

Recensione a Enrico Careri: *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019

Matteo Chiellino

La genesi della creazione artistica raccoglie da sempre intorno a sé una serie di idee, ipotesi e teorie che se da una parte sembrano stare per toccare *in extenso* quel momento fecondo, dall'altra è proprio per questo che se lo lasciano sfuggire.

Nonostante ciò, la storia delle arti ci ha abituato ad aver chiaro – o quanto meno ad immaginare – quell'evento: forse come ispirazione celeste, forse come assolvimento di una commissione di corte, di certo come espressione di un pensiero vitale che spontaneamente si squaderna sul mezzo espressivo dell'artista; parola, pittura, pellicola e musica non potranno che essere quindi una traduzione dell'illuminazione di cui in quel momento l'artista è personificazione. Dall'investitura medievale del divino alle teorizzazioni dell'artista novecentesco passando per il travaglio del *bohémien* romantico, l'immagine in mente ai più è di un artista – scrittore, pittore, cineasta, compositore – che produce arte in quanto oggettivazione di un pensiero precostituito, una “traduzione artistica” di un'idea che così *si fa naturalmente* opera d'arte.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

È proprio partendo da questa “immagine collettiva” sulla genesi della creazione artistica che Enrico Careri – professore di musicologia presso l’Università “Federico II” di Napoli – fa perno per indagare e riqualificare il rapporto, ora battagliero quanto totalizzante, tra mezzo espressivo e creatività intellettuale, tra strumento e artista, tra *sensus* e *ratio*. L’autore punta il dito verso il lavoro quotidiano dell’artista-artigiano che, fuori da retoriche di sorta, “vince” l’opera «dalla lotta impegnata con i limiti del suo mezzo espressivo» dato che «ogni opera è un insieme di segni inventati durante l’esecuzione e secondo le necessità di quel momento»⁹⁰.

L’articolazione in quattro capitoli consente di dedicarci *volta per volta* a scrittura, pittura, cinema e musica; laddove la cifra stilistica del testo rimangono gli scritti autografi degli stessi artisti-artigiani che inghiottiscono da subito il lettore.

Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d’un equivalente dell’immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell’impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l’espressione verbale scorre più felicemente, e all’immaginazione visuale non resta che tenerle dietro⁹¹

Dalla scrittura – pratica artistica di certo più comune rispetto al dipingere, comporre o girare un film – iniziamo a capire che la messa a fuoco sul *fare* artistico va riorientando a sua volta la griglia delle priorità estetiche intorno alla genesi artistica. Non tanto creazione *ex novo* di, quanto un’ontologia della

⁹⁰ Henri MATISSE, *Scritti e pensieri sull’arte*, Abscondita, Milano, 2003, p.207 cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.72

⁹¹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, pp.88-89 cit. in *ivi* p.21

*scoperta*⁹² che guida l'arte che *si fa*. L'artista così scoprirà «con stupore l'esistenza di inattese relazioni tra colori»⁹³: «io lavoro senza teorie. Ho soltanto coscienza delle forze che adopero: vado avanti spinto da un'idea che conosco veramente solo man mano che si sviluppa, mentre il quadro procede.»⁹⁴

In questo senso, si specifica una nozione di significato laddove quest'ultimo *vada formandosi* lì per lì, insieme alla creazione dell'opera, non prima se non sotto forma di «immagine visuale»⁹⁵; ed è in questo senso che «una prospettiva musicale» diventa il giusto peso per tenere in equilibrio tutte le altre arti.

È infatti dalle caratteristiche “fisiologiche” della musica che Enrico Careri, saggiamente, mutua i criteri attraverso i quali bisognerebbe guardare alle altre arti. Al contrario delle sorelle, la musica non *significa* nulla, non *rappresenta* alcunché e non necessita di una *forma* per darsi – ma è ugualmente vero che abbraccia qualsiasi area semantica, può esprimere la rappresentazione più profonda e può cristallizzarsi in qualsiasi forma –, rimanendo di per sé priva di un significato intellegibile.

È quindi solo guardando alle altre arti *come se* fossero musica – Careri direbbe *musicalmente* – che potremo far nostro l'assunto teorico che soggiace all'idea che il significato di una sonata mozartiana non sia *in*, ma sia «*quella* sonata». ⁹⁶ Così facendo – e ci teniamo a dirlo – Careri riabilita la disciplina dello studio musicale – da sempre isolata in quanto *unicum* tra le arti e per questo lasciata ancor'oggi alla casualità o alla predestinazione apprenderla – e fa di quelle stesse caratteristiche per le quali è stata isolata, vaccino contro l'ideologizzazione delle altre arti.

⁹² Puntuale è il passo di Giovanni PIANA: «Alla domanda che sorge intorno al fare con i suoni si risponde *ricercando* intorno a essi, *provando e riprovando*, e in questo ricercare non si ha di mira qualcosa che sta al di là di essi, ma si bada soltanto alle loro *possibilità d'essere* che, dispiegandosi, fanno anche da guida.», *Filosofia della musica*, Guerini, Milano, 2013, p. 275

⁹³ Joan MIRÒ, *Lavoro come un giardiniere* [1959], Abscondita, Milano, 2008 p.45 cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.74

⁹⁴ Henri MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte* [1972], Abscondita, Milano, 2003, p.131 cit. in *ivi*, p.69

⁹⁵ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, pp.88-89 cit. in *ivi*, p.20

⁹⁶ Leonardo PINZAUTI, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, ERI, Torino, 1978, p.114 cit. in *ivi*, p.137

Non bisognerebbe mai parlare di un film! Prima di tutto perché nella sua vera natura un film è indescrivibile a parola: sarebbe come pretendere di raccontare un quadro o riferire verbalmente di uno spartito musicale. Poi, perché parlandone, si scivola in una serie di ipotesi imprigionanti, vischiose, che lo fissano in immagini, strutture, caratteristiche, inevitabilmente riduttive. Così corri il rischio di non riconoscerlo più tuo, il film, e, al limite, di dimenticarlo»⁹⁷

Il film, e in generale l'opera artistica, – letta *musicalmente* – è dunque «un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa»⁹⁸. Pur non facendone menzione diretta, l'autore va prestando alle altre arti una teorizzazione *della* musica, ma che proprio per questo risulterebbe vincente. Nonostante venga nominato una sola volta all'interno del testo, è al formalismo – diremmo “arricchito” con Alperson – che l'autore deve la propria lettura. È nel momento in cui applica la temporalità di Segre alla musica o quando punta l'attenzione – sempre attraverso le parole degli artisti – sull' «inatteso accidente»⁹⁹ che guiderebbe il comporre, che salta fuori la teoria dell'informazione di Meyer¹⁰⁰. Così «eventi sintattici» ed «eventi formali»¹⁰¹, venendo *scoperti* nel momento stesso della genesi artistica, riorientano il percorso creativo inseriti come sono in quel sistema di attese e aspettative – un sistema per l'appunto *informativo* – che l'artista non può e non vuole eludere.

Ma molto prima che nascano le idee, comincio a lavorare mettendo in relazione gli intervalli ritmicamente. (Il compositore) percepisce, seleziona, organizza, e non è affatto consapevole a che stadio significati di diversa specie e pregnanza si sviluppino nel suo lavoro.

⁹⁷ Federico FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, cit. in *ivi*, p.90

⁹⁸ Michelangelo ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere* [1991], Marsilio, Venezia, 2009, p.50 cit. in *ivi*, p.108

⁹⁹ L'autore individua la nozione di «inatteso accidente» in varie fonti trasversali al fare artistico. Vedi Joan Mirò, *Lavoro come un giardiniere* [1959], Abscondita, Milano, 2008, p.42 o Igor Stravinsky, *Poetica della Musica* [1942], Studio Tesi, Pordenone, 1983, p. 30

¹⁰⁰ Cfr. Leonard MEYER, *Emotions and Meaning in Music*, University Press, Chicago, 1956. trad. it. *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna, 1992.

¹⁰¹ Peter KIVY, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007 p. 88.

Tutto ciò che sa o di cui si cura consiste nel percepire il contorno della forma, poiché la forma è tutto. Egli non può dire nulla sui significati.¹⁰²

Nonostante l'arte del Novecento – da cui il testo prende i propri *exempla* – vada perdendo quell'estetica della narrazione, della figura e dell'abitudine tonale utile al *rappresentarsi*, assistiamo paradossalmente al periodo artistico più ideologizzato nella storia delle arti: quanto più l'arte è andata allontanandosi da una volontà di significazione, tanto più il pubblico – se non l'artista stesso – ha sentito la necessità di teorizzarla. È infatti corretto dire che «alla radicale trasformazione dei linguaggi dell'arte (...) non ha corrisposto un mutamento radicale nella concezione dell'opera d'arte e della stessa figura dell'artista, entrambe riconducibili ancor'oggi al pensiero ottocentesco».¹⁰³

La musica – che giustamente definiremmo immune *per natura* a ideologizzazioni – diventa invece proprio nel Novecento, e proprio su ragione degli stessi compositori, manifesto di significazione. Perché se è vero che i racconti *sopra* l'arte non toccano l'arte, è vero anche che buona parte della musica mutò le proprie tecniche compositive in funzione di un preciso assunto ideologico che le motivasse. Stockhausen, Nono, Cage – continua Careri – compongono spinti dal «desiderio di voler affermare un punto di vista (piuttosto) che dal desiderio concreto del fare»¹⁰⁴: unica condizione accettabile per l'autore che, se soddisfatta, permetterà di parlare *musicalmente* anche delle altre arti. Il rischio di una “denaturazione” della musica è alto: pur provando a raddrizzare il tiro, attraverso una ideologia-antiideologica come in Cage, anche questo caso diverrà presto «istruzione per l'uso».¹⁰⁵

¹⁰² Igor STRAVINSKY, Robert CRAFT, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino, 1977, cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.124

¹⁰³ Enrico CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.6

¹⁰⁴ Ivi, p.155

¹⁰⁵ Enrico FUBINI, *Intorno alla musica*, Marsilio, Venezia, 2019 p. 137 cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.155

(Gli scrittori) hanno avuto bisogno di costruire per sé una cornice teorica. Il più delle volte sono stati teorizzatori di sé stessi, hanno costruito una solida base su cui poggiare la propria fama di artisti, hanno prodotto un'esegesi delle loro stesse opere.¹⁰⁶

Careri chiude il testo con la necessità che l'ha guidato nello scriverlo e che più volte fa capolino nella narrazione. Dalle parole di T. Bernhard passando per quelle di Fellini, è ora suo il bisogno di modificare il sistema di riflessione collettivo-divulgativo sull'arte composto da programmi da sala, manuali didattici, pannelli di mostre, pagine di quotidiani; tutti troppo attenti a garantire alle opere il loro statuto di «intuizioni dell'artista miracolosamente apparse e che *poi* prendono forma grazie al suo talento».¹⁰⁷ È dunque in forza del mirabile scheletro citazionale alla base del testo che Careri riafferma la propria urgenza, donandoci inoltre la chiusa: «questo non lo dico io, lo dicono gli scrittori, i musicisti, i pittori, i registi che tutti ancora ammiriamo e che hanno fatto la storia delle arti del Novecento».¹⁰⁸

¹⁰⁶ Saul BELLOW, in *Paris Review. Interviste*, vol.1 Fandango, Roma 2009, p.106 cit. in *ivi*, p. 140

¹⁰⁷ Enrico CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, 2019, p. 168

¹⁰⁸ *Ibidem*