard nell’anno accademico 1939-40, raccolte e successivamente pubblicate in un saggio dal titolo *Poetica della musica* [1942]. Lo stesso concetto è già presente in *Cronache della mia vita*, scritto autobiografico del ’35, nel quale, con toni disincantati, viene posto come bisogno impellente del compositore e come ideale verso cui tendere, quasi mai soddisfatto nella realtà¹. La credenza nella funzione unificante della musica, nella sua capacità di stabilire un legame intersoggettivo tra gli individui, presente nell’idea di comunione, può forse costituire il filo rosso per una possibile lettura de *Le Sacre du Printemps* che possa far emergere tracce di un “sacro” in musica che, alle soglie del Ventesimo secolo, sembrano ormai perdute.

1. “Tuttavia l’arte postula la comunione, e l’artista prova un bisogno imperioso di far partecipi gli altri della gioia che egli stesso prova [...]. Il bisogno di comunione si estende a tutti; ideale, purtroppo, irraggiungibile” [Stravinsky 2006, 167].

1. *Le Forme elementari e Il Sacre: “affinità elettive”*

A circa un anno di distanza dalla pubblicazione de *Le forme elementari della vita religiosa* di Émile Durkheim [1912], nella stessa Parigi, in un clima di intensa attività culturale e di effervescenza creativa d'avanguardia, fa apparizione, sul palcoscenico del Théâtre des Champs-Élysées il balletto *Le Sacre du Printemps* con musiche di Igor Stravinsky. Capisaldi della cultura del Novecento, da sempre oggetto di autorevoli ed approfondite analisi, le due opere hanno tracciato un segno indelebile nella modernità. Ad un primo sguardo, la distanza data dalla diversa natura dei due lavori – uno scritto di sociologia delle religioni sul sistema totemico australiano in forma di saggio etnografico, ed un'opera musicale in forma ballettistica che tratta di un rituale di passaggio nella Russia pagana – non lascerebbe spazio per analogie, che invece sembrano possibili ad una riflessione più attenta. L'uomo primitivo e la sua religiosità è l'argomento comune ad entrambe. Le feste rituali descritte da Durkheim si avvicinano molto alla vivacità che anima la comunità nella preparazione del sacrificio al dio della Primavera nei quadri musicali di Stravinsky. Se provassimo ad affiancare la lettura de *Le Forme elementari* all'ascolto della partitura del *Sacre* o alla visione del balletto, saremmo facilmente tentati dal ricomporre un unico grande e suggestivo scenario arcaico e dall'immaginare una loro possibile diretta connessione. La forza evocatrice della musica, l'immediatezza del gesto nell'opera stravinskyana, le scenografie sembrerebbero poter completare l'affresco primitivo combinandosi con la dimensione narrativa del discorso durkheimiano come in un'“opera totale”. Sarebbe inevitabile rinviare il pensiero all'“effervescenza collettiva”, ai rituali *Intichiuma* degli *arunta* o dei *warramunga* osservando nella coreografia del *Sacre* quei movimenti d'insieme, primordiali, contratti, brutali di una collettività arcaica che fanno tutt'uno con la musica pulsante, irruente, percussiva e selvaggia nella scena del Sacrificio, così come sarebbe difficile non ricordare, ne *Le Forme elementari*, la descrizione del “rumore assordante” dei *bull roarers* che accompagnano le cerimonie [Durkheim 2013, 276], senza associarlo all'effetto rotante prodotto dai timpani e dai fiati, o sentir risuonare le voci che intonano cantilene propiziatorie nelle melodie appena accennate e ripetute in modo ostinato dagli strumenti dell'orchestra del *Sacre*. Edward Tiryakian, nel contestualizzare *Le Forme elementari*, ha individuato

un'affinità tra queste ed il *Sacre*, nella condivisione dell'ethos culturale proprio di tutta l'arte d'avanguardia di primo Novecento che, attraverso l'evocazione del "primitivo", andava alla ricerca di un nuovo ordine, di un nuovo fondamento come alternativa alle strutture logore della modernità [Tiryakian 2009, 167-187]. Dunque, al di là di immediate associazioni che immagini e suoni possono favorire, le corrispondenze tra i due lavori vanno ricercate più in profondità, nel loro significato di discorso alla modernità: ciascuno, dalla propria prospettiva, quella sociologica e quella artistica, vuole essere uno sguardo su una realtà che ha bisogno di essere profondamente ripensata, una proposta che tragga fuori dal caos; un bisogno di salvaguardare, mostrandone la sopravvivenza sotto nuove forme, valori essenziali per l'individuo che appaiono sbiaditi, la religione e l'arte. In quest'ultimo aspetto, le corrispondenze si coniugano: le teorizzazioni sul sacro in Durkheim, come si tenterà di dire, sembrano trovare evidenze nel progetto di Stravinsky. Forse perché, per richiamare una frase weberiana, la religiosità intrattiene rapporti strettissimi con la musica, la più spirituale delle arti. Come in una polifonia, *Le Forme elementari* di Durkheim e il *Sacre* di Stravinsky possono ben rappresentare quelle consonanze di voci che nel primo Novecento sono in cerca di risposte al disorientamento di una società nella quale "gli antichi dèi invecchiano o muoiono, e di nuovi non ne sono ancora nati" [Durkheim 2013, 493].

2. Rito e rigenerazione

L'evocazione del rituale primitivo nel *Sacre* è tutt'altro che un'operazione nostalgica di ritorno al passato². Nell'opera stravinskyana non vi è intenzione de-

2. "Non è dunque necessario per capire il fenomeno musicale alle sue origini studiare i riti primitivi e gli incantesimi, penetrare insomma i segreti dell'antica magia. Ricorrere in tal caso alla storia, financo alla preistoria, non significa passare il segno tentando di afferrare l'inafferrabile? Come render conto delle cose che non si sono mai viste? [...]. Il passato si sottrae ai nostri tentativi di afferrarlo. Ci lascia solo delle cose sparse e il legame che le unisce ci sfugge [...]. L'archeologia non ci offre dunque delle certezze ma delle ardue ipotesi. È all'ombra di queste ipotesi che alcuni artisti amano sognare, considerandole, piuttosto che come elementi di scienza, come fonti di ispirazione. Ciò è vero per la musica come per le arti figurative. Pittori di tutte le epoche, compresa la nostra, corrono con le loro fantasticherie at-

scrittiva né di riproduzione di un tempo ancestrale ormai perduto: nel suo svolgersi, quel rito barbarico si costituisce come spazio all'interno del quale avviene un processo di rigenerazione, in cui si compie, o quantomeno viene auspicato, un rinnovamento dell'arte musicale che ne possa assicurare la sopravvivenza. È in quello spazio che si infrangono regole, se ne costituiscono di nuove, nuovi significati vengono generati, si stabilisce un nuovo ordine, si crea un tempo diverso dal quotidiano, uno spazio ed un tempo sacro distinto e diverso dal profano, un dentro ed un fuori. All'interno del rituale pagano non ci sono raffinatezze musicali, intellettualizzazioni, verbosità che continuano ad esistere nel mondo esterno. È una Primavera diversa quella che esplose in tutta la sua potenza, nel suo vigore ritmico, nella sua vitalità, una Primavera barbarica, pulsante, che non ha nulla a che vedere con le primavere gentili, sussurranti, delicate, descritte dalla tradizione occidentale. Non ci sono colori tenui, sfumature, chiaroscuri, ma forti contrasti. Non vi è più l'individuo assorto nella contemplazione di questa natura, che percepisce come distante, ma una collettività a stretto contatto con essa, i cui movimenti scomposti rendono conto dell'invasamento, dell'eccitazione e dell'euforia che precede il sacrificio. Nel *Sacre* si rompono le abitudini e si infrangono regole e convenzioni di quella tradizione musicale germanica [Taruskin 2002, 135; Barlett 2003, 17] che l'Occidente ha voluto considerare come unica verità possibile, ma che ormai risulta indebolita, giunta a saturazione, e che ha davanti a sé la prospettiva del nulla, dell'incomunicabilità o dell'inautenticità. Come osserva Taruskin, nel *Sacre* si consuma “il grande sacrificio della *kul'tura* sull'altare della *stikhiya*”³.

traverso il tempo e lo spazio e sacrificano volta a volta, o contemporaneamente, all'arcaismo e all'esotismo. Una simile tendenza non merita di per sé né lode né biasimo. Notiamo soltanto che questi viaggi immaginari non ci portano niente di preciso e non c'insegnano a conoscere meglio la musica” [Stravinsky 2010, 23-24].

3. La distinzione tra i due termini è sottolineata da Alexander Blok, poeta appartenente alla cerchia intellettuale neonazionalista a cui Stravinsky fu vicino e di cui facevano parte anche Diaghilev, impresario della Compagnia dei Balletti Russi e Roerich scenografo e coautore del *Sacre*. Blok “stabiliva una tetra distinzione tra la ‘cultura’ (*kul'tura*) dell'intelligenza – artificiosa, priva di radici, materialistica e razionalistica, e perciò incline alla distruzione – e la “spontaneità primordiale” (*stikhiya*) del popolo, paragonata al “sogno apollineo” di Nietzsche o addirittura alla società e all'attività degli antenati. [...] il dovere pressante dell'umanità consisteva nel sanare questa spaccatura: la riconciliazione dell'uomo con la terra. La

Quella tradizione ha “tradito”⁴ la musica espropriandola dal suo proprio significato, deviandone il senso; con la pretesa di migliorarla l’ha lanciata verso una libertà che ne disperde la vera natura, in richiami che sono altro da sé: immagini, sentimenti, discorso. Questa tendenza alla deviazione dal vero senso della musica, che per Stravinsky non può esprimere altro che se stessa⁵, finirà ben presto per generare uno scollamento tra l’arte musicale e gli individui. La tendenza all’anarchia e l’insubordinazione alle regole proprie della musica in nome della libertà creativa sta producendo personalismi e individualismi che conducono all’isolamento dell’artista e che finiranno per disperdere il valore universale aggregante, il potenziale unificante e comunicativo della musica stessa, destinandola all’oblio della memoria. *L’oproscheniye*, la semplificazione, o come dice Taruskin “la ri-

missione improcrastinabile dell’arte esige la rinuncia alla cultura per abbracciare la *stikhiya* e trasformarsi quindi in un amuleto atto a ricreare l’integrità dello spirito scosso dell’uomo contemporaneo” [Taruskin 2002, 4-5, 135].

4. “Penso che quel sistema, lungi dall’elevare la cultura musicale, non abbia cessato di farla decadere, finendo per avvilirla nel modo più paradossale. Si andava una volta all’Opera per divertirsi ascoltando produzioni di musica facile. Vi si tornò per sbadigliare a certi drammi in cui la musica, arbitrariamente paralizzata da costrizioni estranee alle sue stesse leggi, non poteva non tediare il più attento degli uditori, malgrado la gran somma d’ingegno spiegata da Wagner. Così, dalla musica impudicamente considerata come un godimento puramente sensuale, si passò senza transizione alle oscure goffaggini dell’Arte-religione, con la sua lotta eroica, il suo arsenale mistico e guerriero e il suo vocabolario lustro di religiosità sofisticata. Sicché la musica cessa d’esser disprezzata solo per vedersi soffocare da fiori di cattiva letteratura. Essa giunse a ottenere udienza dal pubblico colto soltanto in grazia del malinteso che tendeva a fare del dramma un aggregato di simboli e della musica stessa un oggetto di speculazione filosofica. È così che lo spirito speculativo s’è sbagliato d’indirizzo e ha tradito la musica avendo l’aria di servirla meglio. La musica fondata su principi contrari a quelli disgraziatamente non ha ancora dato prova di sé nell’epoca in cui viviamo” [Stravinsky 2010, 54-55].

5. “Io considero infatti la musica, per la sua stessa essenza, impotente a ‘esprimere’ alcunché: un sentimento, un’attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno naturale, o altro ancora. L’‘espressione’ non è mai stata la caratteristica immanente della musica. La sua ragion d’essere non è in alcun modo condizionata dall’espressione. Se, come quasi sempre accade, la musica sembra esprimere qualcosa, si tratta di un’illusione e non di una realtà. È semplicemente un elemento addizionale che, per una convenzione tacita e inveterata, le abbiamo attribuito, imposto, quasi un’etichetta, un protocollo, insomma un’esteriorità, e che, per abitudine e incoscienza, abbiamo finito per confondere con la sua essenza” [Stravinsky 2006, 59; cfr. Stravinsky 2010, 68-70].

duttiva rinuncia ad ogni ricercatezza di pensiero e di sensibilità a favore della cruda semplicità barbarica” è la via per restituire alla musica la sua autenticità. Così nel *Sacre* appaiono deformate le belle linee geometriche consolidate dalla razionalizzazione: nella struttura del balletto, nella melodia, nell’armonia, nel ritmo, nella strumentazione. Non vi è intrigo né sviluppo narrativo, ma quadri isolati che si succedono ricreando due momenti distinti del rituale: *Adorazione della terra* e *Il Sacrificio*⁶; non vi è sviluppo tematico ma un procedere a blocchi di masse sonore né l’alternarsi di consonanze e dissonanze secondo leggi armoniche e gerarchie tonali, ma sovrapposizioni di quelle stesse armonie rispetto a poli attrattivi [cfr. Stravinsky 2010, 32-36; Boulez 1966, 74-75], non melodie infinite ma subito concluse e ripetute ostinatamente; neanche più il metro regolare e rassicurante sul ritorno dell’accentuazione e lo scandire cadenzato del ritmo, ma accenti irregolari improvvisi ed inaspettati; non più infine l’uso della strumentazione nei suoi registri abituali in cui il timbro degli archi, troppo simili alla voce umana nel loro procedere melodico, lascia il passo a strappi violenti degli stessi, alla voce stridula e nasale dei legni, a colpi fragorosi delle percussioni e a suoni lanciaanti degli ottoni.

Ciò che al pubblico del Théâtre des Champs Elysée apparve come scandaloso e distruttivo cela un vero e proprio progetto fondativo [Zacchini 2002] di affermazione di un nuovo ordine; attraverso l’apparente *regressus ad uterum*, di riduzione primordiale alla materia prima [Eliade 2007], al suono ed al ritmo come soffio vitale, passa la salvezza della musica. La costruzione di questo ordine nuovo è il risultato dell’eccezionale creatività e raffinata sapienza tecnico-stilistica dell’artista moderno combinata con gli elementi più spontanei e genuini di un’altra tradizione, quella del folklore russo e slavo che sopravvive nella memoria

6. L’argomento del *Sacre* è presentato in due atti, *Adorazione della Terra* e il *Sacrificio*, all’interno dei quali si succedono una serie di episodi ciascuno con un proprio titolo. Ciascuna parte è preceduta da una *Introduzione* di andamento lento e si conclude con ritmo sempre più concitato. Gli episodi della prima parte consistono in scene preparatorie al sacrificio: *Gli Auguri Primaveraili*, *Danza degli Adolescenti*, *Gioco del rapimento*, *Ronde primaveraili*, *Gioco delle città rivali*, *Processione del Saggio*, *Adorazione della Terra (Il Saggio)*, *Danza della Terra*. La seconda parte presenta il momento sacrificale: *Cerchi misteriosi delle Adolescenti*, *Glorificazione dell’Eletta*, *Evocazione degli Avi*, *Azione rituale degli Avi*, *Danza del Sacrificio (l’Eletta)* [cfr. D’Adamo 1999].

collettiva di *énclave* contadine non contaminate dalla modernizzazione. Sono canti appartenenti alla tipologia degli *obryadnye pesni* (canti cerimoniali) o *kalendarnye pesni* (canti legati al calendario) [Taruskin 2002, 62]; *korovod* primaverili, canti da danza (*plyasoviye* e *naigrishi*) di origine lituana, bielorusa, russa, repertori del mondo pregno di senso religioso di collettività per le quali il trascorrere del tempo veniva scandito dagli appuntamenti rituali. Come ha dimostrato Taruskin⁷, questa tradizione innerva la struttura del *Sacre* in profondità fin quasi ad essere invisibile: trasfigurata, trascesa ed universalizzata dalla mirabile sintesi compiuta da Stravinsky ne costituisce l'anima vigorosa e dinamica. È il legame con la terra natale, una sorta di “esperienza religiosa dell'autoctonia” che sacralizza la rinascita [Eliade 2006, 90-92]. Così nel *Sacre* passato e presente si fondono e si manifestano attraverso la musica che ora si impone in tutta la sua potenza: come forza impersonale si comunica agli individui senza più mediazioni con l'energia pervasiva e persuasiva del ritmo e del suono. Il primato del ritmo [cfr. Adorno 2002, 149], tradotto dalla plasticità del movimento, unito alla valorizzazione timbrica, favorisce il generarsi di un'atmosfera dinamica e galvanizzante che definisce e circoscrive uno spazio in cui avviene la ricostituzione di quell'insieme umano per il quale la musica ha da sempre trovato la sua ragione d'essere e di

7. Taruskin [2002, 61] individua almeno dodici fonti melodiche utilizzate da Stravinsky rintracciabili solo dal Quaderno degli schizzi poiché nella stesura definitiva del *Sacre* risultano completamente trasformate dalla manipolazione del compositore e rese completamente invisibili. “Gli schizzi del *Sacre* dimostrano più esplicitamente di qualunque altra fonte la convinta attitudine neonazionalistica di Stravinsky e la determinazione a radicare le sue eccezionali innovazioni in una realtà folclorica che le avrebbe giustificate e ne avrebbe rinforzato la validità” [ivi, 76]. “In effetti, molte melodie folcloriche vengono alterate, nascoste ed assorbite nel tessuto musicale così profondamente che, senza la testimonianza del quaderno degli schizzi, la loro presenza potrebbe solo essere “percepita e non dimostrata. [...]” [ivi, 130-131]. “Le innovazioni ritmiche di Stravinsky nel *Sacre*, appena meno clamorose di quelle armoniche, sono più che una leggenda del ventesimo secolo. Eppure queste innovazioni non erano un prodotto meno evidente delle tradizioni russe [...]. Le novità ritmiche del *Sacre* appartengono a categorie distinte. La prima corrisponde al tipo ipnotico, realizzato in ostinati ‘immobili’, ipnotici, talvolta in senso assolutamente letterale, come quando gli Anziani stregano l'Eletta per eseguire la danza della morte. [...]. Il secondo è il tipo “invincibile e primordiale”, vera innovazione della musica colta occidentale; nel folclore russo rappresentava una prassi radicata ormai da tempo immemorabile. [...]” [ivi, 146].

cui ne è la trasfigurazione⁸; è lo spazio di comunione, di un legame che rischiava di sfaldarsi, tra l'artista e il pubblico, che per il tramite della sua opera, e con il contributo degli interpreti, musicisti e danzatori, si ristabilisce e si rinnova nel rituale del concerto. La magistrale e insuperata tecnica stravinskyana, con ciò che Taruskin definisce “metodo di costruzione e di continuità attraverso la discontinuità”, ha saputo ridar linfa all'arte musicale proponendo un'alternativa, una visione decentrata dell'arte che sembra volgere il suo richiamo ai sensi prima che al pensiero, che non antagonizza ma apre a modalità plurime di comprensione, e la sottrae al destino dell'inermità restituendole il senso originario e più autentico di essere per un insieme.

3. *Sacro durkheimiano, arte musicale e modernità*

L'arte musicale è qualcosa di molto simile al sacro di Durkheim. Essa offre agli individui che la seguono uno spazio di trascendenza: anche il canto più solitario reca sempre con sé un desiderio di trascendenza, di ricerca di uno spazio sacro

8. Si richiama l'attenzione verso lo splendido passo di Adorno in *Filosofia della musica*: “La musica nel suo insieme, e specialmente la polifonia – medium necessario della musica moderna – ha avuto origine nelle esecuzioni collettive del culto e della danza: e questo dato di fatto non è mai stato superato, ridotto a semplice “punto di partenza”, con lo svilupparsi della musica verso la libertà. L'origine storica resta la sua implicazione semantica, anche se ormai la musica ha rotto da tempo con qualsivoglia esecuzione collettiva. La musica dice “noi” anche dove vive unicamente nella fantasia del compositore senza giungere a nessun altro essere vivente: ma la collettività ideale che essa ancora porta in sé come collettività separata da quella empirica contraddice l'inevitabile isolamento sociale e il particolare carattere espressivo che l'isolamento stesso impone. La possibilità di essere percepita da molti si trova a fondamento essenziale della stessa oggettivazione musicale, e dove la prima è esclusa quest'ultima viene degradata quasi a un che di fittizio, all'arroganza del soggetto estetico che dice “noi” mentre è ancora soltanto un “io”, e che pure non può dire assolutamente nulla senza porre insieme un “noi”. L'incoerenza di un pezzo solipsistico per grande orchestra non sta solo nella sproporzione tra la massa numerica ammassata sul palco e le file di poltrone vuote: essa testimonia anche che la forma come tale trascende l'io nel cui ambito viene sperimentata mentre la musica, che nasce in questo ambito e lo rappresenta, non riesce a superarlo positivamente” [Adorno 2002, 23-24].

che si ponga oltre i momenti del quotidiano; trascende se stesso l'artista in ogni istante dell'atto compositivo quando nella sua mente convergono le infinite voci della tradizione che hanno forgiato la sua cultura musicale e le molteplici voci da lui immaginate che trovano espressione nella partitura, e ancora nel momento in cui offre la sua creatura agli ascoltatori; è spazio di trascendimento per gli esecutori, che coordinano le loro menti ed i loro gesti, andando oltre se stessi, uniscono le proprie parti nella realizzazione dell'opera fungendo da tramite tra l'artista e gli ascoltatori; ed infine il pubblico: ciascuno con il proprio sentire, immerso nell'ascolto, ha modo di fruire di quella musica e di godere di un tempo altro in cui liberare emozioni troppo spesso soffocate dal quotidiano. Allo stesso tempo, proprio come il dio di Durkheim, l'arte musicale ha bisogno costante delle cure dei "fedeli", di idee e pratiche da parte degli individui che ne possano assicurare la sopravvivenza. Come afferma Maurice Halbwachs nel bellissimo saggio sulla memoria collettiva: "per assicurare la conservazione e il ricordo delle opere musicali, non si può, come nel teatro, fare appello a delle immagini o a delle idee, cioè al significato, poiché una serie di suoni non ha altro significato che se stessa. Si è dunque costretti a conservarla tale e quale, integralmente. La musica è, a dire il vero, l'unica arte a cui si imponga questa condizione. Poiché essa si sviluppa integralmente nel tempo, non si lega a nulla che resti e per ritrovarla bisogna ricrearla incessantemente" [Halbwachs 2001, 76-77]. Il venir meno di una sola parte di quell'insieme che costituisce il popolo dei "fedeli" e che alimenta il fuoco dell'arte musicale, segna irrimediabilmente il suo destino. Proprio come per il sacro durkheimiano, la sopravvivenza dell'arte musicale sembra essere legata ad un "noi", alla possibilità di entrare in relazione con l'altro, alla capacità di rinnovare l'incontro tra individui che la musica stessa presuppone ed esprime: come il totem, l'opera musicale esprime il simbolo di questo incontro ed in quanto simbolo rivela nella forma, nel suono organizzato ritmicamente, il suo tratto oggettivo ed universale dove non c'è spazio per solipsismi⁹ e personalizzazioni.

9. "L'epoca contemporanea ci offre precisamente l'esempio di una cultura musicale in cui si perdono di giorno in giorno il senso di continuità e il gusto della comunione. Il capriccio individuale, l'anarchia intellettuale che tendono a governare il mondo in cui viviamo isolano l'artista dai suoi simili e lo condannano ad apparire agli occhi del pubblico come un mostro: un mostro di originalità, inventore del suo linguaggio, del suo vocabolario, e dell'apparato della sua arte. L'uso dei materiali già sperimentati e delle forme stabilite gli è comunemente

La musica, dice il saggio cinese Seu-ma Tsen nelle sue memorie, è ciò che unifica. Questo legame dell'unità non si annoda mai senza ricerca e senza pena, ma la necessità di creare deve rimuovere tutti gli ostacoli. Penso alla parabola evangelica della donna che sta per partorire ed è in tristezza perché è giunto il tempo; ma poi che ha dato alla luce il bambino non ricorda più la sofferenza, “per la gioia che è nato un uomo nel mondo”. Questa gioia che proviamo vedendo venire alla luce una cosa che ha preso vita dalla nostra operazione creatrice, come non cedere al bisogno irresistibile di farne partecipi i nostri simili? [Stravinsky 2010, 124].

Sembra di poter riconoscere in queste parole di Stravinsky il ritratto che Durkheim dà del “fedele” nella *Conclusione a Le Forme elementari*¹⁰. Come il fedele di Durkheim, Stravinsky ha un bisogno invincibile di diffondere il suo “credo”, di comunicarlo agli altri, di coinvolgerli totalmente non solo nell'ascolto, ma anche nella visione della sua musica: traducendone il carattere etereo, spirituale, disincarnato, nella concretezza della fisicità in ciò che è stata definita “arte cor-

vietato: ne deriva ch'egli parli un idioma senza relazione con il mondo che l'ascolta. La sua arte diventa davvero unica, nel senso che è incomunicabile e chiusa da ogni parte [...]. Non è più il tempo in cui Bach e Vivaldi parlavano sensibilmente lo stesso linguaggio, e i discepoli lo ripetevano dopo di loro, trasformandolo senza saperlo, ciascuno secondo la sua personalità. Non è più il tempo in cui Haydn, Mozart e Cimarosa si facevano eco l'un l'altro in opere che facevano da modello ai loro successori [...]. Quei tempi han fatto posto a una nuova era, che vuol tutto uniformare nell'ordine della materia, mentre tende ad infrangere ogni universalismo nell'ordine dello spirito, a vantaggio di un individualismo anarchico. In tal modo, da universali, i focolari di cultura sono diventati individuali, hanno ridotto la loro estensione. Essi si raccolgono nell'ambito nazionale, e finanche regionale, aspettando di disperdersi fino a sparire. Volontariamente o no, l'artista contemporaneo si trova preso in questa infernale macchinazione. Vi sono degli ingenui che si rallegrano di questa situazione e dei criminali che l'approvano. Solo alcuni si sgomentano d'una solitudine che li costringe a ripiegarsi su se stessi, mentre tutto li inviterebbe ad aprirsi verso gli altri” [Stravinsky 2010, 65-66]; lo stesso Durkheim sostiene inoltre: “per quanto la religione sembri appartenere interamente al foro interiore dell'individuo, è ancora nella società che risiede la forma viva alla quale si alimenta. Possiamo valutare adesso quanto valga quell'individualismo radicale che vorrebbe fare della religione una cosa puramente individuale: esso disconosce le condizioni fondamentali della vita religiosa” [Durkheim 2013, 490-491].

10. “L'uomo che ha una fede autentica ha un bisogno invincibile di diffonderla; per questo motivo, esce dal suo isolamento, si avvicina agli altri, cerca di convincerli e l'ardore delle convinzioni che suscita viene a rafforzare la sua. Essa si estinguerebbe presto se rimanesse sola” [*Ibidem*].

porea”¹¹, l’ha resa comunicabile, percepibile da molti. Il progetto stravinskyano appare tutto volto alla ricerca dell’incontro, ed il *Sacre* è il rito nel quale esso si realizza. È in questo incontro – dice Durkheim – che gli individui danno il meglio di sé, è nei momenti di “effervescenza creativa” che la società si rinnova: l’arte musicale, quale espressione eminentemente sociale, ha trovato, indubbiamente ad opera della personalità unica di Stravinsky, la possibilità di trovare nuovi orizzonti. Dopo il *Sacre* la musica non sarà più la stessa.

Quanto Durkheim teorizza della religione [Durkheim 2013, 487 sgg.], lo stesso si può dire dell’arte: nata nella società come parte del rituale, del sentimento religioso che l’ha ispirata conserva le impronte e sembra seguirne le sorti. Dalla religione se ne è gradualmente distinta configurandosi come autonomo spazio di affrancamento dal reale: in questo spazio sacro di volta in volta trovano affermazione nuovi ideali estetici; non senza il sacrificio dei vecchi ideali sorgono nuove professioni di fede, e attraverso questo sacrificio la società stessa si ricrea e si rigenera. Questi nuovi ideali, queste nuove professioni di fede non

11. “In verità ho sempre detestato ascoltare musica ad occhi chiusi, senza che l’occhio vi prendesse parte attiva. La visione del gesto e del movimento delle varie parti del corpo che producono la musica è una necessità essenziale per coglierla in tutta la sua pienezza. Infatti, ogni musica, dopo essere stata composta, esige ancora un mezzo di esteriorizzazione per essere percepita dall’ascoltatore. In altre parole: la musica ha bisogno di un intermediario, di un esecutore. Se questa è una sua condizione inevitabile, senza la quale non può giungere a noi, perché volerla ignorare o sforzarsi di ignorarla, perché chiudere gli occhi davanti a questo fatto che è nella natura stessa dell’arte musicale?” [Stravinsky 2006, 75-76]; “Componendo il *Sacre*, mi raffiguravo l’aspetto scenico dell’opera come una serie di movimenti ritmici di estrema semplicità eseguiti da compatti blocchi umani” [ivi, 14]; Adorno [2002, 137-168] nella sua visione aspramente critica torna più volte su tale concetto; si noti quanto invece Durkheim ritenga importante il movimento: “le coscienze individuali sono di per sé chiuse le une alle altre; esse possono comunicare soltanto per mezzo di segni in cui si traducono i loro stati interiori. Perché il rapporto che si stabilisce tra loro possa sfociare in una comunione, cioè in una fusione di tutti i sentimenti particolari in un sentimento comune, occorre dunque che i segni che li manifestano si fondino anch’essi in una sola e unica risultante [...]. È lanciando uno stesso grido, pronunciando una stessa parola, eseguendo uno stesso gesto concernente uno stesso oggetto che essi si mettono e si sentono d’accordo [...]. Gli spiriti particolari non possono incontrarsi e comunicare che a condizione di uscire da se stessi; ma non possono esteriorizzarsi che in forma di movimenti. È l’omogeneità di questi movimenti che dà al gruppo il sentimento di sé e che quindi lo fa esistere” [Durkheim 2013, 291].

sono completamente separate dal reale, attingono costantemente a esso, ed è a esso che ritornano: sono un precipitato sociale. Per questo l'arte, come la religione, non può che essere eterna, o forse l'arte è una delle forme attraverso cui il sentimento religioso si rivela nella sua eternità. Se l'ideale estetico è la parte cognitiva di questa fede laica, è solo all'interno del rituale performativo che può essere celebrato: se non condiviso, partecipato, rischia di disperdersi; affinché si diffonda e si rafforzi ha bisogno della concretezza dell'azione, della mobilitazione di energie fisiche e mentali, di fare appello ai sensi e alle emozioni, di essere reso vivo e attuale, di mostrarsi comprensibile perché gli individui possano trovare un senso, una ragione nel celebrarlo [ivi, 496]. Nel silenzio della meditazione – dice Durkheim – si può elaborare una filosofia, non già una fede [ivi, 491], e ciò non può non rinviare il pensiero a quelle opere artistiche troppo cerebrali, magari tecnicamente perfette, ma chiuse, fredde, quasi autoreferenziali nelle quali è difficile trovare coinvolgimento.

Il progetto di Stravinsky sembra andare in tutt'altra direzione. In ciò che è stata vista come opera “priva di compassione” e impersonale, riaffiora il tratto sovra individuale e collettivo della musica, e nel sacrificio dell'Eletta, che Adorno ha inteso come sacrificio del soggetto artistico a favore della collettività [Adorno 2002, 141 sgg.], di rinuncia e di resa, forse si può scorgere un'intima volontà di comunione con quella collettività, alla quale intende ricongiungersi per dare il suo prezioso contributo, non come solista, ma come parte di un coro riunito a celebrare in quel rito l'Arte che si rinnova. Nella modernità dove il disincanto, il culto dell'individuo, la personalizzazione hanno fatto perdere il senso del legame, il gusto della comunione, la capacità di ritrovarsi intorno a simboli, la gioia del rituale, tanto *Le Forme elementari* di Durkheim quanto il *Sacre* di Stravinsky sono voci coraggiose in controcanto. I motivi per cui ciascuna opera al suo apparire fece scandalo furono molteplici, ma forse comune a entrambe vi è l'aver scosso la coscienza assopita di una società fino ad allora troppo sicura dei propri valori, che ora traumaticamente riscopre non essere assoluti, e di aver voluto indicare quale via d'uscita proprio ciò che la razionalizzazione aveva rimosso. Quando tutto sembra disumanizzante e senza ragione, quando il senso del sacro sembra aver abbandonato il mondo, è nell'energia dell'insieme, nella capacità di ritrovarsi che si trova la possibilità di rinascere. “Verrà un giorno in cui le nostre società conosceranno ancora momenti di effervescenza creativa da cui sorgeranno nuovi

ideali, da cui scaturiranno nuove formule che serviranno, per un certo tempo, da guida all'umanità" [Durkheim 2013, 493]: il messaggio di speranza lanciato da Durkheim nelle ultime pagine de *Le Forme elementari* risuona come una profezia che di lì a un anno, in *Le sacre du Printemps* di Stravinsky, almeno sul piano dell'arte musicale avrebbe trovato la sua verifica.

Riferimenti bibliografici

ADORNO, T. W.

2002, *Filosofia della musica moderna* (1949), *Introduzione* di A. Serravezza, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

2012, *Teoria estetica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

AYREY, C.

2003, *Stravinsky in analysis: the anglophone traditions*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part III, Cambridge University Press, Cambridge.

BARLETT, R.

2003, *Stravinsky's Russian origins*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part I, Cambridge University Press, Cambridge.

BASTIDE, R.

2010, *Il sacro selvaggio ed altri scritti*, Jaca Book, Milano.

BOULEZ, P.

1966, *Stravinsky rimane*, in *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino.

BUTLER, C.

2003, *Stravinsky as modernist*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part I, Cambridge University Press, Cambridge.

D'ADAMO, A.

1999, *Danzare il rito, Le Sacre du Printemps attraverso il Novecento*, Bulzoni Editore, Roma.

DURKHEIM, É.

2013, *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

ELIADE, M.

2006, *Il sacro e il profano* (1965), Universale Bollati Boringhieri, Torino.

2007, *Mito e realtà* (1963), Borla, Roma.

GHARAIBEH, D.

1996, *The Compositional Process of Igor Stravinsky's The Rite of Spring*, Undergraduate Review Vol.9, Issue 1, Article 7, Berkley Electronic Press in <http://digitalcommons.iww.edu/rev/vol9/iss1/7>

GLOAG, K.

2003, *Russian rites: Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part II, Cambridge University Press, Cambridge.

HALBWACHS, M.

2001, *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano.

LEPORE, P.

2012, *La rifunzionalizzazione della tradizione. Feste e riti nella società complessa*, in www.newsletterdisociologia.unito.it

MILA, M.

2012, *Compagno Stravinsky*, BUR, Milano.

PADDISON, M.

2003, *Stravinsky as devil: Adorno's three critiques*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part III, Cambridge University Press, Cambridge.

ROSATI, M.

2002, *Solidarietà e sacro. Secolarizzazione e persistenza della religione nel discorso sociologico della modernità*, Laterza, Roma-Bari.

2013, *Abitare una terra di nessuno. Durkheim e la modernità, Introduzione a É. Durkheim, Le forme elementari della vita religiosa*, Mimesis, Milano-Udine.

SELIGMAN, A. B., WELLER, R. P., PUETT, M. J., SIMON, B.

2011, *Rito e modernità. I limiti della sincerità*, Armando, Roma.

SCHMIDT, S.

1999, *Appunti per una teoria funzionale del ritmo musicale*, trad. it. Elena Previdi, *Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale*, Anno X, n. 30, Ricordi, Milano, pp. 14-23.

STRAVINSKY, I.

1913a, *The Rite of Spring* (Le Sacre du Printemps) Arranged by the Composer 4hands score, IMSPL/Petrucci Music Library in www.imspl.org

1913b, *The Rite of Spring* (partitura)

<http://www.scribd.com/doc/18487180/Stravinsky-Le-Sacre-Du-Printemps-Full-Score>

2006, *Cronache della mia vita* (1962), SE, Milano.

2010, *Poetica della musica* (1942), Edizioni Curci, Milano.

TARUSKIN, R.

2002, *Le Sacre du Printemps – Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, Ricordi, Milano.

2003, *Stravinsky and us*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part III, Cambridge University Press, Cambridge.

TIRYAKIAN, E. A.

2009, *For Durkheim – Assays in Historical and cultural sociology*, Ashgate Publishing Company.

VAN DEN TOORN, P. C.

1987, *Stravinsky and the Rite of Spring*, University of California Press, Berkeley, in <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft967nb647>

VLAD, R.

2005, *Architettura di un capolavoro – Analisi della Sagra della Primavera di Igor Stravinsky*, BMG Publications.

WATTS MILLER, W.

2005, *A brief history of the Dynamogenic*, in *Durkheimian Studies*, vol.11, The Durkheim Press Oxford.

2013, *Total Aesthetics – Art and the Elemental Form*, in *Durkheim, the Durkheimians, and the arts*, edited by A. Riley, W. W. F. Pickering, and W. W. Miller, Berghahn Books, pp.16-42.

WEBER, M.

2006, *Considerazioni intermedie, il destino dell'Occidente*, Introduzione e cura di A. Ferrara, Armando, Roma.

WHITTALL, A.

2003, *Stravinsky in context*, in J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Part III, Cambridge University Press, Cambridge.

ZACCHINI, S.

2002, *Stravinsky: Caos, nulla, disincanto*, Edizioni Messaggero, Padova.