

I CONCETTI DI RAZIONALITÀ E RAZIONALIZZAZIONE NELLA SOCIOLOGIA DELLA MUSICA DI MAX WEBER

Emanuele Raganato

Università degli Studi di Lecce
emanueleraganato@gmail.com
Orbis Idearum, Vol. 5, Issue 1 (2017), pp. 29-48.

ABSTRACT

Max Weber takes credit for introducing the concept of “rationality” (and the related notion of “rationalization”) in the sociology of music, an idea that characterized and pervaded the work of the German sociologist. After his death, his wife Marianne collected the notes of Weber’s lessons and she gave *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* to the press, the essay that conveyed the concepts of rationality and rationalization in the sociology of music to so many people, including countless scholars who would draw inspiration from them for their own research.

1. PREMESSA

Nel presentare il concetto di razionalità (e quello correlato di razionalizzazione) nella sociologia della musica nell’opera di Max Weber e dovendo contestualizzare la nascita di tale idea in relazione allo *Zeitgeist* gravitante attorno colui che è considerato il padre della Sociologia comprendente, non possiamo fare a meno di rilevare quanto importanti siano state le sue frequentazioni accademiche (ed in particolare la figura dello scienziato von Helmholtz) e di come il periodo storico nel quale si è sviluppata fosse già carico delle premesse ideologiche che funsero da terreno fertile alla concettualizzazione della razionalizzazione. In un’epoca drammatica «in cui in cui sono andate perdute tutte le certezze sulle quali, per secoli, si era retta la società europea»¹ ed in cui la moderna contrapposizione fra impulso creativo e ragione, era stata demistificata da Friedrich Nietzsche, il concetto di razionalizzazione doveva risultare come un’idea galleggiante nell’aria. Il rapporto col filosofo tedesco, in particolare, fu denso di consonanze

¹ R. Campa, *L’eredità di Nietzsche nella sociologia di Max Weber*, *Orbis Idearum*, Vol. 4, Issue 2, 2016, p. 53.

e portò all'individuazione di una duplicità consistente nella musica, ovvero di spirito apollineo e dionisiaco insieme, e nella storicizzazione di un processo di "disincantamento", in cui il mondo apollineo (quello dell'estrema razionalizzazione) si andava via via annichilendo. Nel processo di razionalizzazione della musica di Weber però, il rapporto tra scienza e magia non si risolve ed alla morte del sociologo diviene oggetto della speculazione intellettuale di Adorno, che ritrova questo conflitto nell'opera dei seguaci della dodecafonia e del serialismo integrale, che va da Schönberg a Boulez: nel momento in cui il dominio sul materiale musicale si razionalizza (ovvero, si realizza attraverso la serializzazione), il compositore non fa che obbedire al principio di esattezza che il materiale preorganizzato presenta a priori e la sua libertà si risolve nell'illibertà del principio razionale. Oggi, la razionalizzazione musicale ha intrapreso ulteriori vie di sviluppo, nell'esplorazione del rapporto tra creatività e ragione, in cui la scienza e la tecnologia continuano ad essere comunque i mezzi razionali per la percezione «dei misteri dell'irrazionale»².

2. I DUE CONCETTI

I concetti di «razionalità»³ e di «razionalizzazione» pervadono l'intero pensiero sociologico di Max Weber (1864 -1920) che, a partire dagli studi condotti sulle religioni⁴, individua nelle società occidentali un processo di razionalizzazione che dal campo religioso si è successivamente esteso a tutti gli ambiti del sociale, inclusa la cultura. Sebbene si tratti di concetti non strettamente (o non solamente) musicali, in Weber acquistano rilevanza anche per le significative riflessioni

² Scrive Luca Nicotra: «La musica, al contrario di quanto pensava Nietzsche, sembra essere l'attività dell'uomo più apollinea e dionisiaca al tempo stesso, occupando pertanto un posto d'onore nel territorio contaminato dell'arte e della scienza, in pieno accordo con un pensiero dello scrittore e saggista russo Vladimir Vladimirovič Nabokov che mi sembra particolarmente attinente alla musica: "L'arte è la percezione dei misteri dell'irrazionale attraverso mezzi razionali". La frase di Vladimir Vladimirovič Nabokov è inserita nel libro immaginario intitolato *Opinioni forti* (1973) dello scrittore sudafricano John Maxwell Coetzee (premio Nobel per la letteratura 2003) che contiene una raccolta di articoli e interviste di Nabokov». L. Nicotra, *Musica: ragione e sentimento*, ArteScienza n.5 giugno 2016, p. 97.

³ «*Rationalismus*», «*Rationalitt*» e «*Rationalisierung*» sono usati da Weber come sinonimi ed in inglese vengono tradotti con il termine «*Rationality*». Solo occasionalmente viene usato «*Rationalism*». (Cfr. S. Kalberg, *Max Weber's Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization*, *The American Journal of Sociology* Vol. 85, No. 5, University of Chicago Press, 1980)

⁴ A partire da *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (ed. orig. 1905). Trad.it. M. Weber, *Etica protestante e spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze 1965.

sulla musica⁵. La razionalizzazione è un processo in cui la razionalità (dal latino *ratio* cioè calcolo, computo), appunto, viene applicata ad un'azione fatta per raggiungere uno scopo. Si tratta quindi di un agire dotato di senso⁶ in cui, specialmente nella società capitalistica, lo scopo prevale sul valore⁷.

Il termine «razionalizzazione» non era nuovo negli studi filosofici e scientifici⁸. Con Max Weber si compie il passaggio dalla concezione economica a quella sociale (ovvero socioculturale) della razionalizzazione, con la convinzione che tale concetto nell'ambito dell'impresa abbia avuto conseguenze positive per l'economia politica e il riconoscimento del ruolo svolto da fattori extraeconomici⁹. Sebbene Weber sia stato il primo ad utilizzare, sistematicamente, in ambito sociologico il termine «razionalizzazione»¹⁰, definendone il significato e l'impatto sociale, riteniamo utile, in questa sede, circoscrivere il ruolo di tale processo solo ad una parte dell'ambito culturale, quello musicale, per capire quali connotati e quali accezioni prenda questo concetto in un campo così parti-

⁵ L. Savonardo, *Sociologia della Musica*, Utet, Novara 2014, pp. 24-25.

⁶ Max Weber lo definisce nel modo seguente: «Agisce in maniera razionale rispetto allo scopo colui che orienta il suo agire in base allo scopo, ai mezzi e alle conseguenze concomitanti, misurando razionalmente i mezzi in rapporto agli scopi, gli scopi in rapporto alle conseguenze, e infine anche i diversi scopi possibili in rapporto reciproco». M. Weber, *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology* (ed.orig. 1922), U. California Press, Berkley CA 1978.; tr. it., vol. I, p. 23.

⁷ «Agisce in maniera puramente razionale rispetto al valore colui che - senza riguardo per le conseguenze prevedibili - opera al servizio della propria convinzione relativa a ciò che ritiene essergli comandato dal dovere, dalla dignità, dalla bellezza, dal precetto religioso, dalla pietà e dall'importanza di una "causa" di qualsiasi specie». Ivi, p. 21.

⁸ Secondo l'Enciclopedia delle Scienze Sociali Treccani, il termine fu introdotto per la prima volta da Friedrich von Gottl-Ottlilienfeld (in F. von Gottl-Ottlilienfeld, *Die natürlichen und technischen Bedingungen der Wirtschaft*, Tübingen del 1914) in riferimento ai lavori di Taylor (ovvero F. W. Taylor, *The principles of scientific management*, London-New York 1911, tr. it.: *Principi di organizzazione scientifica del lavoro*, Milano 1976) relativamente ai processi produttivi nell'industria, per designare l'insieme delle misure tecnico-organizzative mirate all'aumento della produttività.

⁹ Questo concetto ampliato di razionalizzazione ha acquistato rilevanza solo nell'area linguistica tedesca, soprattutto nell'ambito della sociologia e della filosofia dello spirito, mentre in Francia e nei paesi anglosassoni resta prevalente il significato ristretto di tipo economico. La razionalizzazione sociale ha costituito inoltre il tema dominante della filosofia critica tedesca degli anni venti e trenta, che vide autori di sinistra, liberali e conservatori tutti uniti nel dare una valutazione negativa del fenomeno. H. Schnädelbach, *Zur Rehabilitierung des animal rationale*. Vorträge und Abhandlungen 2, Frankfurt a. M. 1992.

¹⁰ M. Weber, *Etica protestante e spirito del capitalismo*, cit., p. 44.

colare¹¹.

Nell'opera weberiana, la razionalizzazione musicale, in quanto processo speculativo orientato ad uno scopo, crea un dualismo tra ragione e sentimento, tra scienza e natura che di fatto non esisteva nell'antichità classica. Ripercorrendo la storia del pensiero occidentale, dalla scuola pitagorica (VI sec. a. C.) alla quale fanno riferimento anche Platone nel dialogo *La Repubblica*, Cicerone nel *De Repubblica*, Sant'Agostino nel *De musica* e anche Dante Alighieri nella *Divina Commedia* (Paradiso), possiamo constatare che il connubio tra musica e scienza sia praticamente inscindibile fino al Romanticismo¹² e che la scissione tra queste due forze antitetiche sia da attribuirsi principalmente al filosofo tedesco Friedrich Nietzsche¹³, che nella sua opera del 1872 *Nascita della Tragedia dallo Spirito della Musica* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) contrappose in spirito dionisiaco e spirito apollineo¹⁴. L'influenza diretta di Nietzsche su Weber è un fatto già riconosciuto da diversi studiosi¹⁵ ma probabilmente, un contributo (condizionante a riguardo) fu dovuto anche alla mediazione delle frequentazioni con Georg Simmel¹⁶. Entrando nello specifico dell'opera weberiana si può intendere facilmente quali siano i punti di contatto tra i vari autori citati.

La razionalizzazione in campo musicale è un processo descritto da Weber a partire dal primo capitolo del *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (da qui in poi *Die rationalen*, tuttavia per ragioni di traduzione faremo riferimento anche alla prima versione in inglese: *The Rational and Social Foundations of Music*¹⁷), attraverso il quale studia la relazione tra forme musicali e società, sottolineando la significativa interdipendenza tra realtà sociale e produzione musicale. Nell'identificare gli elementi specifici della creazione musicale che possono significativamente essere messi in relazione alla struttura sociale in

¹¹ In particolare nei suoi ultimi scritti, è proprio Weber che suggerisce al lettore di prestare attenzione alle varie accezioni di "razionalità" e "razionalizzazione". Cfr. M. Weber, *Politics as a Vocation* (ed. orig. 1946), H. Hans et al. (a cura di), *Essays in Sociology*, Oxford University Press, New York 1958, p. 293)

¹² Periodo in cui anche la retorica musicale della teoria degli affetti (*Affektenlehre*), ritenuta ormai inutile, viene subordinata all'ispirazione individuale.

¹³ L. Nicotra, *Musica: ragione e sentimento*, cit., p. 98.

¹⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. di Sossio Giametta, Adelphi, Azzate 1977, p. 21.

¹⁵ Cfr. R. Campa, *L'eredità di Nietzsche nella sociologia di Max Weber*, cit.

¹⁶ Autore di *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus*, 1907.

¹⁷ M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958. (Originale in tedesco: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*). In questo saggio Weber, non parla di "razionalizzazione musicale" ma applica tale strumento all'ambito musicale.

cui vengono prodotti, Weber mostra come la razionalizzazione si sia affermata nel tempo e come la padronanza del materiale sonoro che ne è derivata abbia contribuito allo sviluppo della musica occidentale nella civiltà moderna. Attraverso una comparazione diacronica e sincronica tra musica antica e moderna e tra musica europea ed orientale, l'autore evidenzia come il fenomeno della razionalizzazione si sia manifestato solo nella cultura e nella musica occidentale.

Storicamente¹⁸ si individua il principio della razionalizzazione nel periodo dell'Illuminismo, in cui inizia quella “demagizzazione” capace di liberare il mondo dalle false credenze e di dominare la Natura attraverso la scienza.

Nella trattazione di Weber invece si fa un passo indietro, ripercorrendo la storia dalle radici del pensiero occidentale, ovvero dalla filosofia greca. Per Weber la razionalizzazione crescente viene a configurarsi come un processo aperto, avviato dagli antichi Greci e proseguito – questa la grande novità – dal Cristianesimo (che tra Protestantismo e Calvinismo ha favorito la secolarizzazione della società), fino a giungere nella contemporaneità. Si tratta di un processo “storico-evolutivo” che ha caratterizzato l'Occidente in quanto la logica delle idee religiose li sviluppatasi aveva un dinamismo interno che ha agito come forza coercitiva verso una sempre maggiore razionalità. Per Weber l'evoluzione della musica occidentale si compie sostanzialmente in tre passi: la musica primitiva, l'avvento della polifonia e la moderna musica strumentale. Trasformandosi da urgenza espressiva a forma d'arte, la musica cambia il suo ruolo nella società. Sebbene quest'idea evolutiva della musica risalga, secondo Fanini¹⁹, all'opera di Georg Simmel²⁰, Max Weber, che pure era amico ed estimatore del collega, non ne cita mai i lavori²¹.

Addentrando tecnicamente nella trattazione vediamo come nel *Die rationalen* si parta dal processo di razionalizzazione che sta alla base dell'armonia occidentale ovvero la teoria pitagorica della divisione dell'ottava. Tale “canonizzazione”²², è basata sul principio che la lunghezza di una corda vibrante può

¹⁸ E successivamente, con *La dialettica dell'Illuminismo*, di Horkheimer e Adorno, 1947.

¹⁹ S. Fanini, *La musica nell'opera di Georg Simmel*, in M.C. Federici – F. D'Andrea (a cura di), *Lo sguardo obliquo: dettagli e totalità nel pensiero simmeliano*, Morlacchi, Perugia 2004.

²⁰ G. Simmel, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Dümmler/Harrwitz & Gossmann, Berlin 1882. Trad.italiana a cura di M. Del Forno, *Studi psicologici ed etnologici sulla musica*, Edizioni Aracne, Roma 2008.

²¹ Su questo è possibile ipotizzare che, essendo gli scritti di sociologia musicale di Weber postumi all'autore e tratti principalmente da raccolte di appunti e discorsi da parte della moglie, sia venuta meno la citazione degli scritti simmeliani.

²² Dal greco *kanon*, *canon* in latino, ovvero regola. Con il termine *kanon* si indicava il monocordo usato per la suddivisione degli intervalli musicali.

essere divisa secondo una serie di numeri interi²³, ovvero razionali, che riproducono le armonie delle sfere celesti. Pitagora pone a fondamento del reale il numero, vale a dire la proporzione ordinata dell'universo responsabile dell'armonia che lo governa. Tale divisione produce dei suoni naturali (creduti quindi universali), finché non si arriva alla misura del comma pitagorico²⁴, che è espresso da un numero irrazionale. In questo contesto nascono quindi i temperamenti, ovvero, gli affinamenti per piegare la natura infinitesimale dei rapporti intervallari alla razionalità occidentale. Questo processo, iniziato per fini pratici²⁵, da una speculazione teorica sui rapporti intervallari²⁶ e con vari sistemi di divisione dell'ottava²⁷, ha portato alla nascita del «sistema temperato²⁸», ovvero il sistema razionale e matematico di suddivisione dell'ottava in dodici suoni, posti tra loro ad intervalli uguali e discreti²⁹.

Anche il sistema notazionale è per Weber il risultato di una razionalizzazione «diretta allo scopo» che inizia nei conventi medievali con i cosiddetti neumi, ausili grafici per l'apprendimento delle composizioni musicali. Tale finalità è chiara se si pensa che lo scopo della scrittura musicale, a differenza del suono, è quello di resistere nel tempo³⁰. Altra azione orientata allo scopo è quella di dare

²³ Dividendo la corda in due parti uguali (*diapason*) si ha un intervallo di ottava, ovvero, la mezza corda vibrante suonerà ad una frequenza (concetto di cui Pitagora non poteva saperne alcunché considerando che gli strumenti per la misurazione della frequenza risalgono al XVIII sec.) doppia rispetto alla corda intera. Poi si divide la corda intera in tre parti (*diapente*) facendone vibrare solo due. La frequenza emessa produrrà un intervallo di quinta con la nota fondamentale, cioè l'intera corda vibrante. Successivamente si dividerà la corda intera in quattro parti uguali (*diatessarum*) facendone vibrare solo tre e producendo un intervallo di quarta rispetto alla nota fondamentale. Tolomeo (Egitto, II sec. a.C.) continuò la divisione del monocordo in cinque parti per ottenere l'intervallo di terza. (Per ulteriori approfondimenti sui temperamenti si rimanda a P. Barbieri, *Enharmonic instruments and music*, 1470-1900, Il Levante Libreria Editrice, Latina 2008).

²⁴ La differenza espressa in rapporto tra il semitono cromatico e quello diatonico.

²⁵ M. Del Forno, *Da Weber a Schöenberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecafonìa*, in *Sociologia rivista quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali*, Fondazione L. Sturzo, Roma 2005.

²⁶ Sempre Del Forno (*Ibid.*) scrive che tali necessità erano principalmente a scopo mnemonico e di intonazione.

²⁷ L'intervallo di ottava è lo spazio compreso tra due note il cui rapporto di frequenza è 2:1.

²⁸ M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 100.

²⁹ Il temperamento è legato non solo alle esigenze del linguaggio musicale in vista di certi scopi: esso è anche strettamente legato allo sviluppo degli strumenti a tasti e quindi all'accordatura fissa. L. Del Grosso - Destrieri, cit., p. 56.

³⁰ «The specific conditions of musical development in the Occident involve, first of all, the invention of modern notation. [...] A somewhat complicated modern work of music, on the other hand, is neither producible nor transmittable nor reproducible without the use of notation. It cannot exist anywhere and in any form at all, not even as an intimate possession of its creator». M.

un punto di riferimento sincronico alle voci che cantano in un coro. Un ulteriore *step* dell'evoluzione della scrittura neumatica fu infatti quello di associare a tali segni un valore temporale numerico relativo³¹.

Se tale concetto di razionalizzazione ha un valore universale in nella filosofia antica, da Pitagora fino ad almeno il XVII sec.³², con Weber si punta ad una focalizzazione esclusiva sulla razionalizzazione nel mondo occidentale³³. Nell'introduzione di *Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie*³⁴, così come in gran parte dei saggi successivi, Weber utilizza il concetto di razionalizzazione proprio come tratto caratterizzante la cultura europea e americana. Tuttavia, anche nelle antiche o coeve civiltà extraeuropee erano presenti dei sistemi di organizzazione delle tonalità³⁵ e vari processi di razionalizzazione hanno preso forma più o meno evidentemente, universalmente. Ma «la specificità occidentale non risiede [...], secondo Weber, nell'aver razionalizzato parzialmente il sistema acustico “naturale” ma nell'averlo fatto in modo *totale*, consentendo la trasposizione in tutte le tonalità: scopo di questa razionalità astratta è, appunto, consentire la trasposizione e l'esecuzione ad altezze diverse di una musica d'assieme»³⁶. È proprio questa “totalità” di razionalizzazione nella cultura occidentale che connota il processo come un fenomeno particolare, ovvero non universale.

Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 83.

³¹ «Mensural notation permitted the planning of many-voiced art compositions». Ivi p. 88.

³² La cosiddetta musica delle sfere o musica universale è un antico concetto filosofico che considerava l'Universo come un enorme sistema di proporzioni numeriche. Tale concetto fu ripreso da Platone (nella Repubblica) e da Aristotele (nella Politica, libro VIII) in un rapporto dialettico tra etica ed estetica. L'universalità arriva fino a Rameau e Rousseau, in pieno Illuminismo (Cfr. E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT 1986)

³³ «In the first edition of the Protestant Ethic, Weber's interest, in keeping with the prevalent intellectual currents of his time, focused exclusively on rationalization in the West. By the time he wrote the later essays, however, he had enlarged his notion of rationalization to universal-historical dimensions that included civilizational developments in the Orient as well». S. Kalberg, *Max Weber's Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization*, The American Journal of Sociology Vol. 85, No. 5, University of Chicago Press, 1980, p. 1150.

³⁴ M. Weber, *Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie* (ed. orig. 1922), in J. Winckelmann (a cura di), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1973. Trad. italiana: M. Weber, *Alcune categorie della sociologia comprendente*, in *Il Metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi Torino 1958.

³⁵ Per esempio l'*Ansa* nella cultura Hindu (Cfr. M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 33).

³⁶ L. Del Grosso - Destrieri, *Sociologia delle musiche: teorie e modelli di ricerca*, Franco Angeli Editore, Milano 2007.

«Il processo di razionalizzazione comporta nel tempo una definizione di pratiche convenzionalmente accettate sia per quanto riguarda la tecnica musicale che per altri aspetti legati alla produzione di musica, tra i quali quelli relativi alla costruzione degli strumenti musicali»³⁷.

Weber, sul finire della trattazione si sofferma anche sulla razionalizzazione che ha investito la produzione di strumenti musicali, partendo dalle corporazioni medioevali fino alle moderne fabbriche, dagli strumenti ad arco fino all'organo e al pianoforte. La razionalizzazione che ha riguardato la produzione di strumenti ad arco era spinta sostanzialmente dalla domanda di mercato, orientata alla bellezza e all'espressività della sonorità ed all'eleganza estetica degli strumenti³⁸ oltre che al ruolo sociale delle orchestre di corte, formate nel 1700, essenzialmente da archi. L'organo invece, grazie alla diffusione della musica in tutti gli ambienti religiosi, in particolare in quelli monastici, diventa l'espressione della razionalizzazione tecnica e musicale ecclesiastica³⁹. La sonorità "corale" che l'organo possiede, rappresenta simbolicamente la comunione d'intenti e di sentimenti dell'assemblea dei fedeli⁴⁰, ma è anche l'emblema della razionalizzazione che ha investito il canto corale liturgico (dal mensuralismo in poi). L'emancipazione del pianoforte coincide invece con l'emergere della cultura borghese, in particolare nell'Europa centrale, dove la crescente pratica musicale da salotto fece aumentare vertiginosamente la richiesta di strumenti adatti all'esecuzione domestica. Differentemente da clavicembalo e clavicordo (più agili tecnicamente ma con meno volume sonoro) il pianoforte fu supportato nella sua *escalation* da virtuosi internazionali (ad esempio Mozart) e dai crescenti bisogni degli editori musicali e degli organizzatori di concerti, che per soddisfare il largo consumo di musica del mercato di massa, lo resero definitivamente lo strumento più popolare. Dall'inizio del 1800 un'estrema razionalizzazione produttiva riguardò il pianoforte⁴¹ che divenne presto oggetto immancabile nelle case della borghesia. Già nei secoli precedenti all'invenzione del pianoforte, gli

³⁷ L. Savonardo, *Sociologia della Musica*, cit., p. 30.

³⁸ L. Del Grosso - Destrieri, cit., p. 109.

³⁹ «Where the organ penetrated into the monasteries it became representative of all technical musical rationalization within the church». M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 112.

⁴⁰ L. Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 31.

⁴¹ «By the beginning of the nineteenth century the piano had become a standard commercial object produced for stock». M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 122.

strumenti a tastiera avevano un ruolo ben definito nella società, in particolare in quella culturalmente dominante all'epoca, ovvero quella francese, in cui l'accentramento politico voluto da Luigi XIV a Versailles ha modificato anche le modalità di fruizione e produzione musicale, condizionando attraverso la danza tutta la musica strumentale⁴². L'istituzione dei balli di corte, infatti, palesò la necessità di avere una grande quantità di musica strumentale d'accompagnamento⁴³, genere per il quale gli strumenti a tastiera erano particolarmente adatti. Di conseguenza, aumentò la richiesta di questi strumenti. In questo periodo però la produzione di clavicembali (alla stessa maniera degli organi) avveniva ancora in maniera personalizzata, in risposta alle esigenze di poche famiglie nobiliari o gruppi orchestrali che necessitavano di strumenti a tastiera⁴⁴. Sebbene si ritenga che l'invenzione del pianoforte sia italiana (Bartolomeo Cristofori, 1709), furono gli artigiani tedeschi a migliorare i processi di produzione dello strumento⁴⁵, fino a che non si arrivò ad una vera e propria produzione di massa, attraverso l'uso di macchinari e tecnologie, da parte di inglesi e americani⁴⁶. È in questo momento, il XIX secolo, che il pianoforte diventa «a standard⁴⁷ commercial object produced for a stock»⁴⁸ in cui «the

⁴² «French instrumental music showed the influence of the dance, determined by the sociological structure of France». Ivi, p. 120.

⁴³ F. Monceri, *Musica e razionalizzazione in Max Weber. Fra romanticismo e scuola di Vienna*, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli 1999, p. 81.

⁴⁴ «Continued development led on to the last great technical changes of the instrument and its typification. The first great builder of harpsichords (around 1600 the family Ruckers in Belgium) operated like a manufacturer creating individual instruments commissioned by specific consumers (orchestras and patricians) and thus in very manifold adaptation to all possible special needs quite in the manner of the organ». M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 120.

⁴⁵ Come Silbermann, contestatore dell'invenzione del Cristofori, che collaborò con gli studi di fisica sperimentale tedeschi. Cfr. M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, cit., p. 122.

⁴⁶ «Machine-made mass production of the piano occurred first in England (Broadwood) then in America (Steinway) where first-rate iron could be pressed into construction of the frame». *Ibidem*.

⁴⁷ Nella versione tedesca il termine utilizzato è “normal”, sinonimo di “serienmäßig”, “standard”, “üblich”, “einheitlich”, “anerkannt”, “durchschnittlich” ovvero “standard” in inglese. Vari dizionari etimologici fanno risalire il termine inglese “standard” al XIX secolo quale derivazione del latino *extendere* (ovvero allargare, diffondere). La nozione di standard è complessa e a definir-la convergono fattori di diverso carattere. Ammon individua sei attributi principali definitivi: lo standard è tale in quanto è: (a) codificato, (b) sovraregionale, (c) elaborato, (d) proprio dei ceti alti, (e) invariante, (f) scritto. (Cfr. U. Ammon, *Explikation der Begriffe ‘Standardvarietät’ und ‘Standardsprache’ auf normtheoretischer Grundlage*, in *Sprachlicher Substandard*, hrsg. von G. Holtus & E. Radtke, Tübingen, Niemeyer 1986-1990, 3 voll., vol. 1°, pp. 1-62). Sebbene tutto lasci

building of the piano is conditioned by the mass market»⁴⁹. La cornice teorica del *Die rationalen* è decisamente lontana dalle concezioni del positivismo, ma i materiali sono attinti a piene mani dal patrimonio conoscitivo dell'«ancor giovane Musicologia comparata (*Musikwissenschaft*), e in particolare da von Helmholtz (il tema della razionalizzazione del materiale tonale è chiaramente prefigurato nella terza sezione della *Lehre von den Tonempfindungen*, uno dei capolavori scientifici dell'Ottocento ed anche il concetto di «idealtipo»⁵⁰ sembra provenire proprio da von Helmholtz⁵¹).

Contemporaneamente agli studi di Weber (che porteranno poi alla pubblicazione postuma del *Die rationalen*) si erano sviluppati, come abbiamo accennato precedentemente, quelli dell'amico Georg Simmel⁵², che partendo da aspetti legati all'interazione ed alla comunicazione tramite la musica era arrivato a conclusioni analoghe a quelle di Weber. Nei due autori infatti possiamo rintracciare delle posizioni condivise: «lo sviluppo della musica in Occidente si configurerebbe per entrambi come una passaggio dal semplice al complesso, dalla spontaneità al calcolo, dalla funzione all'arte, dalla natura alla cultura, dal soggetto all'oggetto»⁵³. Entrambi esponenti di una fenomenologia strutturale, si differenziano dal punto di vista adottato nel portare avanti un'indagine sulla musica che per uno è «esperienza condivisa» (Simmel) e per l'altro «azione dotata di senso» (Weber)⁵⁴. Inoltre, secondo Del Grosso-Destreri, già in Simmel si può leggere di una sistematizzazione della produzione secondo il criterio polifonico, in cui la musica perde immediatezza e non è più funzionale alla liberazione delle tensioni emotive. Questa evoluzione non è altro che un'emanazione «dell'azione razionale in campo musicale»⁵⁵. In Georg Simmel si

pensare ad un'omologia tra i due i termini, Weber, in lingua originale, non usa mai, nel *Die rationalen*, né «standard» né «standardization».

⁴⁸ M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, cit., p. 122.

⁴⁹ Ivi, p. 124.

⁵⁰ L'idealtipo o tipo ideale, è una costruzione teorica che in sé contiene i dati storici e contingenti di determinati fenomeni, le cui relazioni e conseguenze sono riconducibili ad un unico modello con il quale è possibile comprendere i tratti essenziali di una realtà storico-sociale. (Cfr. M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 1922, traduzione italiana: *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino 1958).

⁵¹ A. Serravezza, *Musica e Società*, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Treccani, 1996.

⁵² G. Simmel, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, cit.

⁵³ Del Forno, *Da Weber a Schomberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecafonia*, cit., p. 114.

⁵⁴ L. Savonardo, *Sociologia della Musica*, cit., p. 34.

⁵⁵ L. Del Grosso-Destreri, *Sociologia delle musiche: teorie e modelli di ricerca*, cit., p. 13.

rinforza il ruolo della dimensione individuale nella relazione con la musica pur nella morsa razionalizzante. Pur intraprendendo strade diverse, Max Weber e Georg Simmel giungono a una conclusione simile: la musica si è evoluta da un'istintiva necessità espressiva, emozionale a una complessa oggettivazione di linguaggi musicali. Questa evoluzione è il frutto della razionalità sociale che lascia intendere una separazione tra la dimensione "extramusicale" dell'esperienza sonora (azione reciproca, esperienza condivisa, azione dotata di senso) e quella "intramusicale" (suono, tonalità). Massimo Del Forno scrive: «Senza dover fare un grande sforzo e usando il modello teorico sviluppato da Habermas [in *Teoria dell'agire comunicativo*] si può sostenere, tra le righe, che Simmel sia arrivato prima di Weber a concepire il paradosso della razionalizzazione dovuto al progresso delle tecniche musicali»⁵⁶. Ancor prima di Weber è proprio Simmel a raccontare la mercificazione della musica, l'auto-produzione di forme che non rispecchiano più la vera vita e le relazioni tra gli individui, la tragedia della cultura in cui la musica non svolge un ruolo diverso da quello del denaro. La sentenza emanata da Nietzsche in *La Gaia Scienza* (del 1882) richiama quel sentimento condiviso da Simmel e Weber di sfiducia nel razionalismo positivista:

Un'interpretazione scientifica del mondo, come l'intendete voi, potrebbe essere pur sempre una delle più sciocche, cioè, tra tutte le possibili interpretazioni del mondo, una delle più povere di senso: sia detto ciò per gli orecchi e per la coscienza dei signori meccanicisti che oggi s'intrufolano volentieri tra i filosofi, e sono assolutamente dell'opinione che la meccanica sia la teoria delle leggi prime e ultime, sulle quali ogni esistenza dovrebbe essere edificata come sopra le sue fondamenta. Tuttavia un mondo essenzialmente meccanico sarebbe un mondo essenzialmente privo di senso. Ammesso che si potesse misurare il valore di una musica da quanto di essa può essere computato, calcolato, tradotto in formule, come sarebbe assurda una tale "scientifica" misurazione della musica! Che cosa di essa avremmo mai colto, compreso, conosciuto? Niente, proprio un bel niente di ciò che propriamente in essa è musica⁵⁷.

Secondo Weber, l'Occidente contemporaneo è sinonimo di estrema razionalità e soltanto la civiltà occidentale è stata travolta da una razionalizzazione così radicale e onnipervasiva da investire ogni campo dell'interazione umana (musi-

⁵⁶ M. Del Forno, *Da Weber a Schöenberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecaфонia*, cit., p. 114.

⁵⁷ F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Einaudi, Torino 2015, p. 253.

ca, religione, famiglia politica, economia etc.)⁵⁸. Qui come abbiamo visto, differentemente dalle altre civiltà esistenti, si è manifestato quello che egli chiama uno «sviluppo particolare» (*Sonderentwicklung*) e si è sviluppata una scienza razionale, un progresso tecnico, che produce verità dimostrabili, come una musica armonica e razionale basata sul calcolo. Con la razionalizzazione anche la musica, in un certo senso, si “burocratizza”: si sottomette ad un ordine astratto, impersonale e generale, che le permette di ottenere risultati altrove sconosciuti⁵⁹.

Tale radicalizzazione, che investe progressivamente tutte le società e porta alla nascita del Capitalismo, che provoca una crescente intellettualizzazione e razionalizzazione (*Intellektualisierung und Rationalisierung*) e viene rappresentata con il concetto correlato di «modernizzazione»⁶⁰ (legato a quello di «standardizzazione»⁶¹, che si fa strada nella sociologia della musica proprio a partire dagli studi di Max Weber per essere ripreso poi da Adorno) viene inteso come fase conclusiva del «disincantamento del mondo» (*Entzauberung*) e come caratteristica universale dell'umanità che lentamente si è sviluppata sempre più verso una differenziazione sociale, un allontanamento dalle credenze magiche e un'organizzazione sociale basta su razionalità, sapere empirico e dunque scienza. Dall'elaborazione weberiana scaturisce il paradosso che la razionalizzazione pone alla società: da un lato si ha il completo disincantamento del mondo e la razionalizzazione della sua organizzazione, ma dall'altro questa stessa società si trova priva di guida e di senso, in una «gabbia d'acciaio» (*Stahlhartes Gehäuse*). Siamo in questa fase all'assurdo citato da Nietzsche⁶². La razionalità da dono di Dio si trasforma quindi in strumento diabolico. Anche nella sociologia della musica la razionalizzazione produce la sua gabbia d'acciaio che Weber indica

⁵⁸ Il destino dell'uomo è quello di vivere in un mondo estraneo a Dio, senza i suoi santi e i suoi profeti. Non vi è aspetto della realtà che possa sfuggire alla razionalità, alla *Zweckrationalität*, vale a dire alla razionalità teleologica, orientata cioè al raggiungimento di un fine. (Cfr. M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, cit., 1922).

⁵⁹ L. Del Grosso - Destrieri, *Sociologia delle musiche: teorie e modelli di ricerca*, cit., p. 54.

⁶⁰ Il processo di razionalizzazione è il più complessivo processo che ha caratterizzato la storia Occidentale (e universale), di cui il processo di disincantamento è la prima fase di sviluppo che ha portato all'etica protestante, mentre con modernizzazione si intende «l'intensificazione e prosecuzione del processo di razionalizzazione». F. H. Tenbruck, *L'opera di Max Weber*, cit., p. 87.

⁶¹ Il processo di estrema razionalizzazione che per Weber si è compiuto nella musica attraverso l'utilizzo della scrittura in notazione musicale e attraverso la tecnologia degli strumenti musicali.

⁶² «Ammesso che si potesse misurare il valore di una musica da quanto di essa può essere computato, calcolato, tradotto in formule – come sarebbe assurda una tale “scientifica” misurazione della musica!». F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1993, p. 309.

negli evidenti segni della dissoluzione della moderna tonalità⁶³. Il ricorso al metodo storico-comparativo e l'uso del tipo ideale come strumento euristico principale consentono a Weber di formulare il nucleo di una teoria dello sviluppo musicale occidentale. Ma lo stesso concetto di razionalizzazione sembra portare ad un idealtipo che ne costituisce anche il paradosso: il prodotto finale di una razionalizzazione del sistema musicale dovrebbe portare ad una musica scientificamente "pura". Ma la "purezza" è un'astrazione della mente umana, in natura nulla è "puro", tutto è contaminato. Anche il padre di questo dualismo antitetico, Nietzsche, riconosce che «Apollo, come dio di tutte le arti figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è il "risplendente", la divinità della luce, domina anche la bella parvenza del mondo intimo della fantasia»⁶⁴. È un chiaro riconoscimento che la razionalità non può esistere come creatura orfana della fantasia. Mutuando da Nietzsche potremmo affermare parimenti che non soltanto lo sviluppo dell'arte ma anche lo sviluppo della scienza è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco: quest'ultimo prevalente nella fase creativa della scoperta scientifica, il primo invece interamente presente nella fase conclusiva di sistemazione e formalizzazione razionale⁶⁵.

Secondo alcuni sociologi⁶⁶, la riflessione sulla razionalizzazione della musica di Weber è mossa da un sostanziale etnocentrismo, più o meno latente. Così la pensano, ad esempio, Sorce-Keller⁶⁷ o Monceri⁶⁸, connotando questo atteggiamento di contrapposizione tra "Occidente - resto del mondo" come un giudizio di un valore sulla qualità della musica. Altre interpretazioni, come quella di Del

⁶³ Scrive Persio Tincani, citando Flavia Monceri (F.Monceri, *Musica e razionalizzazione in Max Weber. Fra romanticismo e scuola di Vienna*, ESI, Napoli 1999): «Weber non scrisse mai su un autore moderno in particolare, ma espresse sulla musica moderna un giudizio globale: "essa si muove principalmente in direzione di un dissolvimento della tonalità" (p. 103). E in apparenza è un paradosso che tale progressivo affrancamento sia una conseguenza di un ripensamento delle regole e delle forme, quasi una loro ulteriore specificazione tecnica. Un paradosso che abbiamo già incontrato in Wagner; è infatti "la sua tecnica compositiva a indicare la via verso la distruzione dell'armonia tradizionale: l'innovazione sostanziale che egli apporta nel linguaggio musicale è l'uso sempre più strettamente connesso del cromatismo e della tecnica della progressione" (p. 91)». <<http://bfp.sp.unipi.it/rec/monceri.htm>>.

⁶⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 23.

⁶⁵ Cfr. L. Nicotra, *L'immaginazione creatrice nell'arte e nella scienza*, in Atti della conferenza "Caos e immaginazione nell'arte e nella scienza", Tinello Borghese, Edizioni Controluce, Monte Compatri 2008.

⁶⁶ L. Savonardo, *Sociologia della Musica*, cit., pp. 34-35.

⁶⁷ M. Sorce-Keller, *Musica e sociologia. Una breve storia*, Ricordi, Milano 1997, p. 117.

⁶⁸ F. Monceri, *Musica e razionalizzazione in Max Weber. Fra romanticismo e scuola di Vienna*, cit., p. 54.

Grosso-Destreri⁶⁹, sottolineano che non si tratta di un giudizio di valore ma di una constatazione di diversità. Tuttavia, è lo stesso Weber a chiarire la propria posizione evidenziando come il processo di razionalizzazione nella musica occidentale abbia innescato un processo che ha reso manifesta, nel tempo, la propria “superiorità tecnica”⁷⁰. Non connotando necessariamente di valore etico od estetico tale processo, possiamo infatti constatare come oggi, a livello globale, l’armonia occidentale, il temperamento equabile e la standardizzazione degli strumenti musicali, siano stati eletti patrimonio comune e siano preminenti rispetto a qualsiasi altra forma musicale. Weber intuisce che l’Occidente ha avuto, storicamente, una facoltà condizionante in questo senso, ovvero la capacità di bypassare il valore con lo scopo. Questa capacità è il processo di razionalizzazione stesso del quale è espressione tutto l’apparato socio-culturale (ed economico) occidentale e chi entra in contatto con questo sistema ne rimane irrimediabilmente condizionato⁷¹. Tale idea non deve stupire il lettore poiché già all’epoca di Weber doveva risultare progressista. Le sue frequentazioni (riprendendo le fonti del *Die rationalen*) erano quelle dei vari Curt Sachs, Carl Stumpf, Erich M. von Hornbostel, Richard Wallascheck e così via, ovvero tutti esponenti della primissima fase della nascente musicologia comparata (la moderna etnomusicologia) che si preoccupavano di dare delle basi scientifiche agli studi sulle musiche extraeuropee che l’Illuminismo, creatore del “mito del buon selvaggio”, aveva consegnato intrisi di giudizi estetici. Inoltre, l’opera di Weber, per via della sua incompiutezza, lascia aperte molte questioni⁷². Così, ad esempio l’analisi “avalutativa” che lo stesso Weber propone è ben lontana da una delineaazione definitiva, allo stesso modo delle conseguenze dell’estrema razionalizzazione nella società. Il lavoro teorico di Weber individua i legami tra il

⁶⁹ L. Del Grosso-Destreri, *Sociologia delle musiche: teorie e modelli di ricerca*, cit., pp. 53-54.

⁷⁰ «[...] è un progresso tecnico e non artistico». M. Weber, *La scienza come professione. La politica come professione*. trad.it. Pietro Rossi, Einaudi, Torino 2014, p. 384. Ma anche nel saggio del 1917 sull’avalutatività, indica la storia della musica come il campo in cui il “progresso” va interpretato in senso tecnico, senza riferimento a valori estetici.

⁷¹ Pensiamo, ad esempio a tutti i talenti orientali della musica classica o alla produzione di strumenti musicali occidentali in Cina o alla contaminazione musicale portata sul mercato dai vari angoli del pianeta (si tratta in massima parte di “adeguamenti” formali al sistema armonico occidentale). (Cfr. E. Raganato, *La contaminazione come forma di violenza*, Rivista di Scienze Sociali, Foggia 2016).

⁷² La modernità come progetto incompiuto deve “non aver dato pace” a Weber, scriveva Habermas (nella *Premessa* di J. Habermas, *Fra erotismo ed economia generale: Bataille*, trad it. di Emilio Agazzi, PDM, Laterza pp. 215-240), altro importante studioso del concetto di razionalità. Tuttavia Habermas, pur riprendendo ed ampliando l’impianto teorico di Weber e con esso il concetto di razionalità, non si occupa di sociologia della musica se non nel più ampio contesto della razionalizzazione culturale.

progredire tecnico e teorico della «razionalizzazione musicale» (la definizione delle altezze e delle loro funzioni) e i dati socioculturali concomitanti, facendo riferimento alle strutture sociali e ai modelli culturali (culto, formazione artistica, condizionamenti climatici ecc.). Le tesi di Weber rappresentano il punto di partenza per le analisi di molti antropologi (Talcott Parson in America e di Niklas Luhmann in Europa, per esempio). Uno dei suoi concetti, quello delle «ragnatele di significati» in cui gli esseri umani si sarebbero avvolti, è stato utilmente ripreso da Clifford Geertz⁷³ e l'idea di un progredire parallelo di strutture socio-produttive e razionalizzazione musicale può aiutarci a capire l'adozione della musica occidentale in società come la cinese o la giapponese, dotate di una propria e autorevole tradizione musicale e però disposte ad abbracciare codici espressivi musicali molto distanti in seguito alla modernizzazione su modello occidentale della società.

I sociologi della musica che hanno attinto al concetto weberiano di razionalità sono stati vari, a partire da Adorno, filosofo e musicista (com'egli amava definirsi) che nei suoi numerosi saggi sulla musica svilupperà in maniera personale. Adorno definisce⁷⁴ la progressiva razionalizzazione della società con il concetto di *Aufklärung*⁷⁵, che, sull'onda delineata dal pensiero weberiano, ha come conseguenza l'alienazione del lavoratore che è la stessa in cui vive l'artista. L'arte subisce un processo di mercificazione, si reifica e si estranea dalla società⁷⁶ e l'artista diventa «semplicemente l'esecutore delle proprie intenzioni che gli si presentano come entità estranee, come esigenze inesorabili nate dalle immagini a cui lavora»⁷⁷. Di fronte all'implacabile azione dell'alienazione, Adorno propone due modi di reagire incarnati nelle figure di due musicisti: Schönberg e Stravinskij. Quest'ultimo accetta la nuova realtà e reagisce ad essa con un recupero delle forme musicali del passato mentre il primo rifiuta ogni nuova tendenza rispondendo ad esse con l'invenzione dell'atonalità e la sua razionalizzazione nella dodecafonia. La sociologia della musica di Adorno sembra essere per alcuni versi la prosecuzione dell'opera incompiuta di Weber ed anzi, è proprio Adorno⁷⁸ a sottolineare che la razionalizzazione weberiana «non si può spiega-

⁷³ C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 41.

⁷⁴ M. Horkeimer e T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1944.

⁷⁵ Praticamente sinonimo del weberiano disincantamento, *Aufklärung*, in tedesco significa: delucidazione, chiarimento.

⁷⁶ «Per l'arte che voglia sottrarsi alla reificazione, esiste un'unica via: la scelta della solitudine». A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in T.W. Adorno*, Dedalo libri, Bari 1976, p. 201.

⁷⁷ T. W. Adorno, *Filosofia della Musica Moderna*, Einaudi, Torino 1959, p. 23.

⁷⁸ T. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, (ed. orig. 1932) in A. Serravezza, *Musica e Società*, cit.

re compiutamente ma viene arrestata nel momento in cui rischierebbe di travolgere i rapporti di classi dominanti; perciò gli uomini vengono stritolati da questa razionalizzazione incompiuta»⁷⁹, situazione alla quale Adorno propone una via d'uscita. Il concetto di razionalizzazione diventa per Adorno inseparabile da quello storico - sociale di imborghesimento della musica. Tuttavia, come la spinta razionalizzante rimane uno dei molteplici tratti caratteristici della storia della società occidentale, permane un sostrato di modalità irrazionali, di cui la musica è paradossalmente il linguaggio⁸⁰: essa, infatti, costituisce «la voce di tutti coloro [...] che sono stati sacrificati all'altare del razionale. Questo definisce quello che sono le contraddizioni sociali che l'espressione musicale contiene in sé [...] In virtù della materia prima di cui dispone, la musica è quella forma d'arte dove gli impulsi prefazionali e mimetici trovano ineluttabilmente espressione, anche se essi contribuiscono attivamente al dominio progressivo sulla materia e sulla natura»⁸¹. Tale contraddizione viene enunciata anche da Handschin⁸², nel 1948, secondo cui la musica è soprattutto fondata razionalmente e nel contempo suscita un'impressione irrazionale. E tutto il dibattito teorico del primo Novecento si basa su come far uscire la musica da questa gabbia dell'innaturale formalismo. Un'ipotesi razionalistica per uscire dall'*impasse* del sistema temperato era già stata ipotizzata da Ferruccio Busoni, ovvero quella della rifondazione totale del sistema musicale, ma sarà poi il manifesto della musica futurista di Russolo a dettare la via maestra, complice un diffuso atteggiamento positivista nella società capitalistica⁸³. Da questo momento ogni autore

⁷⁹ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Bari 2007, p. 28.

⁸⁰ E. D. Midolo, *Sound-matters: orizzonti sonori della cultura contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

⁸¹ T. W. Adorno, *Filosofia della Musica Moderna*, cit., p. 6.

⁸² J. Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948.

⁸³ «Busoni vi affianca un'ipotesi razionalistica: per salvare la musica dallo stadio stancamente ripetitivo in cui giace occorre mirare più in alto, forse occorre mettere in discussione lo stesso sistema temperato concepito come il temporaneo compromesso che ha consentito a un'arte ancora giovanissima di sopravvivere e rafforzarsi. Si tratta di abbandonare l'ultima fase della preistoria della musica e di entrare finalmente nella storia. Mentre in Schönberg il nuovo materiale è trattato nella vecchia prospettiva, Busoni sembra più deciso nella sua rottura con il passato. Certamente il suo travaglio è meno profondo, ma la superficie raggiunta dal suo pensiero è più radicale. [...] Busoni anela la distruzione di ogni relitto, la rifondazione della musica su nuove basi, nel culto della nuova civiltà industriale, sostanziale parità tra suono musicale e rumore, studiato nelle sue varie caratteristiche, per esprimere la verità del tempo che è quella della guerra, vera igiene del mondo, e di un superato modo di vivere e di pensare: ciò vuole Russolo. [...] Sarà infine la strada indicata dal manifesto di Russolo, pur nella volgarità del suo vitalismo, ma proprio per la stretta interpretazione positivista della società capitalistica e delle relative possibilità di espressione, a risultare quella maestra; grazie anche alla concomitanza delle ricerche sperimentali che contempo-

cercherà la propria via nel fare ogni possibile esperienza razionale per creare le condizioni per far uscire la sua musica da quella staticità cui sembra condannarsi (ovvero, in quel periodo e nella sua massima espressione, il *totalitarismo* di Boulez).

Scrivono Negrotti: «Il fatto che, in Europa, sia emersa la razionalizzazione del “linguaggio” musicale e che, su questa base, la musica si sia sviluppata lungo strade sempre più autonome, costituisce solo la prova di una duplice realtà, per così dire, successiva. La specie umana sa, da un lato, trasformare gli istinti in modelli e pratiche culturali attraverso la stipulazione di regole più o meno codificate. Dall’altro, essa è in grado di conferire alla istintuale volontà di riproduzione del naturale, e delle stesse emozioni come fatti naturali, la capacità di creare mondi nuovi in cui la cultura prende le mosse dalla natura ma la trascende attraverso una trasfigurazione che finisce per avere valore in sé stessa»⁸⁴.

Da questo tipo di razionalità raccontata da Weber molti studiosi sono partiti per elaborare teorie sociologiche che investono campi ben più ampi di quello strettamente musicale.

Un parallelo molto interessante, ad esempio, è quello tra la razionalità musicale del *Die rationalen* ed il concetto politico di governamentalità (*gouvernementalité*) di Michel Foucault, che ha messo in risalto come principi e pratiche di governo (le diverse governamentalità delle quali Foucault rintraccia le origini e i contenuti) sono altrettante forme di razionalità politica⁸⁵. Come Weber nel suo studio della musica, anche Foucault si interessa soprattutto alle differenti razionalità formali possibili al di fuori dei loro determinanti eventuali nella realtà non-discorsiva. Nel campo del politico, il concetto foucaultiano di governamentalità – definito da Foucault⁸⁶ come «l’insieme delle pratiche attraverso le quali possiamo costruire, definire, organizzare, valorizzare le strategie che gli individui, nella loro libertà, possono avere gli uni nei confronti degli altri» – permette di cogliere il potere come una relazione bi-laterale o multi-laterale sottoposta ad un regime di veridizione, che attraverso le sue regole discorsive di criteri di veridicità (ri)produce un ordine sociale⁸⁷. Possiamo per altro anche comprendere

raneamente presero avvio negli Stati Uniti con Cowell e successivamente con E. Varèse». U. Duse, *Musica*, in Enciclopedia del Novecento, Treccani, 1979.

⁸⁴ M. Negrotti, *Sociologia della musica. A proposito di The Music Instinct di Philip Ball*, Quaderni di Sociologia, 2010. n.54, pp. 203-207.

⁸⁵ A. Salvatore e A. Barbieri, *I fondamenti razionali e sociali delle passioni politiche. Verso una sociologia della violenza contemporanea con Weber e Foucault*, IRPPS WP n.80, 2015, p. 5.

⁸⁶ M. Foucault, *Dits et Écrits*, tome IV, Gallimard, Paris 1994, p. 728.

⁸⁷ M. Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Cours au Collège de France, 1978-1979, Seuil/Gallimard, Paris 2004, p. 37.

intuitivamente il senso di un regime di veridizione grazie all'esempio di differenti modi di razionalizzare della musica: una nota non può "suonare falsa" che in rapporto ad un regime di "veridizione" musicale particolare⁸⁸. Questa attenzione al concetto weberiano dimostra ancora una volta che la razionalità musicale ha una valenza fortemente sociologica non limitata alla sfera musicale.

3. CONCLUSIONI

Concludendo questa disamina sul concetto di razionalità nella sociologia della musica nell'opera di Max Weber possiamo constatare come sia, oggi come allora, il progresso tecnologico e scientifico a porre la musica di fronte a sempre nuovi processi di intellettualizzazione e razionalizzazione (*Intellektualisierung und Rationalisierung*, per usare un'espressione weberiana). Il rapporto con civiltà differenti da quella occidentale inoltre, con nuove premesse e su nuovi campi, sta indubbiamente condizionando questi processi. Altri sociologi si sono occupati di queste interazioni che avvengono su molteplici livelli, tuttavia l'idea di razionalità weberiana è stata il modello che più efficacemente di altri ha saputo delineare una storia sociologica della musica occidentale, che ancora oggi risulta come il *mainstream* a livello globale. In particolare, crediamo che la razionalizzazione del sistema notazionale e della costruzione degli strumenti musicali delineata da Weber abbia avuto un impatto considerevole a livello mondiale a partire dall'opera dei missionari gesuiti, che con la pratica dell'accomodamento culturale (e dell'acculturazione forzata all'occidente) hanno dato l'avvio ad uno dei primi esempi di globalizzazione musicale (e non solo)⁸⁹. Possiamo senz'altro affermare che la musica non è passata indenne attraversando il tentativo razionalistico della modernità e che il processo sembra non essersi concluso. Le vie aperte dal disincanto vanno oggi in varie direzioni, che non sono più strettamente musicali e che si muovono in un campo ben più ampio, quello culturale.

⁸⁸ A. Salvatore e A. Barbieri, cit.

⁸⁹ Cfr. E. Raganato, *Processi di contaminazione musicale*, Rivista di Scienze Sociali n.18, Foggia 2017.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T. W., *Filosofia della Musica Moderna*, Einaudi, Torino 1959.
- Ammon U., *Explikation der Begriffe 'Standardvarietät' und 'Standardsprache' auf normtheoretischer Grundlage*, in *Sprach-licher Substandard*, hrsg. von G. Holtus & E. Radtke, Niemeyer, Tübingen 1986-1990.
- Campa R., *L'eredità di Nietzsche nella sociologia di Max Weber*, *Orbis Idearum*, Vol. 4, Issue 2, 2016.
- Del Forno M., *Da Weber a Schomberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecafonnia*, in *Sociologia rivista* quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali, Fondazione L. Sturzo, Roma 2005.
- Duse U., *Musica*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, 1979.
- Fanini S., *La musica nell'opera di Georg Simmel*, in M.C. Federici – F. D'Andrea (a cura di), *Lo sguardo obliquo: dettagli e totalità nel pensiero simmeliano*, Morlacchi, Perugia 2004.
- Foucault M., *Dits et Écrits*, tome IV, Gallimard, Paris 1994.
- Foucault M., *Naissance de la biopolitique*, Cours au Collège de France, 1978-1979, Seuil/Gallimard, Paris 2004.
- Fubini E., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT 1986.
- Geertz C., *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1998.
- F. von Gottl-Ottlilienfeld, *Die natürlichen und technischen Bedingungen der Wirtschaft*, Tübingen 1914.
- Habermas J., *Fra erotismo ed economia generale: Bataille*, trad. it. di Emilio Agazzi, PDM, Laterza.
- Handschin J., *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948.
- Horkeimer M., Adorno T.W., *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1944.
- Kalberg S., *Max Weber's Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization*, *The American Journal of Sociology* Vol. 85, No. 5, University of Chicago Press, 1980.
- Midolo E.D., *Sound-matters: orizzonti sonori della cultura contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- Monceri F., *Musica e razionalizzazione in Max Weber. Fra romanticismo e scuola di Vienna*, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli, 1999.
- Negrotti M., *Sociologia della musica A proposito di The Music Instinct di Philip Ball*, *Quaderni di Sociologia* n.54, 2010.
- Nietzsche F., *La Gaia Scienza*, Einaudi, Torino 2015.
- Nietzsche F., *La gaia scienza e idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1993.
- Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, trad. di Sossio Giametta, Adelphi, Azzate 1977.
- Nicotra L., *L'immaginazione creatrice nell'arte e nella scienza*. In *Atti della conferenza "Caos e immaginazione nell'arte e nella scienza"*, Tinello Borghese, Edizioni Controluce, Monte Compatri 2008.
- Nicotra L., *Musica: ragione e sentimento*, *ArteScienza* n.5 giugno 2016.
- Petruciani S., *Introduzione a Adorno*, Laterza, Bari 2007.

- Raganato E., *La contaminazione come forma di violenza*, Rivista di Scienze Sociali n.17, Foggia 2016.
- Raganato E., *Processi di contaminazione musicale*, Rivista di Scienze Sociali n.18, Foggia 2017.
- Savonardo L., *Sociologia della Musica*, Utet, Novara 2014.
- Salvatore A. e Barbieri A., *I fondamenti razionali e sociali delle passioni politiche. Verso una sociologia della violenza contemporanea con Weber e Foucault*, IRPPS WP n.80, 2015.
- Schnädelbach H., *Zur Rehabilitierung des animal rationale*. Vorträge und Abhandlungen 2, Frankfurt a. M. 1992.
- Serravezza A., *Musica e Società*, in Enciclopedia delle Scienze Sociali, Treccani, 1996.
- Serravezza A., *Musica, filosofia e società in T.W.Adorno*, Dedalo libri, Bari 1976.
- Simmel G., *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* (ed.orig. 1880), in Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Dümmler/Harrwitz & Gossmann, Berlin 1882. Trad.ital. Del Forno M. (a cura di), *Studi psicologici ed etnologici sulla musica*, Edizioni Aracne, Roma 2008.
- Sorce-Keller M., *Musica e sociologia. Una breve storia*, Ricordi, Milano 1997.
- Tenbruck F. H., *L'opera di Max Weber*, 1975, in H.Treiber, (a cura di), *Per leggere Max Weber*, Cedam, Padova 1993.
- Taylor F. W., *The principles of scientific management*, London-New York 1911 (tr. it.: *Principi di organizzazione scientifica del lavoro*, Milano 1976).
- Weber M., *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. 1922, U. California Press, Berkeley, CA , 1978.
- Weber M., *Etica protestante e spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze 1965.
- Weber M., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 1922, traduzione italiana: *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino 1958.
- Weber M., *La scienza come professione. La politica come professione*. trad.it. Pietro Rossi, Einaudi, Torino 2014.
- Weber M., *Politics as a Vocation* (ed. orig.1946), H.Hans et al. (a cura di), *Essays in Sociology*,Oxford University Press, New York 1958.
- Weber M., *Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie* (ed. orig.1922), in J. Winckelmann (a cura di), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tubingen 1973. Trad.ital.: M. Weber, *Alcune categorie della sociologia comprendente*, in *Il Metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi Torino 1958.
- Weber M., Martindale D., Riedel J., Neuwirth G., *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958.