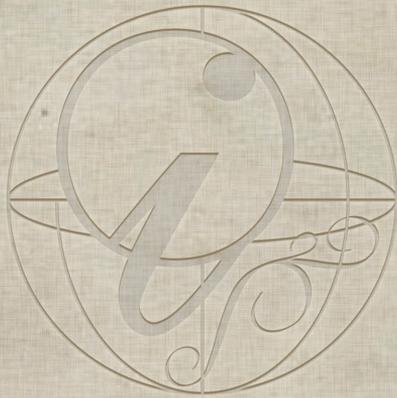


ORBIS IDEARUM



VOLUME 5, ISSUE 1 (2017)

ISSN: 2353-3900

ORBIS IDEARUM

European Journal of the History of Ideas



Volume 5, Issue 1 (2017)

History of Ideas Research Centre
Jagiellonian University in Krakow

Institutional affiliations:



Orbis Idearum is edited by the History of Ideas Research Centre at the Jagiellonian University in Krakow, Poland, and published by Genesys Informatica in Florence, Italy.



The website of the journal (www.orbisidearum.net) has been funded by the “National Program for the Development of the Humanities” of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Poland.



The journal is currently affiliated with the Institute of Sociology at the Jagiellonian University in Krakow, Poland.

@ History of Ideas Research Centre
Jagiellonian University
Al. Mickiewicza 22
30-059 Krakow, Poland



ORBIS IDEARUM
European Journal of the History of Ideas

NetMag
edition

Editors-in-chief

RICCARDO CAMPA
MICHEL HENRI KOWALEWICZ †

Editorial Staff

LUCAS MAZUR
DAWID WIECZOREK

Scientific Committee

KARL ACHAM, TATIANA ARTEMYEVA, WARREN BRECKMAN, PAWEŁ DYBEL, MARIA FLIS, FABIO GRIGENTI, JAROSŁAW GÓRNIAK, VICTOR KAPLOUN, MARCIN KRÓL, JENS LOENHOFF, GIUSEPPE MICHELI, MIKHAIL MIKESHIN, ERIC S. NELSON, LUCIANO PELLICANI, GREGORIO PIAIA, RICCARDO POZZO, MARTINA ROESNER, GUNTER SCHOLTZ, ALEXANDER SCHWARZ, SERGIO SORRENTINO, CAROLE TALON-HUGON, IRINA TUNKINA, HAN VERMEULEN, MARA WADE, LECH WITKOWSKI, WIESŁAW WYDRA, MARTINE YVERNAULT

ISSN: 2353–3900

www.orbisidearum.net



The new History of ideas research Centre was founded on the conviction that the history of ideas is of great importance not only for all academic fields, but first and foremost for culture and society. The history of ideas enables a better understanding of our present, whose culture and manners of thinking result from certain traditions and therefore are not self-explanatory. We are not Europeans neither because of the territory we inhabit nor in virtue of recently concluded European treaties, but because European culture has been shaped by particular basic ideas and attitudes. They can only be clearly comprehended and commented on via an examination of their history, which can only be explicitly appropriated and evaluated against their historical background. The history of ideas explains our mental and cultural presuppositions and thereby may lead to justified affirmation and critique – not only a critique of traditional ideas, but also a critique of our present situation that often reveals its deficiencies only in the light of prior convictions and keynotes. The increasing specialization of historical studies needs to be counterbalanced by other types of research that focus on common presuppositions and thoughts, and thereby promote interdisciplinary work. This is precisely the scope of the studies of the history of ideas, where many academic fields overlap. In order to foster fruitful research discussion in the domain of the history of ideas, the research centre decided to launch the online magazine *Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas*, and the book series *Vestigia Idearum Historica. Beiträge zur Ideeengeschichte Europas* by mentis Verlag in Münster. The concept of the history of ideas has admittedly lost its semantic outlines. Since historical research has disproved rather than confirmed Lovejoy's research program that was based on the supposition of constant unit-ideas, the concept of the history of ideas can be applied to any inquiry in the field of the *Geistesgeschichte*.

By contrast, the new History of Ideas Research Centre attempts to restore the distinctive profile of the history of ideas. For the Centre, ideas are thoughts, representations and fantasy images that may be expressed in various forms. Ideas manifest themselves first and foremost in language, but also in nonlinguistic media, and even in activities, rites and practices. In the latter case, they do not always manifest themselves directly, but are sometimes at the basis of certain cultural phenomena before eventually receiving linguistic expression. For this reason, the history of ideas coincides neither with the history of concepts (*Begriffsgeschichte*) nor with intellectual history (*allgemeine Geistesgeschichte*). While the former is oriented towards thoughts that are expressed linguistically, and, therefore, elaborates only a part of the history of ideas, the latter is devoted to the whole mental life of humankind, which may involve even religious systems and fundamental convictions of a whole epoch. By contrast, the history of ideas always focuses on particular elements that are recognizable in thought or in culture, and whose transformation or constancy can be explored over a certain period of time by describing, analyzing, and interpreting their appearance, function, and effect. Taken in this sense, the history of ideas occupies an intermediate position: it covers a broader field than the history of concepts that could be understood as one of its subareas, but it has a more specific task than intellectual history (*allgemeine Geistesgeschichte*). Even more than in the case of the history of concepts (*Begriffsgeschichte*), one must resist the temptation to mistake the historian's interpretations for historical ideas.

TABLE OF CONTENTS

First Section: Contributions in German

Stefan Lorenz Sorgner

Philosophische Reflexionen zu Glucks Opernreform..... 9

Second Section: Contributions in Italian

Emanuele Raganato

I concetti di razionalità e razionalizzazione nella sociologia della musica
di Max Weber..... 29

Riccardo Campa

L'idea di automazione nella teoria marxiana del mutamento tecnologico..... 49

Roberto Paura

La brioche di Maria Antonietta. La post-verità nella rivoluzione francese 69

Third Section: Contributions in Polish

Jens Loenhoff

Michel Henri Kowalewicz. Ku pamięci..... 87

histoire des idées
historia de las ideas
ideengeschiedenis
история идей
historia dei
ideeengeschiedenis
histoire des idées
storia delle idee
HISTORY OF IDEAS
historia dei
idehistorie
ideeajalugu hugmyndasaga
idehistorie
storia delle idee
Ideengeschichte
historia dei
ideengeschiedenis
histoire des idées
история идей
historia de las ideas
история идей
STORIA DELLE IDEE
ideengeschiedenis
histoire des idées
storia delle idee
HISTORY OF IDEAS
история идей
idehistorie
ideeajalugu hugmyndasaga
HISTORY OF IDEAS
Ideengeschichte
idehistorie
histoire des idées
historia de las ideas
storia delle idee
история идей
ideeengeschiedenis
historia de las ideas
STORIA DELLE IDEE
histoire des idées
HISTORY OF IDEAS
Ideengeschichte
ideeajalugu hugmyndasaga
Ideengeschichte
история идей
idehistorie

First Section

CONTRIBUTIONS
IN GERMAN

PHILOSOPHISCHE REFLEXIONEN ZU GLUCKS OPERNREFORM

Stefan Lorenz Sorgner

John Cabot University in Rome
stefan@sorgner.de

Orbis Idearum, Vol. 5, Issue 1 (2017), pp. 9-25.

ABSTRACT

Within 19th century philosophical reflections on music, Gluck's opera reform was met with some doubts. This skepticism can be exemplified by the assessments of Schopenhauer, Wagner and Nietzsche. Whether this skeptical attitude should also be shared against the background of contemporary philosophical reflections is something I discuss in this article. The analysis presented in this article contains three parts. In the first part, I outline the thrust of Gluck's proposed opera reform. In the second part, I analyze the philosophical skepticism of these suggestions by Schopenhauer, Wagner and Nietzsche. In the third and final part, I question the assessment of Gluck's opera reform from a current perspective.

Christoph Willibald Glucks Opernreform unterscheidet sich von den anderen großen Reformvorschlägen in der Geschichte des Musikdramas insofern, dass seine Vorschläge nicht eine außermusikalische Relevanz hinsichtlich der Rezeption in den Mittelpunkt stellen. Als geistiger Urvater des Musikdramas kann Platon verstanden werden, da sich die Erfinder der Oper, d.h. die Mitglieder der *Camerate Fiorentina* intensiv mit seinen Reflexionen auseinandersetzten. Ihre Intention war es, die antike Tragödie wiederzubeleben. Dabei gingen sie davon aus, dass die antiken Tragödien von Anfang bis Ende monodisch gesungen wurden. Heutzutage wird diese Einschätzung nicht mehr geteilt, sondern es wird davon ausgegangen, dass primär die Chorpartien gesungen wurden. Dies liegt darin begründet, dass es zahlreiche Papyrusfunde mit Notationen zu den Chorpartien gibt. Die Protagonisten hatten meist Sprechpartien. Nur vereinzelt wurden bei ihnen Partien mit anderen Versmaßen gefunden. Für die Sprechpartien wurde der jambische Trimeter genutzt, also ein der Umgangssprache ähnlicher Sprechvers. Die Chorpartien hingegen haben Versmaße der Chorlyrik und sind in Strophenform gebaut. Somit kann der Wiederbelebungsversuch der antiken Tragödie

auch als Erfindung der Oper bezeichnet werden. Unter Berücksichtigung von drei großen Musikdramenreformen, nämlich den von Platon, Vincenzo Galilei und Wagner, kann festgestellt werden, dass allen dreien eines gemein ist. Sie analysierten die gegenwärtige Musik, Oper oder das Musikdrama als eine, die alleine unterhält, zum Laster verführt oder das kulturelle und politische Chaos befördert. Durch ihre innermusikalischen Reformvorschläge beabsichtigten sie, eine außermusikalische Wirkung bei den Rezipienten zu erzielen. Diese Wirkung war die primäre Zielsetzung der drei erwähnten Revolutionen. Bei Platon stand die Förderung der politischen Ordnung im Mittelpunkt (W, 8/1, 212-217, Nomoi, 669c–701d; W, 4, 226-229, Politeia, 401d–402a), bei Galilei die Förderung der Tugendhaftigkeit (Galilei, Vincenzo (2003/[1581/1582]; Palisca 2003, xvii–lxix; Pöhlmann 2010, 58-66; Sorgner 2010b, 15-16) und bei Wagner die Förderung einer neuen Kultur (Sorgner 2011a, 152-172). Bei Gluck hingegen war eine solche Zielsetzung nicht gegeben. Er bemühte sich um eine innermusikalische Reform, ohne eine spezielle außermusikalische Wirkung erzielen zu wollen. Innerhalb der musikphilosophischen Reflexionen des 19. Jahrhunderts stand man der Bedeutung von Glucks Opernreform mit einigem Zweifel gegenüber. Exemplarisch veranschaulicht werden kann diese Skepsis durch die Einschätzungen Glucks durch Schopenhauer, Wagner und Nietzsche. Ob diese skeptische Haltung auch vor dem Hintergrund gegenwärtiger philosophischer Reflexionen geteilt werden sollte, werde ich im Rahmen dieses Artikels erörtern. Hierbei gehe ich wie folgt vor. Im ersten Teil skizziere ich die Stoßrichtung von Gluck vorgeschlagener Opernreform. Im zweiten Teil analysiere ich die musikphilosophische Skepsis dieser Vorschläge gegenüber durch Schopenhauer, Wagner und Nietzsche. Im abschließenden dritten Teil hinterfrage ich die Bewertung von Glucks Opernreform aus gegenwärtiger Sichtweise.

GLUCKS VORWORT ZUR ALCESTE

Einstein hat seiner großen Studie zu Gluck bereits treffend das Verhältnis von Glucks Vorschlägen zu denen von Wagner und der *Camerate fiorentina* beschrieben:

„Wie Wagner von Gluck, dessen Reform er in seinen Schriften völlig Missverstanden hat, oder Gluck von Wagner um ästhetische Welten geschieden ist, so hat Gluck auch von der Florentiner Chor-Oper nicht die leiseste Erfahrung gehabt. Er ist ein Kind des 18. Jahrhunderts und nur aus dem 18. Jahrhundert zu begreifen“ (Einstein 1987, 12)

Seine Vorschläge sind primär aufgrund der Opernpraxis der italienischen *opera seria* zu verstehen und insbesondere auf der Basis der Opern, die auf den Gedichten und Libretti des Pietro Metastasio geschaffen wurden. Dieser wurde als Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi geboren und erhielt bereits als 11-jähriger durch seinen Entdecker, dem Juristen Giovanni Vincenzo Gravina, den Beinamen *Metastasio*, altgriech. f. Verschiebung. Jedoch nutzte Metastasio seine sprachliche, musikalische und poetische Begabung nicht dafür, Jurist zu werden, sondern setzte er sie ein, um Vorlagen für eine bestimmte Art von Musik zu erschaffen. Seine Texte prägten entscheidend die Opern der *opera seria*, die durch eine starke Abgrenzung zwischen Rezitativen und Arien gekennzeichnet sind und so komponiert wurden, dass die Soprane und Kastraten ihre besonderen gesanglichen Fähigkeiten darstellen können. Diesbezüglich unterscheidet sich die *opera seria* entscheidend von dem Opernschaffen der *Camerata Fiorentina*, durch die um 1600 die Geburt der Oper realisiert wurde, da die Übergänge von den langen Rezitativen zu den kürzeren Arien in den Musikdramen Peri und Caccinis noch fließende waren. Die fließenden Übergänge wurden im Laufe des 17. Jahrhundert immer stärker aufgelöst, wodurch es zur Entstehung der *opera seria* kam. Vor diesem Hintergrund der historischen Entwicklung der Oper ist Glucks Opernreform zu verstehen. Ohne den italienischen Dichter Ranieri Simone Francesco Maria de' Calzabigi sind die Opernreformen Glucks wohl nicht zu denken, wobei Einstein sogar davon ausgeht, dass sogar das für die Reform zentrale Vorwort Glucks zur *Alceste* auf entscheidende Weise auf Calzabigi zurückgeht (Einstein 1987, 82). Ohne mich hier direkt mit der Frage der Urheberschaft auseinandersetzen zu wollen, so kann in jedem Fall herausgestellt werden, dass Calzabigi die Libretti für Glucks Reformoper *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1770) verfasst hat. Wagner war am meisten an der *Iphigénie en Tauride* von 1779 interessiert, in der Gluck die verschiedenen Neuerungen der zuvor genannten Opern verarbeitet. Entscheidend für Glucks Opernreform ist die Überwindung der Vorherrschaft der Sänger, wie sie in der *opera seria* gegeben war (Gluck nach Einstein 1987, 117). Dieser Opernform stellt er entgegen, den Fokus auf das Drama zu richten, so dass es wichtig wird, alle dem Drama nicht dienlichen und somit aus dramatischen Sinne redundanten Stellen aus seinen Opern zu verbannen (Gluck nach Einstein 1987, 117). Bereits in der Ouvertüre sollte dieses Anliegen deutlich werden. Innerhalb der *opera seria* besaß die Ouvertüre eine musikalische Eigenständigkeit und bereitete noch nicht auf die darauf folgende musikalische Handlung vor. Dieses sollte sich fortan ändern (Gluck nach Einstein 1987, 117). Glucks Kompositionen stimmen durchaus mit seinen theoretischen Intentionen

überein, insofern er in seinen Ouvertüren Motive des dramatischen Konflikts der Oper aufgriff, um diesen so bereits im Voraus zu thematisieren. Hierdurch und auch durch zahlreiche andere Neuerungen brach er die damals vorherrschenden Regeln der Oper (Gluck nach Einstein 1987, 118).

Nun stellt sich noch die Frage, welcher Wirkung wegen Gluck seine Neuerungen einführte? Was sollte das neue *telos* sein, auf das hin seine Opernreformen ausgerichtet waren? Diesbezüglich unterscheidet sich Gluck auf entscheidende Weise von den Zielsetzungen der anderen großen Revolutionen des Musikdramas:

„Der gefeierte Autor, im Kopfe eine neue Vorstellung des Dramatischen, hat an die Stelle der zierlichen Beschreibungen, der überflüssigen Vergleiche, der gemeinplätzig und frostigen Moralsprüche die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel gesetzt. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und die allgemeine Billigung in einer so erleuchteten Stadt hat klar gezeigt, daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit die großen Ursprünge sind in allen Äußerungen der Kunst.“ (Gluck nach Einstein 1987, 118)

Es geht Gluck also nicht darum, eine spezielle ethische, politische, gesellschaftliche oder kulturelle Wirkung im Rezipienten hervorzurufen, wie dies bei Platon, Galilei oder Wagner der Fall war, sondern es waren „die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel“ (Gluck nach Einstein 1987, 118), an denen Gluck gelegen war. Die Wirkung der Musikdramen hatte es somit auf keine ethischen, politischen, kulturellen oder sozialen außermusikalischen Zielsetzungen abgesehen, sondern es sollte eine Offenheit der Rezeption durch authentische Empfindungen der Rezipienten gegeben sein. Statt die Rezipienten durch gesangliche Meisterleistungen zu begeistern, wie innerhalb der *opera seria*, so sollte nun das Drama im Mittelpunkt stehen, auf das die Rezipienten durch authentische emotionale Reaktionen reagieren konnten. Beide Arten der Oper wollten das Publikum unterhalten. Jedoch kann unterschieden werden zwischen einer Begeisterung, die aufgrund von herausragenden Leistungen von Sängern entsteht, und einer authentischen Form von Empfindung, die durch bestimmte dramatische Handlungen hervorgerufen wird und die bezüglich einiger Merkmale sogar stark an die aristotelische Beschreibung der Tragödie erinnert, die durch die Reaktion von Furcht und Mitleid gekennzeichnet sind. Eine Begeisterung aufgrund von schillerndem Glanzwerk sollte bei Gluck durch die Erfahrung der emotionalen Authentizität ersetzt werden.

BEWERTUNG VON GLUCKS REFORMEN IN DEUTSCHEN, MUSIKPHILOSOPHISCHEN REFLEXIONEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Insbesondere im 19. Jahrhundert kam im deutschsprachigen Raum der Reflexion zur Musik eine besondere Bedeutung unter Philosophen zu. Im Folgenden konzentriere ich mich auf drei von ihnen (Schopenhauer, Wagner und Nietzsche), die Glucks Opernreform eher skeptisch gegenüberstanden haben. Insbesondere in Wagners Schriften zur Musik spielt Gluck eine durchaus wichtige Rolle, jedoch auch in seiner Deutung wird Glucks Konzeption durchaus kritisch betrachtet.

Selbst bei einer oberflächlichen Bekanntschaft mit Schopenhauers Denken ist es nicht verwunderlich, dass er Glucks Reformopern nicht hat bejahend gegenüberstehen können, schließlich ist weithin bekannt, dass nur die Musik, und er verweist diesbezüglich explizit auf die Instrumentalmusik, die einzige Kunst ist, die einen unmittelbaren Konnex zum Willen an sich, dem Wesen der Welt repräsentiert. (Sorgner 2011b, 61-84) Alle anderen Künste werden ontologisch *via* den platonischen Ideen den Menschen vermittelt, weshalb die Möglichkeit, in dem Zustand der ästhetischen Betrachtung zu gelangen, durch Instrumentalmusik viel eher gegeben ist als bei den anderen Künsten. Aus diesem Grund steht er auch der Oper als Gattung eher kritisch gegenüber. Da Gluck der Musik innerhalb seiner Musikdramen im Vergleich mit dem Drama eine untergeordnete Rolle zukommen lässt, dies jedoch im Konflikt mit Schopenhauers Auffassung der ontologischen Bedeutung und der damit einhergehenden Wirkmächtigkeit von Künsten steht, ist seine radikale Ablehnung der Opern Glucks wenig überraschend:

„Strenge genommen also könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein ihr fremdes Medium, also etwa als Begleitung einer breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen: denn eine gedrängte, geist- und gedankenvolle Poesie verträgt der Operntext gar nicht; weil einem solchen die Komposition nicht nachkommen kann. Nun aber die Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie machen zu wollen, ist ein Irrweg, den vorzüglich Gluck gewandelt ist, dessen Opernmusik daher, von den Ouvertüren abgesehen, ohne die Worte gar nicht genießbar ist. Ja, man kann sagen, die Oper sei zu einem Verderb der Musik geworden. Denn nicht nur, daß diese sich biegen und schmiegen muß, um sich dem Gange und den unregelmäßigen Vorgängen einer abgeschmackten Fabel anzupassen; nicht nur, daß durch die kindische und barbarische Pracht der Dekorationen und Kostüme, durch die Gaukeleien der Tänzer und die kurzen Röcke der Tänzerinnen der Geist von der Musik abgezogen und zerstreut

wird: nein, sogar der Gesang selbst stört oft die Harmonie, sofern die *vox humana*, welche, musikalisch genommen, ein Instrument wie jedes andere ist, sich nicht den übrigen Stimmen koordinieren und einfügen, sondern schlechthin dominieren will“. (GA, PP, 5, 473-474)

Schopenhauer, wie später auch Wagner, lobt ausschließlich die musikalische Bedeutung von Glucks Ouvertüren. Jedoch die Vermischung von Sprache und Ton ist für Schopenhauer ein so großes ästhetisches Übel, dass selbst Opernkompositionen, bei denen das musikalische Moment dominant ist, wie dies bei Mozart und Rossini der Fall sei, das Problem zwar mildern, aber nicht aufheben können:

„Die Melodie ist das natürliche Vorrecht der höchsten Stimme und muß es bleiben. Daher, wann, in der Oper, auf eine so erzwungene und erkünstelte Baryton- oder Baß-Arie eine Sopran-Arie folgt, wir sogleich, mit Befriedigung, das allein Natur- und Kunstgemäße dieser empfinden. Daß große Meister, wie Mozart und Rossini, den Uebelstand jener erstern zu mildern, ja, zu überwinden wissen, hebt ihn nicht auf“. (GA, PP, 5, 474)

Dass es sich bei dem prinzipiellen Konzept des Musikdramas um ein Übel handelt, teilt Nietzsche nicht. Der Nietzsche der „Geburt der Tragödie“ geht sogar davon aus, dass durch Wagners Musikdramen und seiner eigenen Philosophie die Grundpfeiler einer neuen, einer tragischen Kultur begründet werden können. (Sorgner 2003, 115-134; 2006, 59-76.) Diese Einschätzung teilt der späte Nietzsche jedoch nicht mehr. Hier wendet er sich der Musik des Südens zu, die der des Nordens gegenübersteht, die durch die Musikdramen Wagners¹ personifiziert wird. Mit dieser Re-evaluierung geht auch eine Neubewertung des Dramatischen in der Musik einher, wobei Nietzsche sich auch mit dem Kampf der Gluckisten gegen die Piccinisten auseinandersetzt (KSA, MA2, 2, 620). Dieser Gegensatz spiegelt auch den zwischen der italienischen und der französischen Musik wieder, wobei er Gluck, der französischen Tradition zuordnet. (KSB, 8, 191) Auch Wagner betont die Bedeutung Glucks für die französische Tradition.² Nietzsche stellt sich hier jedoch auf die Seite der italienischen Musik, auf die Seite der Piccinisten (KSB, 8, 191). Auch eine Aufwertung des Tones gegenüber dem Wort ist aus Nietzsches Perspektive Teil dieser Neubewertung:

„Vielleicht hat es ihnen nur an Mut gefehlt, um ihre letzte Geringschätzung

¹ Vgl. KSA, NF, 12, 522-522.

² Vgl. SSD, 12, 2.

des Wortes ganz auszudrücken: ein wenig Frechheit mehr bei Rossini, und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen - und es wäre Vernunft dabei gewesen! Es soll den Personen der Oper eben nicht »aufs Wort« geglaubt werden, sondern auf den Ton!“. (KSA, FW, 3, 437)

Rossini, Piccini und die italienische Tradition, in der der Ton in der Oper eine zentrale Rolle spielt, repräsentieren für den späten Nietzsche seine Musik des Südens (KSA, EH, 6, 291). Die Heiterkeit der Musik des Südens steht der Dramatik der Musik des Nordens gegenüber.³ Der große Stil und die Dominanz der Musik stehen dem Drama und dem Verzicht auf musikalischen Stil gegenüber.⁴ Welche Bedeutung dieser Gegensatz beim späten Nietzsche hat, ist jedoch wesentlich weniger klar als die Wertschätzung von Wagners Musikdramen beim frühen Nietzsche. Damals ging er davon aus, dass bestimmte Musikdramen zur Erschaffung einer neuen Kultur notwendig sind. Es ist zwar auch noch das Anliegen des späten Nietzsche, den Nihilismus zu überwinden, ob jedoch eine solche Überwindung ausschließlich seine Musik des Südens benötigt, kann bezweifelt werden. Nietzsche spricht durchaus davon, dass *er* diese Art von Heiterkeit nötig hat und es sich um seinen Süden in der Musik handelt:

„Ein Mensch, der mir gleichgeartet ist, profondement triste, kann es auf die Dauer nicht mit Wagnerischer Musik aushalten. Wir haben Süden, Sonne, um jeden Preis, helle, harmlose, unschuldige Mozartische Glückseligkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig. Eigentlich sollte ich auch Menschen um mich haben, von derselben Beschaffenheit, wie diese Musik ist, die ich liebe: solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann.“ (Brief an Rohde nach Förster-Nietzsche 1914, 480)

Andererseits identifiziert er die Musik des Südens auch mit der Gabe der Melodie und dem großen Stil, der der Dekadenz der dramatischen, kranken Musik Wagners gegenübersteht,⁵ woran wiederum die kulturelle Bedeutung

³ Vgl. KSA, NF, 13, 349.

⁴ Vgl. KSA, NF, 13, 490.

⁵ Vgl. Brief an Carl Fuchs aus dem Winter 1884/85, Nietzsche 1954, Bd. 3, S. 1225-8: „Das letzte, was ich mir gründlich angeeignet habe, ist Bizets Carmen – und nicht ohne viele, zum Teil ganz unerlaubte Hintergedanken über alle deutsche Musik (über welche ich beinahe so urteile wie über alle deutsche Philosophie); außerdem die Musik eines unentdeckten Genies, welches den Süden liebt, wie ich ihn liebe, und zur Naivität des Südens das Bedürfnis und die Gabe der *Melodie* hat. Der Verfall des melodischen Sinns, den ich bei jeder Berührung mit deutschen Musikern zu riechen glaube, die immer größere Aufmerksamkeit auf die *einzelne* Gebärde des Affekts (ich glaube, Sie heißen *das* »Phrase«, mein lieber Herr Doktor?), eben-

der Musik auch beim späten Nietzsche deutlich wird. Vielleicht lässt sich diese anscheinende Spannung insofern auflösen, dass Musik für ihn nun keine Kultur mehr begründen kann,⁶ jede „originale Musik“ vielmehr einen „Schwanengesang“ darstellt und damit ein Repräsentant einer „alsbald versunkenen Kultur“ ist. (KSA, NW, 6, 424)

Es hat sich gezeigt, dass Nietzsche die französische Musik Glucks in die Nähe der deutschen Musik Wagners rückt und beide die Musik des Nordens repräsentieren. Ihnen steht die italienische Musik des Südens gegenüber, zu der neben Piccini, Rossini auch der Franzose Bizet zählt, da die Nationalität bei Nietzsche unabhängig vom Geist einer Musik ist. Auch Wagner sieht in Gluck einen Komponisten französischer Musik. Er distanziert sein eigenes Musikschaffen, das auf das Drama ausgerichtet ist, jedoch rigide von dem Glucks, der ausschließlich dramatische Musik geschaffen habe. Hierdurch findet eine starke Abgrenzung von dem musikalischen Schaffen Glucks statt, die, wenn man die Worte Glucks analysiert, in dieser Rigidität nicht gegeben ist. Gluck und Wagner unterscheiden sich in anderen Hinsichten, wie etwa

falls die immer größere Fertigkeit im Vortrage des einzelnen, in den *rhetorischen* Kunstmitteln der Musik, in der Schauspieler-Kunst, den *Moment* so überzeugend wie möglich zu gestalten: das, scheint mir, verträgt sich nicht nur miteinander, es bedingt sich beinahe gegenseitig. Schlimm genug! man muß eben alles Gute in dieser Welt etwas *zu teuer* kaufen! Das Wagnersche Wort »unendliche Melodie« drückt die Gefahr, den Verderb des Instinkts und den guten Glauben, das gute Gewissen dabei allerliebste aus. Die rhythmische Zweideutigkeit, so daß man nicht mehr weiß und wissen *soll*, ob etwas Schwanz oder Kopf ist, ist ohne allen Zweifel ein Kunstmittel, mit dem wunderbare Wirkungen erreicht werden können: der »Tristan« ist reich daran –, als Symptom einer ganzen Kunst ist und bleibt sie trotzdem das Zeichen der Auflösung. Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das *tempo*), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heißen soll –), schließlich auch der *esprit* über den »Sinn«. Verzeihung! was ich wahrzunehmen glaube, ist eine Veränderung der Perspektive: man sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf – und man hat den *Willen* zu dieser Optik in der Musik, vor allem man hat das Talent dazu! Das aber ist *décadence*, ein Wort, das, wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll. Ihr Riemann ist mir ein Zeichen davon, ebenso wie Ihr Hans von Bülow, ebenso wie Sie selbst, Sie als der feinsinnigste Interpret von Bedürfnissen und Veränderungen der *anima musica*, welche, alles in allem, zuletzt doch der beste Teil von dem sein mag, was die *âme moderne* ist. Ich drücke mich verdammt schlecht aus, zum Unterschiede von Ihnen; ich meine, es gibt auch an der *décadence* eine Unsumme des Anziehendsten, Wertvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten – unsre moderne Musik zum Beispiel, und wer nur nach der Art der *drei* eben Genannten ihr treuer und tapferer Apostel ist. Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Dekadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der *große Stil*: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber *nicht* die Neunte Symphonie. Der große Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie.“

⁶ Vgl. KSA, MA2, 2, 450.

der Zielsetzung des Schaffens von Musikdramen, die bei Gluck eine innermusikalische, bei Wagner jedoch eine außermusikalische ist. Aufgrund der Nähe von Glucks Überlegungen zu denen Wagners, war es für Wagner wohl zentral, sich klar von Gluck zu distanzieren. Ähnlich behandelte er auch andere wichtige Komponisten, wie Gluck, Mozart und Beethoven, die er, wenn er sie lobte, auch gleichzeitig meist kritisierte, um die Unterschiede zum eigenen Schaffen hervorzuheben. (SSD, 1, 206) Besonderes Lob ließ er den Ouvertüren Mozarts und Glucks zukommen. (SSD, 1, 196) Bei beiden zeige sich aus Wagners Sicht ein anderer Aspekt der Möglichkeit, eine reiche dramatische Dichtkunst realisieren zu können (SSD, 3, 122). Es zeige sich bei den Werken dieser beider Komponisten diese Möglichkeit, jedoch ist hiermit auch gesagt, dass eine Realisierung dieser Zielsetzung, der dramatischen Kunst, noch nicht erreicht wurde. Bei Gluck stellt er speziell die Ouvertüre zur Oper *Iphigénie en Aulide* heraus („des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu »Iphigenia in Aulis«.“ (SSD, 5, 112)), in der die Hauptgedanken und Motive auf besonders spezifische und treffende Weise kontrastiert wurden.⁷ Das Hauptmotiv werde hier mit den anderen Themen und Motiven auf so gekonnte Weise verknüpft, dass die „große Idee der griechischen Tragödie“ (SSD, 1, 203) vermittelt werden könne und abwechselnd die Furcht und das Mitleid vermittelt werden⁸, wie dies bereits Aristoteles herausstellte.⁹ Trotz dieses Lobes relativiert Wagner es auch wieder, indem er betont, dass die „Entwicklung des musikalischen Hauptgedankens“ keine Bewegung sei, „wie sie nur die dramatische Aktion bietet“, sondern nur eine solche, „wie sie im Wesen der Instrumentalmusik liegt.“ (SSD, 1, 203) Dramatische *Kunst* sei hier somit noch nicht realisiert worden, sondern ausschließlich dramatische *Musik*.

Mozart hingegen erfasste „den leitenden Hauptgedanken des Drama’s, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des thatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizierte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann“, wodurch „ein ganz selbstständiges Tonstück“ entstand (SSD, 1, 196-197). Auf Grund dieser Einschätzungen kann Wagner weiter folgende Überlegungen anschließen lassen.

Glucks und Mozarts Ouvertüren

⁷ Vgl. SSD, 1, 196.

⁸ Vgl. SSD 1, 202.

⁹ Vgl. SSD, 5, 118.

„deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie entstehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesamte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.“ (SSD, 3, 122)

Die Ouvertüren Glucks und Mozarts weisen daher in die richtige Richtung, bleiben jedoch auf den Bereich der Musik beschränkt und gehen noch nicht über diesen zur wahren dramatischen Kunst hinaus. Nur Beethovens Ouvertüre zu *Leonore* führe uns das Drama „bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst“ (SSD, 1, 197). Die Sonderstellung Beethovens im Denken Wagners wird also auch hinsichtlich der Ouvertüre deutlich. Dessen Schaffen weise unmittelbar auf das von Wagner hin.

Trotz der Anerkennung gewisser Verdienste der Revolution Glucks so relativiert er diese noch weiter, wenn Wagner herausstellt, dass sie eigentlich nur darin bestand, „daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte.“ (SSD, 3, 237) Eine Konsequenz hiervon sei auch eine Aufwertung der Rolle des Komponisten im Vergleich zu der des Sängers gewesen, jedoch sei, in die sonstige Anlage „in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten“ geblieben. „Arie,

Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.“ (SSD, 3, 238) Auch habe sich an dem Verhältnis des Dichters zum Komponisten „nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner – dem virtuosen Sänger gegenüber – höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf.“ (SSD, 3, 238)

Die durch Gluck und seine Nachfolger bestimmte französische Tradition der dramatischen Musik bezeichnete Wagner als reflektierte, die italienische hingegen als die naive. (SSD, 3, 244-245) Jene bestand aus machtlosen Revolutionären, diese aus Reaktionären, wie etwa Rossini. (SSD, 3, 254)¹⁰ Glucks Revolution sei jedenfalls eine erfolglose gewesen und mit „Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende.“ (SSD, 3, 255)

Wie Schopenhauer so erkennt auch Wagner eine gewisse Bedeutung der Ouvertüren Glucks an. Die Gründe der beiden Denker sind diesbezüglich selbstredend unterschiedliche. In der Konzeption der Oper sei Gluck eben nicht über die Tradition hinausgegangen sondern habe die übliche Unterteilung in Arien und Rezitative beibehalten. Glucks Arien hätten sich an den Textunterlagen orientiert, aus denen sich jedoch nur „absolut ohrgefällige“ tonweisen ergeben hätten. (SSD, 3, 257) Somit hätten sich Gluck und auch seine Nachfolger „mehr oder minder selbst belogen, wenn sie die Wirkung ihrer Musik weniger der rein melodischen Essenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denselben untergelegten, dramatischen Absicht zuschrieben.“ (SSFD, 3, 257) Dass das Publikum alleine durch die „Reize der Arienmelodie“ in dieser Tradition angetan sei, hätte es sich erst eingestanden als es „durch Rossini emanzipiert“ worden sei. (SSD, 3, 257-258) So fasst Wagner das Opern Schaffen Glucks wie folgt zusammen:

„Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.“ (SSD, 3, 287)

¹⁰ Der von Wagner hier entwickelte Gegensatz erinnert ein wenig an den Adorno in seiner „Philosophie der neuen Musik“ entwickelten von der reaktionären Musik Stravinskys und der avantgardistischen von Schönberg.

An dieser Stelle bemüht sich Wagner darum, sein Verständnis von dramatischer Kunst von der dramatischen Musik Glucks zu unterscheiden, obwohl er davon ausgeht, dass der „Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen »Tragédie« liege. (SSD, 9, 203) Eine entscheidende Differenz dramatischer Kunst und dramatischer Musik bestünde jedenfalls darin, ob sich die Musik aus dem *Instinkte der Sprache* ergebe, wobei diese die Muttersprache sein müsse, oder ob Musik ausschließlich die *lebendige Rede nachahme*. Bei Gluck sei nur das letztere der Fall. Wenn sich die Musik „durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst [hätte; Einfügung durch Autor] durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen.“ (SSD, 3, 294) Dies sei bei Gluck nicht der Fall gewesen. Bei ihm sei es nur auf die zu imitierende lebendige Rede angekommen, „da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand“. (SSD, 3, 294) Diese Vorgehensweise habe er mit Meyerbeer gemein, der auch „durch seine Gleichgiltigkeit gegen den Geist jeder Sprache und durch sein hierauf begründetes Vermögen, ihr Äußerliches mit leichter Mühe sich zu eigen zu machen“, bestimmt gewesen sei. (SSD, 3, 294) Der melodische Accent sei hierbei unmittelbar an den der gesprochenen Rede geknüpft. (SSD, 4, 113)

Diese Vorgehensweise hätte jedoch nicht die Entstehung eines Dramas zur Folge, sondern „hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. - In der That hat sich der ganze Streit in der verschiedensten Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei.“ (SSD, 4, 114)

Auch an dieser Vorgehensweise Glucks werde deutlich, dass es sich bei Glucks Reform nur um eine Dramatisierung der Musik handelte und nicht um eine Erschaffung von dramatischer Kunst. (SSD, 5, 86) Bei Rossini sei „die dramatische Absicht der Oper vollkommen“ verloren gegangen und „das in dem Genre liegende frivole und absolut sinnliche Element“ habe sich als zentrales herausgestellt. (SSD, 5, 86) Dass bei Gluck die Oper noch nicht zu einem Drama werden konnte, hätte jedoch auch mit den geringen musikalischen Fähigkeiten Glucks zu tun gehabt. Der zunehmende musikalische Reichtum, wie er sich in den Opern Mozart zeigte, sei ebenso „entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne“ gewesen. (SSD, 9,

147) Somit betont Wagner weiter: Auch wenn im Opern-Schaffen Mozarts und Glucks die musikalische Ebene nie verlassen worden sei, so sei eine Berücksichtigung der musikalischen Errungenschaften von beiden Komponisten wiederum eine treffende Voraussetzung für die Erschaffung von dramatischer Kunst:

„Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, so vereint z.B. Gluck's meisterhafte Deklamatorik und effektuierende Dramatisirkunst mit Mozart's kontrastierender Melodik, Ensemble- und Instrumentalkunst, und ihr werdet dramatische Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.“ (SSD, 12, 11)

Eine Synthese aus dem Schaffen von Gluck, der „den Triumph der französischen dramatischen Musik erkämpfte“, und Mozart, der als „die veredeltste Potenz der italienischen Schule betrachtet werden muß“ (SSD, 12, 23), ergebe somit die Möglichkeit von dramatischer Kunst, die Wagner in Ansätzen bei Beethoven und in Vollendung ihm selbst und damit auch der Erschaffung der deutschen Tradition erkannte.¹¹ (SB, 2, 636, 637)

Dass Wagner Kultur verändernde Musikdramen erschuf oder dass es dem späten Wagner darum ging, bezweifelte der späte Nietzsche. Aber auch Wagner war sich durchaus der problematischen Spannung zwischen den dramatischen Ereignissen auf der Bühne und den sozialen Randbedingungen eines Konzerthauses bewusst (SSD, 5, 111-112). Die detaillierte hier nur in Ansätzen wiedergegebene Auseinandersetzung Wagners mit Gluck macht jedenfalls auch deutlich, was dieser auch selbst kundtat, nämlich, dass er sich „mit Gluck'schen Opern die größte Mühe gab“ (SB, 4, 64). Es war für Wagner eine dringende Notwendigkeit sein eigenes Schaffen klar von dem Glucks zu unterscheiden, auch wenn viele andere, wie z.B. Nietzsche, die auf dem ersten Blick auch offenkundigen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden theoretischen Ansätzen betonten. So erarbeitet Wagner die Unterscheidung zwischen der dramatischen Kunst Glucks und der dramatischen Kunst, auf die er selbst abzielte. Auch Mozart habe eine Form der dramatischen Musik erschaffen, jedoch eine andere Facette als die, die Gluck betonte. Erst eine Verbindung aus dem musikdramatischem Schaffens des italienischen Mozarts und des französischen Gluck sollte hin führen zu der wahren dramatischen Kunst, die eine kulturelle Revolution mit sich bringen könnte. In Beethovens Musik wurde diese dramatische Kunst bereits angedeutet, jedoch

¹¹ Vgl. SSD, 12, 421-422.

erst bei Wagner selbst sollte sie zu ihrem vollkommenen Ende gelangen, so deutete Wagner zumindest die musikhistorischen Prozesse. Wie Schopenhauer und Nietzsche so hatte auch Wagner den Opernreformen Glucks gegenüber eine eher reservierte Grundhaltung.

REFLEXIONEN ZU EINER NEUBEWERTUNG DER OPERNREFORM GLUCKS

Schopenhauer hat Glucks Reformen kritisiert, da Musikdramen, bei denen das sprachliche Moment das primäre ist, aus seiner Sicht keine Kunstwerke darstellen, die es dem Rezipienten ermöglichen, den Zustand der ästhetischen Kontemplation zu erreichen, ein Zustand, der auch mit der kurzzeitigen Befreiung vom *principium individuationis* verbunden ist. Nietzsche hat sie kritisiert, da dramatische Musik zum einen seine eigenen Bedürfnisse nicht erfüllt und zum anderen die Eigenschaften fehlen, um über den Nihilismus hinausweisen zu können. Wagner hat sie kritisiert, da sie nur einen Wandel von melodischer zur dramatischen Musik darstelle, jedoch ein dramatisches Kunstwerk notwendig sei, um zu einer neuen Form von kultureller Gemeinschaft gelangen zu können. Gluck hingegen ging es nur darum, von einer einfachen Unterhaltung zu einer feineren Form der Erbauung zu gelangen, die mit der Erfahrung von authentischen Gefühlen einhergeht. Gluck selbst sprach davon, dass durch seine Opernreform „die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel“ durch seine Änderungen gefördert werden solle. Es ging ihm weder darum, bei allen Rezipienten einen mystischen Zustand wie ihn Schopenhauer beschreibt, eine ethische Wirkung, wie sie in Nietzsches Ausführungen thematisiert wird, oder einen kulturellen Effekt, wie er von Wagner gefordert wird, hervorzurufen. Auch die anderen Vorstellungen von Musikdramen-Revolutionen hatten spezielle, universal gültige Zielsetzung: Bei Platon war dies eine politische und bei den Mitgliedern der *Camerata Fiorentina* die Förderung der Tugend. Glucks Intentionen forderten keine universal gültige einheitliche Rezeption. Vielmehr betonte er die authentische Gefühlsregung, die beim Publikum erzielt werden solle. Die Sprache des Herzens und des Gemüts unterscheidet sich jedoch stark von Individuum zu Individuum. Dies ist keine Einsicht, die Denkern erst im 20. Jahrhundert bewusst wurde. Er betont somit die Offenheit der möglichen authentischen Erfahrungen, die beim Publikum erzielt werden könne. Es ging ihm ausschließlich darum, dass es keine einfache Form der Unterhaltung ist, die aufgrund einer besonders bemerkenswerten Stimme eines Kastraten oder herausragender technischer Fähigkeiten einer Primadonna erreicht werden

könne. Hiermit wendet sich Gluck deutlich davon ab, von einer bestimmten Anthropologie beim Rezipienten auszugehen und dass ein spezielles ethisches, politisches, gesellschaftliches und kulturelles Ideal durch die Opernreform gefördert werden sollte. Solche potentiell bevormundenden Anliegen waren nicht die seinen. Durch die Betonung der Vielfältigkeit der möglichen authentischen Erfahrungen, die beim Rezipienten durch seine innermusikalischen Änderungsvorschläge gefördert werden sollen, ist Gluck viel eher unser Zeitgenosse als dies bei den anderen Denkern der Fall ist. Damit sind auch die von Schopenhauer, Nietzsche und Wagner pointiert dargestellten Kritikpunkte entschieden als viel zu stark anthropologisch und ethisch inhaltlich aufgeladene zurückzuweisen.

CONCLUSIO

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die vehemente Kritik an der Opernreform Glucks im deutschen Musik-Denken des 19. Jahrhunderts zurückgewiesen werden sollte. Die von Gluck geforderte Offenheit hinsichtlich der emotionalen Reaktionen beziehungsweise die Fokussierung auf authentische Gefühle im Rahmen der Rezeption seiner reformierten Musikdramen lassen Gluck vielleicht sogar eher zu einem unserer Zeitgenossen werden als dies hinsichtlich der geforderten Wirkung von Musik auf das Publikum von Platon, Galilei, Schopenhauer, Wagner oder Nietzsche der Fall ist.

BIBLIOGRAPHIE

Nietzsches Werke

Sigle der Werkausgabe, Sigle des Textes, Bandzahl, Seitenzahl (Beispiel: KSA, GT, 1, 46.).

KSA - 1967ff: Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München/ New York.

KSB - 1975ff: Sämtliche Briefe – Kritische Studienausgabe. Hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München/ New York.

Siglen der einzelnen Werke

AC - Der Antichrist; BA - Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten; CV - Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern: PW – Ueber das Pathos der Wahrheit; GZA – Gedanken über die Zukunft unserer Bildungsanstalten; GS – Der griechische Staat; VSPC – Das Verhältnis der Schopenhauerschen Philosophie zu einer deutschen Cultur; HW – Homer's Wettkampf; DD - Dionysos-Dithyramben; DS - David

Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller (Unzeitgemäße Betrachtungen 1); DW - Die dionysische Weltanschauung; EH - Ecce homo; FW - Die fröhliche Wissenschaft; GD - Götzen-Dämmerung; GG - Die Geburt des tragischen Gedankens; GM - Zur Genealogie der Moral; GMD - Das griechische Musikdrama; GT - Die Geburt der Tragödie; HL - Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Unzeitgemäße Betrachtungen 2); IM - Idyllen aus Messina; JGB - Jenseits von Gut und Böse; M - Morgenröthe; MA - Menschliches, Allzumenschliches (I und II); NF - Nachgelassene Fragmente; MD - Mahnruf an die Deutschen; NH - Ein Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift Im neuen Reich; NW - Nietzsche contra Wagner; PHG - Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen; SE - Schopenhauer als Erzieher (Unzeitgemäße Betrachtungen 3); SGT - Sokrates und die griechische Tragödie; ST - Sokrates und die Tragödie; VM - Vermischte Meinungen und Sprüche; WA - Der Fall Wagner; WB - Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemäße Betrachtungen 4); WL - Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne; WS - Der Wanderer und sein Schatten; WzM - Wille zur Macht; Za - Also sprach Zarathustra.

Nietzsche, Friedrich (1954): *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser.

Platons Werke

Sigle der Werkausgabe, Bandzahl, Seitenzahl; Texttitel (Beispiel: W, 5, 212–219; Parmenides, 132a–b, 132c–133a)

W 1990: Werke in 8. Bd. Griechisch/Deutsch, WBG, Darmstadt.

Arthur Schopenhauer

Sigle der Werkausgabe, Sigle des Textes, Bandzahl, Seitenzahl (Beispiel: GA, GE, 3, 631).

GA 1911–1926: Sämtliche Werke. Hg v. Paul Deussen, Piper, München, Bd. I–VI.

PP Parerga und Paralipomena (GA, 4, 1–5, 724)

Wagners Werke

Sigle der Gesamtausgabe, Bandzahl, Seitenzahl (Beispiel: SSD, 1, 46.)

SSD – 1911/1914: Sämtliche Schriften und Dichtungen. 16 Bd., Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

SB - 1967ff.: Sämtliche Briefe. VEB Deutscher Verlag für Musik/Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig.

Einstein, Alfred (1987): Gluck: Sein Leben – Seine Werke. Bärenreiter, Kassel, Basel.

Förster-Nietzsche, Elisabeth (1914): Der einsame Nietzsche. Kröner Verlag, Leipzig.
Galilei, Vincenzo (2003/[1581/1582]): Dialogue on Ancient and Modern Music. Übersetzt von Claude V. Palisca. Yale University Press, New Haven et al.

Palisca, C. V. (2003): Introduction. In: Galilei, Vincenzo (2003/[1581/1582]):

- Dialogue on Ancient and Modern Music. Übersetzt von Claude V. Palisca. Yale University Press, New Haven et al., xvii – lxix.
- Pöhlmann, Egert (2010): Altgriechische Musik und ihr Aufleben in der Neuzeit. . In: Sorgner, Stefan Lorenz/Schramm, Michael (2010) (Hg.), 33-70.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2010b): Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie. In: Sorgner, Stefan Lorenz/Schramm, Michael (2010) (Hg.), 15-32.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2011a): Reflexionen zum Musikdrama. Richard Wagner, Thomas Mann und der Posthumanismus. In: Pils, Holger/Ulrich, Christina: Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner. Wallstein Verlag, Göttingen, 152-172.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2011b): Musik und Ethik in Schopenhauers Philosophie. In: Kossler, Matthias (Hg.): Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik. K&N, Würzburg 2011, S. 61-84.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2003): Nietzsches Musikphilosophie. In: Sorgner, Stefan Lorenz/Fürbeth, Oliver (Hg.): Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 115-134.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2006): Musik und Ethik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“. In: Gerhardt, Volker/Reschke, R. (Hg.): Friedrich Nietzsche: Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Akademie Verlag, Berlin, 59-76.

histoire des idées
historia de las ideas
ideeengeschiedenis
ИСТОРИЯ ИДЕЙ
historia dei
ideeengeschiedenis
histoire des idées
storia delle idee
HISTORY OF IDEAS
HISTORY OF IDEAS
historia dei
idehistorie
ideeajalugu hugmyndasaga
idehistorie
storia delle idee
Ideeengeschichte
historia dei
ideeengeschiedenis
histoire des idées
ИСТОРИЯ ИДЕЙ
historia de las ideas
ИСТОРИЯ ИДЕЙ
STORIA DELLE IDEE
ideeengeschiedenis
histoire des idées
storia delle idee
HISTORY OF IDEAS
ИСТОРИЯ ИДЕЙ
idehistorie
ideeajalugu hugmyndasaga
HISTORY OF IDEAS
Ideeengeschichte
idehistorie
histoire des idées
historia de las ideas
storia delle idee
ИСТОРИЯ ИДЕЙ
ideeajalugu hugmyndasaga
ideeengeschiedenis
historia de las ideas
STORIA DELLE IDEE
histoire des idées
HISTORY OF IDEAS
Ideeengeschichte
idehistorie
ideeajalugu hugmyndasaga
ideeengeschichte
Ideeengeschichte
ИСТОРИЯ ИДЕЙ
idehistorie

Second Section

CONTRIBUTIONS
IN ITALIAN

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.

Addentrandoci 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 Dodecafonia*, 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) sovra-regionale, (c) elaborato, (d) proprio dei ceti alti, (e) invariante, (f) scritto. (Cfr. U. Ammon, *Explication 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.

L'IDEA DI AUTOMAZIONE NELLA TEORIA MARXIANA DEL MUTAMENTO TECNOLOGICO

Riccardo Campa

Jagellonian University in Krakow
riccardo.campa@uj.edu.pl
Orbis Idearum, Vol. 5, Issue 1 (2017), pp. 49–67.

ABSTRACT

In his book, *An Introduction to Marx*, Jon Elster distinguishes Marx's ideas which are still alive from those which are dead. In his view, Marx's theory of technical change is definitely alive. While classical political economy shows little interest in technology, Marx's works—especially *Capital*—explore in full detail the impact of automation on labor and social life. This article is aimed at reconstructing the Marxian concept of automation and a cluster of concepts derived from it. In spite of the fact that today's machinery is far more sophisticated than that observed by Marx in the 19th Century, the ideas of the German economist regarding automation still shed light on some industrial processes and their social consequences.

PREMESSA

Nel 1998, il filosofo argentino Mario Bunge, esaminando la situazione delle scienze sociali, denuncia lo scarso interesse di queste discipline per la tecnologia e segnala la necessità di dare maggiore impulso a una *sociologia della tecnica*. Nota, inoltre, che «la teoria economica neoclassica, concentrando l'attenzione su preferenze soggettive, scelte e decisioni, ignora la tecnologia come fattore di produzione e come uno dei principali motori del cambiamento economico»¹.

Ciò che è vero per l'economia neoclassica, non è però vero per la teoria economica marxiana che, al contrario, pone grande enfasi sulle trasformazioni tecnologiche. Per farsene un'idea, basta sfogliare *Il Capitale* e in particolare il capitolo 13 del primo libro: “Macchine e grande industria”. È un capitolo lungo e dettagliato, ricco di dati statistici e informazioni tecniche sui macchinari della

¹ M. Bunge, *Social Science under Debate. A Philosophical Perspective*, Toronto University Press, Toronto 1998, p. 253.

grande industria e sulle conseguenze sociali del loro impiego. Sono anche pagine piuttosto note sullo stato di sfruttamento e degrado fisico, psichico e morale, al quale sono soggetti i lavoratori dell'industria e le loro famiglie.

Nel *Capitale* vengono approfonditi e affrontati in modo sistematico temi già comparsi in opere precedenti, come *I manoscritti economico-filosofici del 1844*, il *Manifesto del partito comunista* del 1848, e i *Grundrisse* del 1857-58. L'attenzione alla dimensione sociale degli avanzamenti tecnici che pervade l'opera di Marx, la qualifica non solo come un contributo importante alla scienza economica, ma anche come uno dei più incisivi scritti di sociologia della tecnica in circolazione.

Possiamo non essere d'accordo con la filosofia politica di Marx, ma difficilmente possiamo prescindere dalla sua teoria del mutamento tecnologico, se vogliamo comprendere appieno certi aspetti della prima rivoluzione industriale, nonché di quella in atto oggi, legata allo sviluppo della robotica e dell'intelligenza artificiale.

Di questo si dice convinto anche Jon Elster. Nel libro *An Introduction to Karl Marx*, il sociologo norvegese separa nettamente le idee marxiane che reputa "morte" e quelle che reputa ancora "vive". Dopo un meticoloso lavoro esegetico, in modo impietoso, Elster conclude che «il socialismo scientifico è morto. Non c'è alcun modo in cui una teoria politica possa fare a meno dei valori e basarsi invece sulle leggi della storia operanti con ferrea necessità»². Allo stesso modo, sempre secondo lo studioso norvegese, è morto il materialismo dialettico. Il quale, però, è giusto sottolinearlo, è una teoria filosofica che si deve più a Friedrich Engels, che non a Marx. Non più vitali sono la teleologia e il funzionalismo che permeano la teoria marxiana. «In bancarotta», per Elster, è infine la teoria economica marxiana e, in particolare, lo sono la teoria della caduta del tasso di profitto e i concetti di plusvalore e pluslavoro.

Il sociologo lascia poi il beneficio del dubbio sulla morte o la vita della «teoria delle forze produttive e delle relazioni di produzione», nonché delle «teorie dell'alienazione, dello sfruttamento, delle classi, della politica, dell'ideologia», le quali «sono in certa misura viziate da *wishful thinking*, spiegazioni funzionali, e pura arbitrarietà, ma offrono anche un stimolo intellettuale vitale e persino cruciale»³. Tra l'altro, dopo aver espresso qualche dubbio in proposito a queste idee, quando prende a elencare in dettaglio le teorie ancora vitali, lo studioso non esita a mettere in salvo anche la «teoria dell'alienazione» e la «teoria dello sfruttamento».

² J. Elster, *An Introduction to Marx*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 188.

³ Ivi, pp. 193-194.

Vitale senza ombra di dubbio è, secondo Elster, anche «il metodo dialettico, o almeno una versione dello stesso», e dunque certe idee mutuata dalla *Logica*, «il più oscuro libro che sia mai stato scritto» e dalla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, applicate alla comprensione delle dinamiche sociali. Anche «la teoria della coscienza di classe, della lotta di classe e della politica è vibrantemente viva»⁴ e offre spiegazioni per i conflitti di classe e i fenomeni politici. Sulla teoria dell'ideologia, il sociologo norvegese esprime invece dubbi, ma ritiene che possa e debba essere rivitalizzata per fornire strumenti teorici alla sociologia della conoscenza. Di questo si dicono convinti anche Karl Mannheim⁵ e Robert K. Merton⁶.

Infine, «la teoria del mutamento tecnologico (*the theory of technical change*) di Marx è sicuramente viva. Alcuni dei più eccitanti capitoli del *Capitale* sono quelli in cui Marx disseziona le relazioni fra tecnologia, profitto, potere, e diritti di proprietà al livello delle aziende»⁷.

Proprio su questa teoria vogliamo concentrare la nostra attenzione nel presente scritto. C'è un'ampia letteratura in sintonia con le opinioni di Elster e una, altrettanto ampia, che le respinge. Qui, non ci occuperemo del, pur interessante, e talvolta aspro, dibattito sull'attualità di Marx. Il nostro principale intento è portare alla luce l'idea marxiana di automazione, nonché una serie di concetti ad essa correlati, sui quali si regge la teoria marxiana del mutamento tecnologico⁸.

L'ipotesi di partenza è che la teoria del mutamento tecnologico abbia una portata persino maggiore di quella che le concede Elster. Lo studioso norvegese sembra infatti ammettere la sua utilità cognitiva soprattutto in ambito economico, ma la visione marxiana della tecnologia ha anche un notevole significato per la sociologia.

Pur essendo una componente della teoria economica riguardante la produzione del plusvalore relativo, essa non si limita a porre la tecnologia in relazione a profitto, potere, diritto di proprietà e strategie aziendali, ma esamina anche le ripercussioni che lo sviluppo e l'utilizzo dei macchinari hanno sulla vita morale,

⁴ Ivi, p. 197.

⁵ K. Mannheim, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1979 (1936), pp. 278-279.

⁶ R. K. Merton, *Teoria e struttura sociale. III. Sociologia della conoscenza e sociologia della scienza*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 837-891.

⁷ J. Elster, *An Introduction to Marx*, cit., p. 197.

⁸ La prospettiva esegetica di questa ricerca si pone in continuità con quella già adottata in un precedente lavoro su Marx, anch'esso apparso su questa rivista: Cfr. R. Campa, *Una storia di lotte o una lotta di storie? Il ruolo delle idee nella sociologia storica di Karl Marx*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 3, Issue 2, 2015.

sulla struttura familiare, sullo sviluppo psichico e sullo stato di salute dei cittadini e dei lavoratori. In altri termini, la diagnosi marxiana dei mali di cui è afflitta la società moderna non prescinde mai dal ruolo che la tecnologia gioca nelle dinamiche sociali.

Nelle teorie del mutamento tecnologico posteriori a quella marxiana è ormai un *cliché* affermare che «Marx aveva torto», proprio perché non si è avverata la sua profezia che, prima o poi, tutto (o quasi tutto) il sistema di produzione sarebbe stato automatizzato, generando disoccupazione tecnologica di massa, e creando le condizioni per il superamento del capitalismo e l'avvento del socialismo⁹. Se questo è vero, è anche vero che Marx non ha indicato una data entro la quale questa rivoluzione si sarebbe dovuta verificare. Certamente, proprio questo particolare, toglie scientificità alla teoria di Marx, trasformandola in una profezia quasi religiosa. Ma se si vede la sua teoria come un *cluster* di categorie concettuali, un grappolo di idee, utilizzabili non solo per previsioni *ex ante*, ma anche per interpretazioni *ex post facto*, ci si rende conto che essa si è già avverata. Qua e là, infatti, si sono già verificati fenomeni osservabili e comprensibili attraverso le lenti dei suoi concetti.

In particolare, quando parla di automazione, Marx introduce una complessa tipologia che ancora oggi può essere adoperata per analizzare il fenomeno, nonostante gli straordinari avanzamenti tecnici avvenuti nel frattempo.

1. L'IDEA DI AUTOMAZIONE

Nella prefazione dell'edizione inglese del *Capitale*, Engels menziona il fatto che l'economia politica, a differenza dell'economia marxiana, ha un apparato concettuale inadeguato, superato dai fatti. Gli economisti borghesi fanno ancora, in gran parte, affidamento al linguaggio ordinario della società pre-industriale. Per esempio, essi distinguono tra rendita e reddito, senza considerare che i due concetti rientrano nella categoria del plusvalore o plusprodotto. Inoltre, continuano a parlare genericamente di manifattura, senza distinguere tra le vecchie fabbriche basate sulla divisione del lavoro manuale e le nuove industrie basate sulla produzione automatizzata.

Marx ed Engels ritengono che lo sviluppo tecnico-scientifico sia il motore fondamentale del mutamento economico e sociale, e che l'automazione, rappresentando lo stadio più avanzato di detto sviluppo, non potrà che avere conseguenze rivoluzionarie.

⁹ Cfr. S. Gomulka, *The Theory of Technological Change and Economic Growth*, Routledge, London and New York 1990, pp. 229-230.

Nelle prime pagine del *Manifesto del partito comunista*, gli autori pongono grande enfasi sulle continue e vertiginose innovazioni tecniche – il vapore, le macchine industriali, i treni, i piroscafi, il telegrafo – introdotte dal capitalismo. Il nucleo della teoria marxiana del mutamento tecnologico è esplicitato in questa frase: «la borghesia non può esistere senza rivoluzionare continuamente gli strumenti di produzione, dunque i rapporti di produzione, dunque la totalità dei rapporti sociali»¹⁰.

Questa sentenza è rivelatrice. La catena causale del mutamento sociale segue una sequenza precisa: prima viene l'innovazione tecnica (i mezzi di produzione), poi l'economia (i rapporti di produzione), e infine la società nel suo complesso (la totalità dei rapporti sociali). Insomma, di fronte a questa affermazione, può persino sorgere il dubbio se, in ultima istanza, la cifra della storia sia davvero la lotta di classe – come si afferma nell'incipit del manifesto – e non l'innovazione tecnologica, dato che la lotta di classe rientra nei rapporti di produzione.

Del resto, la proprietà privata, lo schiavismo e le società stanziali sono *conseguenze*, piuttosto che *cause*, della rivoluzione neolitica, che è essenzialmente una rivoluzione tecnica. Lo stesso si può dire in relazione alla rivoluzione industriale. È la tecnologia che permette alla borghesia di vincere la lotta secolare contro l'aristocrazia e il clero, assicurandole il potere economico-finanziario, e dunque il potere politico.

Naturalmente, una volta messa in moto il meccanismo, la catena degli eventi tende a trasformarsi in un circolo, virtuoso o vizioso a seconda che si adotti un punto di vista tecnofilo o tecnofobico, ove è difficile districare bene cause ed effetti. Come vedremo, chi gestisce il potere politico può infatti favorire lo sviluppo della tecnica attraverso la fondazione di scuole e il finanziamento della ricerca, oppure attraverso l'introduzione di norme di civiltà che, limitando lo sfruttamento dei lavoratori, inducono il capitalista a creare e utilizzare nuove macchine.

Nei lavori di Marx non si trova il termine “automazione”¹¹, ma sono piuttosto frequenti termini parenti, come “automa”, “automatico”, “automaticamente”. Nei *Grundrisse*, Marx spiega che una volta adottati nei processi di produzione del capitale

the means of labour passes through different metamorphoses, whose culmination is the machine, or rather, an automatic system of machinery (system of machin-

¹⁰ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, Demetra, Bussolengo 1996 (1848), pp. 16-17.

¹¹ Marx non ha coniato né questa espressione, né quelle da essa derivate per aggettivazione qualificativa (a. integrale, mimetica, indotta, ricorsiva), ma ha indubbiamente elaborato i concetti che esse simboleggiano.

ery: the automatic one is merely its most complete, most adequate form, and alone transforms machinery into a system), set in motion by an automaton, a moving power that moves itself; this automaton consisting of numerous mechanical and intellectual organs, so that the workers themselves are cast merely as its conscious linkages¹².

Nel capitolo 13 del *Capitale*, Marx riprende il discorso dei *Grundrisse* e analizza in dettaglio il nuovo sistema di fabbrica, introducendo importanti distinzioni analitiche. Distingue lo strumento di lavoro tradizionale dalla macchina, la macchina a spinta manuale dal sistema automatico, la manifattura dalla grande industria, il capitalista proprietario della macchina dall'operaio che la fa funzionare, la forza-lavoro dal mezzo di lavoro. Sicché, pone tutta la questione della produzione industriale in termini più sofisticati, rispetto a quelli dell'economia classica.

Dopo avere chiarito il concetto di macchinario, lo studioso tedesco spiega che la peculiarità della rivoluzione industriale sta nel fatto che essa s'impadronisce del lavoro qualitativo dello strumento artigiano e lo meccanizza, lasciando all'uomo due sole funzioni: in un primo momento, la funzione puramente meccanica di forza motrice; in un secondo momento, la mansione di sorveglianza della macchina e correzione dei suoi errori. È evidente che il primo tipo di lavoro è degradante, un passo indietro rispetto al lavoro artigiano, in cui il lavoratore doveva impegnare l'intelletto non meno che le mani. L'operaio è costretto a fare girare il manubrio di una macina, pompare, alzare e abbassare le braccia d'un mantice, pestare in un mortaio. In breve, deve eseguire quei movimenti meccanici e ripetitivi che Fritz Lang ha così bene immortalato nel film *Metropolis*. L'invenzione della macchina a vapore toglie al lavoratore anche questa mansione. È in questo momento che compare l'automazione nel senso moderno del termine. Il riorientamento del lavoro operaio verso una funzione di controllo potrebbe essere visto come un progresso sociale, se non comportasse tutta una serie di effetti indesiderati. La perdita di lavoro di un consistente numero di persone è solo uno di questi aspetti.

2. L'IDEA DI AUTOMAZIONE INTEGRALE

A differenza di altri suoi contemporanei, Marx è consapevole del carattere permanente della rivoluzione tecnologica e della direzione in cui si muove, di

¹² K. Marx, *Grundrisse. Introduction to the Critique of Political Economy*, Random House, New York 1973, p. 692.

conseguenza, tutta la società. Non ci riferiamo ora al movimento della storia in direzione del socialismo, che è tutt'altro che pacifico. Ci riferiamo a un'altra direzione individuata da Marx, che è quella dell'automazione di tutto il sistema di fabbrica, di interi settori industriali, e forse anche dell'intero sistema produttivo¹³. Un fenomeno che rendiamo qui con l'espressione "automazione integrale".

Marx individua nel vapore il punto di svolta del processo di automazione. Sottolinea che l'inventore della macchina a vapore aveva una visione corretta della funzione generale che avrebbe avuto nella grande industria. «Il gran genio del Watt si rivela nella specificazione della patente che prese nell'aprile del 1784, dove la sua macchina a vapore non viene descritta come una invenzione a scopi particolari, ma come agente generale della grande industria. Egli vi accenna a varie applicazioni, parecchie delle quali, come per esempio il maglio a vapore, furono introdotte soltanto più di mezzo secolo dopo»¹⁴.

Le sue previsioni erano sbagliate solo per difetto. Watt dubitava, per esempio, dell'applicabilità della macchina a vapore alla navigazione marittima, ma, successivamente, in collaborazione con Matthew Boulton, riuscì a fare ciò che pareva impossibile. Nel 1851, all'Esposizione industriale di Londra, la società *Boulton & Watt* presentò infatti una colossale macchina a vapore per imbarcazioni transoceaniche. È bene ricordare che, quando Robert Fulton aveva ipotizzato, nel 1805, la possibilità di costruire il battello a vapore, Napoleone Bonaparte aveva risposto con una frase passata alla storia: «Una nave che va controvento? È una sciocchezza».

Per spiegare il motivo per cui anche il superamento del lavoro meramente fisico comporta problemi per il lavoratore, Marx introduce una nuova distinzione tra cooperazione di molte macchine omogenee e sistema di macchine. La cooperazione prevede che l'intero manufatto sia eseguito dalla stessa macchina operatrice. Tale macchina compie tutte le differenti operazioni che prima eseguiva l'artigiano col suo strumento. L'esempio proposto dal filosofo di Treviri è quello delle buste da lettera. Prima un operaio piegava la carta con la stecca, un altro dava la gomma, un altro spiegava il risvolto sul quale viene impressa la marca, un quarto imprimeva la marca a rilievo, e via dicendo. Ad ognuna di queste operazioni la busta doveva cambiar di mano. Il passaggio dal lavoro manuale al lavoro meccanico è segnato dall'introduzione di una sola macchina da buste che esegue da sola tutte queste operazioni e produce tremila e più buste all'ora.

Ma la grande industria ha fatto un ulteriore salto di qualità. Per certe produ-

¹³ Diciamo "forse", perché l'interpretazione che vuole Marx convinto di una futura automazione integrale dell'economia è controversa. Riprenderemo la questione, più in dettaglio, nelle conclusioni.

¹⁴ K. Marx, *Il capitale*, Libro I, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 420.

zioni, un vero e proprio sistema automatico di macchine è subentrato alla singola macchina indipendente. Una catena di macchine utensili eterogenee che si integrano reciprocamente agiscono sull'oggetto del lavoro. Quest'ultimo percorre una serie continua di processi graduali differenti e, quindi, nel processo, si ripresenta la cooperazione mediante divisione del lavoro che già caratterizzava la manifattura. La differenza è che ora si presenta come combinazione di macchine operatrici parziali. Nel sistema di macchine, ogni singola macchina sostituisce un operatore della manifattura tradizionale: per quanto riguarda la lavorazione della lana, per esempio, operano macchine in serie che prendono il posto rispettivamente del battilana, del pettinatore, del tosatore, del filatore, e così via.

Ed ecco la formula descrittiva marxiana: il sistema di macchine della grande industria è «un solo grande automa»¹⁵, un automa gigantesco composto da parti organiche e inorganiche, in cui l'operaio stesso è presente come mero ingranaggio. Il sistema complessivo è mosso dalla macchina a vapore, che detta i tempi di lavoro a tutti gli ingranaggi, umani e meccanici. In questo preciso senso, si può dire che la fabbrica moderna è integralmente automatizzata.

Marx nota che alcune macchine utensili abbisognano ancora dell'operaio per certi movimenti, come il movimento necessario per avviare il "mulo", prima dell'introduzione del mulo automatico (*self-acting mule*), e ancor sempre nella filatura fine¹⁶. E sottolinea pure che determinate parti della macchina debbono essere dirette come uno strumento, dall'operaio, affinché la macchina possa compiere il suo lavoro, come avveniva nella fabbricazione delle macchine, prima che lo *slide-rest* (un congegno del tornio – portautensili scorrevole a sdrucchiolo; slitta) divenisse automatico. Ciò non toglie che, «appena la macchina operatrice compie senza assistenza umana tutti i movimenti necessari per la lavorazione della materia prima, ed ha ormai bisogno soltanto dell'uomo a cose fatte, abbiamo un sistema automatico di macchine, che però è sempre suscettibile di elaborazione nei particolari»¹⁷. Nonostante l'operaio non sia ancora del tutto obsoleto, tutto fa pensare che anche le operazioni ancora rimaste nelle sue mani possano essere, in prospettiva, automatizzate.

Non sfugga una considerazione. Marx si convince che una società senza classi caratterizzata da benessere diffuso, dove ognuno dà secondo le proprie capaci-

¹⁵ Queste le parole di Marx: «Un sistema di macchine, sia che poggi sulla semplice cooperazione di macchine operatrici omogenee, come nella tessitura, sia che poggi su una combinazione di macchine eterogenee, come nella filatura, costituisce, in sé e per sé, un solo grande automa, appena venga mosso da un primo motore semovente». K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 423.

¹⁶ Il mulo (*spinning mule*) è una macchina per filare. Fu inventata da Samuel Crompton nel 1779.

¹⁷ K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 423.

tà e ottiene in ragione dei bisogni, è possibile proprio grazie all'automazione integrale. Una volta abolita la proprietà privata dei mezzi di produzione, il grande automa lavorerà per l'uomo, al quale non resterà che supervisionarne il lavoro e soddisfare i propri bisogni.

Notoriamente, Adam Smith riteneva che la molla del progresso, la sorgente della ricchezza delle nazioni, fosse in ultima istanza l'egoismo individuale. Questo argomento è stato spesso ripetuto dagli economisti classici e neoclassici, per respingere come utopica la stessa visione marxiana e le successive elaborazioni marxiste.

Prima ancora che un qualsiasi regime socialista (o pseudo-socialista) venisse fondato e messo alla prova della storia, la questione dell'egoismo sollevata dall'economia politica viene, però, discussa da Marx. Il filosofo tedesco esamina le tesi di Adam Smith, innanzitutto, nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, ove prende atto che per l'economista britannico «il movente di colui che scambia non è l'*umanità* ma l'*egoismo*»¹⁸. Aggiunge, però, che questo postulato, pur contenendo una dose di verità, «esprime, inconsapevolmente, la contraddizione della sua scienza: la fondazione della società sull'interesse particolare asociale»¹⁹.

Anche nel *Manifesto* del 1848, Marx mostra di conoscere bene il problema sollevato dalla pubblicistica liberale: «Si è obiettato che, una volta tolta di mezzo la proprietà privata, verrebbe meno ogni attività, mentre trionfarebbe una generale pigrizia»²⁰. La risposta è come una puntura di spillo: «Se ciò fosse vero, già da parecchio la società borghese sarebbe stata rovinata dalla pigrizia; in essa infatti chi lavora non guadagna e chi guadagna non lavora»²¹.

Secondo Marx, con l'avvento della grande industria, del grande automa, dell'automazione integrale, siamo lontani anni luce dall'esempio del bottegaio di Adam Smith, che apre il negozio e lavora sollecitato dal proprio egoismo e non da filantropia, ma così facendo garantisce generi alimentari alla comunità²².

¹⁸ K. Marx, *Le opere che hanno cambiato il mondo*, Newton Compton, Roma 2011, p. 121.

¹⁹ Ivi, p. 122.

²⁰ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, cit., p. 337.

²¹ *Ibidem*.

²² Famosa la frase in cui Adam Smith espone questo concetto: «Non è dalla benevolenza del macellaio, del birraio, del fornaio che ci aspettiamo il nostro desinare, bensì dal riguardo che essi hanno del proprio interesse. Noi ci indirizziamo non al loro umanitarismo, ma al loro egoismo e non parliamo con essi delle nostre necessità, ma dei loro vantaggi». A. Smith, *La ricchezza delle nazioni*, UTET, Torino 1975, p. 92. Riprendendo il discorso sull'egoismo nel Libro quarto, Capitolo II, l'economista lo collega a quello altrettanto noto di "mano invisibile", precisando che l'individuo «è condotto da una mano invisibile a promuovere un fine che non entrava nelle sue intenzioni». Ivi, p. 584.

La situazione è ormai diversa, perché gli azionisti di una grande industria non devono alzarsi alla mattina per sollevare la saracinesca del negozio. Vivono in un certo senso di rendita, appropriandosi del plusvalore, arricchendosi alle spalle degli operai.

Marx è convinto che, se venissero tolti di mezzo i capitalisti, e dell'azienda si appropriassero i cittadini (ovvero lo Stato)²³, oppure gli operai stessi, attraverso l'autogestione cooperativa²⁴, il sistema funzionerebbe ugualmente, grazie al livello tecnologico raggiunto. Si tratterebbe soltanto di tenere acceso il sistema automatico di macchine e controllarne il funzionamento, il che richiederebbe uno sforzo minimo, se fosse equamente distribuito tra la popolazione attiva.

L'automazione integrale, lungi dal rappresentare un incubo, è vista dunque come la chiave di volta per poter uscire dal modo di produzione capitalistico, senza precipitare di nuovo nell'inferno della scarsità.

3. L'IDEA DI AUTOMAZIONE MIMETICA

Marx descrive i macchinari industriali in modo estremamente preciso e puntiglioso²⁵. L'attenzione al dettaglio tecnico è vitale nell'economia del suo discorso, perché egli intende mostrare come l'esistenza della macchina sia in debito non soltanto con l'ingegnosità dei borghesi, ma anche con il lavoro degli operai

²³ L'esproprio da parte dello Stato viene reclamato in vari scritti di Marx ed Engels, a partire dal *Manifesto del partito comunista*, cit., p. 41.

²⁴ L'idea che l'economia socialista o comunista non sia basata sulla statalizzazione dei mezzi di produzione, ma sull'autogestione delle fabbriche da parte degli operai, tramite cooperative, viene esposta nel 1864 nell'"Indirizzo inaugurale e Statuti provvisori dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori", in *Le opere che hanno cambiato il mondo*, cit., p. 668. Il passaggio chiave è dunque visto nell'eliminazione del plusvalore, attraverso il passaggio dal lavoro salariato al lavoro associato, con un esplicito riconoscimento al socialista Robert Owen per avere gettato «il seme del sistema cooperativo».

²⁵ Offriamo qui un esempio di tali dettagliate descrizioni: «Ogni macchinario sviluppato consiste di tre parti sostanzialmente differenti, macchina motrice, meccanismo di trasmissione, e infine macchina utensile o macchina operatrice. La macchina motrice opera come forza motrice di tutto il meccanismo. Essa genera la propria forza motrice, come la macchina a vapore, la macchina ad aria calda, la macchina elettromagnetica, ecc., oppure riceve l'impulso da una forza naturale esterna, già esistente, come la ruota ad acqua dalla caduta d'acqua, l'ala d'un mulino a vento dal vento, ecc. Il meccanismo di trasmissione composto di volanti, alberi di trasmissione, ruote dentate, pulegge, assi, corde, cinghie, congegni e apparecchi di ogni genere, regola il movimento, ne cambia, quand'è necessario, la forma, per esempio, da perpendicolare in circolare, lo distribuisce e lo trasmette alle macchine utensili. Queste due parti del meccanismo esistono solo allo scopo di comunicare alla macchina utensile il moto per il quale essa afferra e trasforma come richiesto l'oggetto del lavoro. Da questa parte del macchinario, dalla macchina utensile, prende le mosse la rivoluzione industriale del secolo XVIII...». K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 415.

e il mestiere degli artigiani delle epoche precedenti.

Lo studioso tedesco rimarca che, quando «consideriamo più da vicino la macchina utensile o macchina operatrice vera e propria, vediamo ripresentarsi, tutto sommato, se pure spesso in forma assai modificata, gli apparecchi e gli strumenti coi quali lavorano l'artigiano e l'operaio manifatturiero; ora però non più come strumenti dell'uomo, ma come strumenti d'un meccanismo o strumenti meccanici»²⁶.

In altre parole, si intende sfatare il mito del genio scientifico che sta alla base della politica dei brevetti e rimarcare che l'invenzione di una macchina non è attribuibile soltanto alla creatività dell'inventore. La macchina viene in esistenza grazie allo sforzo collettivo di diverse generazioni umane, anche attraverso un processo di mimesi. È proprio la dimensione collettiva e mimetica dell'invenzione a giustificare l'espropriazione della macchina da parte di coloro che ora sono ridotti al rango di suoi operatori. Perciò, dopo la diagnosi marxiana, in sede di terapia, i socialisti parleranno di "riappropriazione" dei mezzi di produzione e non di semplice "appropriazione", che altro non sarebbe se non il furto degli stessi.

Lo studioso tedesco invita, per esempio, a osservare la parte del macchinario utilizzata per costruire altre macchine, nel contesto della grande industria. Ebbene, in ciò «che costituisce la vera e propria macchina utensile, vediamo riapparire lo strumento artigiano, ma di volume ciclopico. L'operatore del trapano meccanico, per esempio, è un immane succhiello mosso da una macchina a vapore, senza il quale non potrebbero essere prodotti, viceversa, i cilindri delle grandi macchine a vapore e quelli delle grandi presse idrauliche»²⁷.

Lo stesso discorso riguarda il tornio meccanico, che rappresenta «la rinascita ciclopica del comune tornio a pedale; la piallatrice meccanica è un falegname di ferro che lavora sul ferro con gli stessi strumenti del falegname che lavora sul legno; lo strumento che nei cantieri navali di Londra taglia le lastre che ricoprono l'ossatura delle navi, è un rasoio gigantesco; lo strumento della trancia che taglia il ferro come le forbici del sarto tagliano il panno, è una cesoia mostruosa; il maglio a vapore opera come una comune testa di martello, ma di tal peso che lo stesso Thor non potrebbe brandirlo»²⁸.

Marx sciorina dettagli su queste macchine ciclopiche, ricordando che «uno di questi magli a vapore, che sono una invenzione del Nasmyth, pesa più di sei tonnellate e precipita con una caduta perpendicolare di sette piedi su una incudine del peso di trentasei tonnellate: polverizza un blocco di granito come per

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ivi*, p. 428.

²⁸ *Ibidem.*

giuoco, ed è anche capace di piantare un chiodo in un pezzo di legno dolce con una successione di colpi lievissimi»²⁹.

Che significa tutto questo? Significa che, da un lato, l'invenzione delle macchine industriali è in rapporto debitorio con il lavoro degli artigiani preindustriali, e, dall'altro lato, le macchine di ultima generazione non si limitano soltanto a *sostituire* l'uomo, ma lo *rendono obsoleto*, perché fanno ciò che l'uomo non può nemmeno immaginare di fare.

In altri termini, non si può più tornare indietro. Non si può tornare a produrre gli oggetti a mano, come sognano i luddisti, perché ormai certi processi produttivi oltrepassano le possibilità umane. Né si può pensare a una riduzione dei bisogni umani, a un ritorno alla semplicità primitiva, come auspicano i comunisti "rozzi"³⁰.

Nonostante nel *Capitale* aleggi la triste constatazione della riduzione dell'uomo a ingranaggio, nel contempo, palpabile è l'ammirazione per l'automazione che traspare dalle parole di Marx. Il teorico del socialismo arriva a paragonare i macchinari a divinità pagane. Se da un lato denuncia gli effetti perversi del libero mercato e dell'industrializzazione, dall'altro rifugge da ogni tentazione luddista o primitivista.

4. L'IDEA DI AUTOMAZIONE RICORSIVA

Gli esempi del falegname di ferro e del maglio a vapore, strumenti indispensabili per produrre altre macchine, introducono già il concetto successivo: quello di automazione ricorsiva.

Il cambiamento all'interno delle fabbriche ne trascina con sé molti altri, che investono la società in senso ampio. In particolare, il sistema di macchine della grande industria comporta la rivoluzione dell'intero settore dei trasporti. I mezzi di trasporto sono chiamati ad adeguarsi costantemente ai mutamenti del modo di produzione. Quelli utilizzati quando l'economia era basata sull'agricoltura di sussistenza o finalizzata al piccolo commercio locale, sull'industria domestica

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Come precisa nei *Manoscritti*, i comunisti "rozzi" sono, appunto, quelli che pensano che la soluzione al problema dello sfruttamento e dell'alienazione consista *sic et simpliciter* nella soppressione della proprietà privata e nella distribuzione egualitaria dei beni materiali. Secondo Marx, alla base di questa idea di comunismo c'è un sentimento deprecabile, l'invidia, nonché un altrettanto deprecabile desiderio di ritorno al passato. «Quanto poco questa soppressione della proprietà privata sia un'appropriazione reale, è rappresentato proprio dalla negazione astratta dell'intero mondo della cultura e della civiltà, dal ritorno alla semplicità *innaturale* [IV], dell'uomo *povero*, rozzo e privo di bisogni, che non solo non ha superato la proprietà privata ma non vi è ancora pervenuto». K. Marx, *Le opere che hanno cambiato il mondo*, cit., p. 102.

ausiliaria e sull'artigianato urbano (es. carri trainati da buoi o cavalli), si rivelano inadeguati a servire gli scopi dell'industria manifatturiera e vengono perciò sostituiti dal trasporto su velieri o chiatte fluviali, mezzi più adatti a mantenere contatti con i mercati coloniali.

Allo stesso modo, quando si passa dalla manifattura alla grande industria basata su sistemi automatizzati, i vecchi mezzi di trasporto e comunicazione diventano un impaccio. Per incontrare le esigenze del modo di produzione febbrile e di vasta scala della grande industria, il trasporto delle merci viene affidato ai battelli a vapore, fluviali e transoceanici, e alle ferrovie, mentre la comunicazione a distanza delle informazioni, per la prima volta nella storia, avviene in "tempo reale", con grande rapidità, quasi immediatamente, grazie al telegrafo.

Si attiva così un meccanismo di retroazione, perché la costruzione di treni e battelli di grandi dimensioni richiede uno sforzo maggiore alla stessa industria, uno sforzo *superiore alle possibilità umane*. Il risultato è che la grande industria inizia a produrre «macchine mediante macchine», ovvero comincia a «muoversi da sola»³¹. Marx ribadisce anche che «la condizione di produzione più importante per la fabbricazione di macchine mediante macchine era una macchina motrice capace di ogni potenzialità di forza, eppure allo stesso tempo completamente controllabile. Questa macchina esisteva già; era la macchina a vapore»³².

La produzione di automi mediante automi è stata denominata "automazione ricorsiva" dal sociologo Luciano Gallino, sul finire del XX secolo³³. L'utilizzo di questa espressione per indicare il concetto elaborato da Marx è, dunque, deliberatamente anacronistico, ma non ci pare ve ne sia uno migliore in circolazione.

Si tratta di un concetto basilare anche per comprendere certe trasformazioni sociali della nostra era. L'automazione ricorsiva, nell'ambito di un sistema di capitalistico, produce *disoccupazione tecnologica*, perché non permette un adeguato e rapido riassorbimento nel tessuto produttivo dei lavoratori espulsi dalla linea di produzione. In caso di automazione semplice, infatti, i lavoratori sostituiti dalle macchine possono essere recuperati proprio per la costruzione e la

³¹ Riportiamo in nota, nella sua interezza, il suggestivo paragrafo che descrive l'automazione ricorsiva: «Le terribili masse di ferro che ora si trattava di fucinare, saldare, tagliare, forare, modellare, esigevano a loro volta macchine ciclopiche che la fabbricazione manifatturiera delle macchine non era in grado di creare. Quindi la grande industria dovette impadronirsi del proprio caratteristico mezzo di produzione, la macchina stessa e produrre *macchine mediante macchine* [enfasi nostra]. Solo a questo modo essa creò il proprio sostrato tecnico adeguato e cominciò a muoversi da sola». K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 407.

³² Ibidem.

³³ L. Gallino, *Disoccupazione tecnologica: quanta e quale perdita di posti di lavoro può essere attribuita alle nuove tecnologie informatiche*, <mediamente.rai.it>, Torino, 13 gennaio 1999.

manutenzione di quelle macchine. Ma se anche la costruzione di macchine è affidata a macchine, la speranza si riduce. In altri termini, il concetto di automazione ricorsiva è importante perché mette in dubbio la validità delle teorie della compensazione, che vengono usualmente contrapposte all'idea di disoccupazione tecnologica.

È significativo il fatto che questo aspetto dello sviluppo tecnico, ormai pervasivo nella società dei computer e dei robot industriali, fosse già stato intravisto e analizzato da Marx nell'Ottocento, agli albori della rivoluzione industriale. Ma ciò che più appare interessante è che, nell'analisi marxiana, l'automazione ricorsiva è vista come una necessità del sistema. Non è tanto una volontà maligna che vuole espellere l'uomo dal processo produttivo, a tutti i livelli, ma un meccanismo sociale che si attiva una volta messa in moto l'automazione della grande industria, nel contesto di un'economia di libero scambio.

5. L'IDEA DI AUTOMAZIONE INDOTTA

Marx individua anche un meccanismo politico latente capace di generare macchinari. Tra i fenomeni maggiormente studiati dalla sociologia vi sono quelli che nascono come conseguenze impreviste di un'azione volontaria³⁴. Questi fenomeni "paradossali" sono particolarmente frequenti nella casistica della sociologia della tecnica. Alcuni effetti collaterali della tecnica, oltre che imprevisti sono anche indesiderati. Ma capita anche la situazione opposta, ovvero decisioni politiche e azioni sociali volte a ottenere un certo risultato che producono inaspettatamente una proliferazione di tecnologie.

Proprio analizzando una di queste situazioni, Marx contribuisce a sfatare un altro mito, ovvero che lo straordinario sviluppo tecnologico della società borghese sia *interamente* dovuto al libero mercato. Spiega infatti che, seppur inconsapevolmente, a favorire la proliferazione delle macchine interviene anche lo Stato con le sue leggi. La meccanizzazione di un settore industriale, in un regime di totale libertà, può infatti sfavorire piuttosto che favorire la meccanizzazione di altri settori.

In altri termini, l'automazione trova insieme uno stimolo e un limite nel libero scambio di merci e nella riduzione del lavoro a merce, per una semplice ragione: i lavoratori espulsi dal settore meccanizzato si riversano su altri settori meno evoluti sul piano tecnologico. La loro sovrabbondanza è tale che, in virtù della legge della domanda e dell'offerta, comporta una drastica riduzione del

³⁴ Cfr. R. K. Merton, *Unanticipated Consequences of Social Action*, in Id., *On Social Structure and Science*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 173.

costo del lavoro. Se i salari sono bassi, non è più vantaggioso sostituire i lavoratori con macchine.

Tuttavia, lo Stato interviene per regolare il lavoro minorile, gli orari di lavoro o le retribuzioni, impedendo agli imprenditori di trarre il massimo beneficio da questa eccedenza di lavoratori. L'*Atto sulle fabbriche*, per esempio, impone l'utilizzo di due squadre di fanciulli, una delle quali deve lavorare sei ore, l'altra quattro, oppure ognuna solo cinque. Poiché i genitori non vogliono vendere i piccoli lavoratori a mezza giornata più a buon mercato dei lavoratori a piena giornata, gli imprenditori vengono indotti a sostituire anche i bambini con macchinari. In situazioni di questo tipo, dunque, l'ostetrico dell'automazione è lo Stato, non il mercato. Questo è ciò che intendiamo per "automazione indotta".

Il ruolo tecnogeno del mercato e del modo di produzione borghese è fuori discussione ed è riconosciuto dallo stesso Marx nel *Manifesto*. Tuttavia, questa è una verità parziale. L'idea – tanto cara ai teorici del liberismo – che sia *solo* il libero mercato a produrre progresso tecnico-scientifico, mentre l'apparato statale graverebbe unicamente come un peso, non trova pieno riscontro nelle dinamiche della rivoluzione industriale.

C'è anche un ruolo tecnogeno dello Stato da mettere sul piatto della bilancia. Un ruolo tanto manifesto quanto latente. Non solo le commesse pubbliche sostengono le industrie nazionali, in particolare quelle belliche e strategiche, ma gli stessi provvedimenti legislativi influiscono sullo sviluppo tecnico. In particolare, le leggi che regolano le condizioni e gli orari di lavoro, nonché quelle che stabiliscono l'obbligo di istruzione pubblica dei ragazzi. Sicché, l'automazione (semplice e ricorsiva) non è frutto soltanto dell'egoismo degli imprenditori, ma anche del "buon cuore" dei governanti.

Diversi sono gli esempi portati dal filosofo di Treviri. Nota per esempio che, «prima del divieto del lavoro delle donne e dei fanciulli (al di sotto dei dieci anni) nelle miniere, il capitale trovava che il metodo di utilizzare donne e ragazze nude, spesso legate con uomini, nelle miniere di carbone ed altre miniere, concordava così bene con il suo codice morale e in specie col suo libro mastro, che si rifece alle macchine soltanto dopo quel divieto»³⁵.

La prova che la tecnologia non viene utilizzata se non in caso di assoluto bisogno e senza alcuna finalità umanitaria è fornita da tutte le macchine esistenti inutilizzate a causa del basso costo del lavoro. Riportiamo interamente il passaggio del *Capitale* relativo a questo concetto.

Gli yankees hanno inventato macchine spaccapietre. Gli inglesi non le adoperano, perché al miserabile ("wretch" è termine tecnico dell'economia politica in-

³⁵ K. Marx, *Il capitale*, cit., pp. 436-437.

glesi per il lavoratore agricolo) che compie questo lavoro vien pagata una parte così piccola del suo lavoro, che le macchine rincarerebbero la produzione per il capitalista. In qualche occasione in Inghilterra vengono ancora impiegate donne invece di cavalli per rimorchiare... le barche dei canali, perché il lavoro richiesto per la produzione dei cavalli e delle macchine è una quantità matematica data, e invece quello per il mantenimento delle donne della sovrappopolazione è al di sotto di ogni calcolo. Quindi in nessun'altra parte del mondo si trova una prodigalità di forza umana per bagattelle, più svergognata di quella che si trova per l'appunto in Inghilterra, il paese delle macchine³⁶.

Come si può notare, qui Marx sottolinea gli effetti perversi della *non automazione*. La mancanza o il non utilizzo di macchine in certi settori dell'economia ha conseguenze altrettanto o forse ancor più degradanti e inumane, sulle sorti del proletariato, della meccanizzazione stessa. Questo basta, a nostro avviso, a confutare quella pubblicistica, tanto marxista quanto neoliberista, della seconda metà del Novecento che ha voluto interpretare il pensiero marxiano in termini di luddismo intellettuale.

CONCLUSIONI

Marx si rende conto che, con la rivoluzione industriale, il mondo è cambiato radicalmente e che la cifra del mutamento è l'automazione. Il filosofo di Treviri mette in luce effetti deleteri dell'automazione sulle condizioni dei lavoratori, ridotti a ingranaggi di un enorme macchinario semovente. Tuttavia, la critica di Marx non è rivolta tanto alla tecnologia in sé, quanto, piuttosto, all'incontenibile bramosia di guadagno della borghesia industriale, pronta a calpestare ipocritamente qualsiasi principio morale da essa stessa proclamato, pur di massimizzare il profitto.

Marx è interessato a mostrare gli effetti negativi del libero mercato sulle condizioni del proletariato, nelle sue diverse forme. Precisa però che detti effetti patologici possono svilupparsi in seguito non solo all'*automazione*, ma anche alla *non automazione*.

Infine, lo studioso tedesco elabora tutta una serie di concetti che, pur lasciati senza nome, mettono in rilievo importanti specifiche dell'automazione. Ma l'aspetto più importante non è tanto il numero, quanto la relazione che intercorre tra i vari concetti. Abbiamo già sottolineato una relazione tra automazione mimetica e automazione ricorsiva: si costruiscono macchine mediante macchine, ricostruendo a livello ciclopico gli strumenti artigiani che erano originariamente

³⁶ Ivi, p. 437.

utilizzati per costruire macchine.

Useremo lo spazio di queste conclusioni per evidenziare una seconda importante relazione, quella tra automazione indotta e automazione integrale, che – a nostro avviso – aiuta a risolvere una vecchia controversia esegetica tra marxisti.

Era Marx convinto che il processo di automazione avrebbe condotto a un punto di saturazione, ovvero che si sarebbe arrivati alla totale scomparsa del lavoratore umano dal tessuto produttivo? O riteneva che l'economia capitalistica impediva un tale esito, perché il deprezzamento della forza lavoro (previsto dalla teoria) impedisce all'automazione di divenire davvero integrale? Nella seconda metà del XX secolo, a sostenere la prima tesi troviamo, per esempio, Carl Oglesby³⁷. A rigettarla provvede, invece, tra gli altri, Martin Nicolaus, curatore dell'edizione inglese dei *Grundrisse*. Quest'ultimo scrive:

A word must also be said here, in passing, about the justly famous passages on machine and automation (pp. 670-711), which have been so often quoted. (...) Do these passages imply, as some writers have thought, that manual, industrial work, and hence the class which does it, will therefore, under capitalism, disappear, to be replaced, perhaps, by a 'new vanguard' of engineers and technicians? Such a reading of these passages would be altogether false. It would ignore Marx's unambiguous statements, in many other passages, that there are counter-tendencies which prevent mechanization and automation from advancing beyond a certain limited point, under capitalism...³⁸

Effettivamente, come abbiamo visto, Marx mette in luce anche l'effetto di freno esercitato dal libero mercato sulla meccanizzazione. Tuttavia, all'autore del *Capitale* non sfugge il fatto che non esiste una società in cui il mercato è completamente libero. Limitazioni vengono, per esempio, sistematicamente imposte dai governi all'importazione di beni, attraverso il sistema dei dazi. Già Adam Smith sentenziava che «aspettarsi che la libertà di commercio possa mai venire completamente restaurata in Gran Bretagna è veramente altrettanto assurdo quanto aspettarsi che vi si stabilisca una Oceania o Utopia»³⁹.

Una tale società può esistere solo astrattamente, anche perché nel mondo reale i lavoratori hanno bisogni insopprimibili ed esercitano una resistenza contro il proprio annichilimento, dentro e fuori delle fabbriche. Questa resistenza induce i governi, quand'anche di composizione borghese e orientamento liberale, a porre dei limiti allo sfruttamento del lavoro. Gli interventi della mano pubblica spin-

³⁷ C. Oglesby (a cura di), *New Left Reader*, Grove Press, New York 1969, p. 84.

³⁸ M. Nicolaus, *Foreword*, K. Marx, *Grundrisse*, cit., pp. 51-52.

³⁹ A. Smith, *La ricchezza delle nazioni*, cit., p. 601.

gono il livello di automazione al di là del limite che avrebbe raggiunto in una ipotetica, o – seguendo Smith – utopica, società di totale *laissez-faire*.

Per verificare se e in quale misura il meccanismo dell'automazione indotta abbia effettivamente operato nella storia, dalla data di pubblicazione del *Capitale* a oggi, bisognerebbe uscire dall'ambito della storia delle idee ed entrare nel campo di ricerca della storia economica, compito che esula dalla nostra competenza disciplinare. È evidente che non si è ancora raggiunto il punto di saturazione, ma lo scenario dell'automazione integrale dell'economia e la conseguente possibilità di una disoccupazione tecnologica di massa è ancora discusso seriamente, oggi più intensamente che in passato, da economisti e analisti di scenario, e in particolare dai teorici della quarta rivoluzione industriale⁴⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Bunge M., *Social Science under Debate. A Philosophical Perspective*, Toronto University Press, Toronto 1998.
- Campa R., *Una storia di lotte o una lotta di storie? Il ruolo delle idee nella sociologia storica di Karl Marx*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 3, Issue 2, 2015.
- Elster J., *An Introduction to Marx*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Gallino L., *Disoccupazione tecnologica: quanta e quale perdita di posti di lavoro può essere attribuita alle nuove tecnologie informatiche*, <mediamente.rai.it>, Torino, 13 gennaio 1999.
- Gomulka S., *The Theory of Technological Change and Economic Growth*, Routledge, London and New York 1990.
- Mannheim K., *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1979 (1936).
- Marx K., Engels F., *Manifesto del partito comunista*, Demetra, Bussolengo 1996 (1848).
- Marx K., *Grundrisse. Introduction to the Critique of Political Economy*, Random House, New York 1973.
- Marx K., *Il capitale*, Libro I, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Marx K., *Le opere che hanno cambiato il mondo*, Newton Compton, Roma 2011.
- Merton R. K., *Teoria e struttura sociale. III. Sociologia della conoscenza e sociologia della scienza*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Merton R. K., *Unanticipated Consequences of Social Action*, in Id., *On Social Structure and Science*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.
- Nicolaus M., *Foreword*, K. Marx, *Grundrisse. Introduction to the Critique of Political Economy*, Random House, New York 1973.
- Oglesby C. (a cura di), *New Left Reader*, Grove Press, New York 1969.

⁴⁰ Cfr. Schwab K., *The Fourth Industrial Revolution*, Crown Publishing Group, New York 2017.

Schwab K., *The Fourth Industrial Revolution*, Crown Publishing Group, New York 2017.

Smith A., *La ricchezza delle nazioni*, UTET, Torino 1975.

LA BRIOCHE DI MARIA ANTONIETTA. LA POST-VERITÀ NELLA RIVOLUZIONE FRANCESE

Roberto Paura

Università degli Studi di Perugia
r.paura@libero.it
Orbis Idearum, Vol. 5, Issue 1 (2017), pp. 69-84.

ABSTRACT

It has long been established that the famous phrase “S’ils n’ont plus de pain, qu’ils mangent de la brioche”, attributed to Queen Marie Antoinette in response to growing concerns about the shortage of bread in Paris on the eve of the French Revolution, is what today we would call a *fake news*, probably released for political purposes. The so-called post-truth society, where the diffusion of false rumors and news or shamelessly partisan conceptions prevails over real and verifiable facts, is not an invention of the 21st century, nor is it linked, as it is often stated, to the rise of the Internet and social media. This essay aims to demonstrate that pre-revolutionary French society was already a mature and complete post-truth society, and that this phenomenon was exacerbated during the Revolution.

È ormai da tempo accertato che la celeberrima frase «S’ils n’ont plus de pain, qu’ils mangent de la brioche», attribuita alla regina Maria Antonietta in risposta alle crescenti preoccupazioni sulla penuria di pane a Parigi alla vigilia della Rivoluzione, sia quella che oggi chiameremmo una *fake news*, una notizia falsa, probabilmente diffusa ad arte per finalità politiche. L’aveva riferita Jean-Jacques Rousseau nelle sue *Confessioni*, nel 1782, parlando di un episodio avvenuto molti anni prima, nel 1741: Rousseau l’attribuiva a “una gran principessa”, ma Maria Antonietta sarebbe nata solo anni dopo, sebbene sia pure possibile, anzi probabile, che retrodatare quell’episodio al ’41 fosse un espediente per nascondere una diceria popolare legata, se non proprio a Maria Antonietta, a qualche altro membro della corte di Versailles¹. Si tratta tuttavia di una frase che rappre-

¹ Cfr. Véronique Champion-Vincent, Christine Shojaei Kawan, *Marie-Antoinette et son célèbre dire: deux scénographies et deux siècles de désordres, trois niveaux de communication et trois modes accusatoires*, in «Annales Historiques de la Révolution française» n. 327, gennaio-marzo 2002.

senta alla perfezione l'opinione che la gran parte dei francesi nutriva nei confronti della moglie di Luigi XVI negli anni immediatamente precedenti la Rivoluzione.

Sebbene gli storici non diano alcun peso a simili, inattendibili voci, esse ebbero nondimeno un impatto rilevante nell'opinione pubblica del periodo, assai più di quei temi su cui oggi si concentra l'attenzione della ricerca storiografica, come l'enorme buco di bilancio della monarchia francese, la vetustà delle istituzioni feudali, la crescita di un élite borghese interessata ad accedere ai posti di potere ma impedita dalle regole della gerarchia d'*ancien régime*. I francesi dell'epoca non avvertivano tali problemi ed erano molto più interessati alle spese folli della corte o ai gossip relativi alla coppia reale; e sebbene la maggior parte di queste informazioni, come si vedrà, fossero esagerate, quando non del tutto destituite di fondamento, esse contribuirono a incrinare la presunta sacralità dell'istituzione monarchica e ad alimentare il malcontento nei confronti dello stato di cose della Francia alla fine del XVIII secolo, cosicché la Rivoluzione trovò un terreno molto fertile su cui attecchire.

La *post-truth society*, la società della post-verità in cui la diffusione di notizie e concezioni errate o smaccatamente partigiane ha la meglio sui fatti veri e verificabili, non è un'invenzione del XXI secolo, né è legata, come spesso si è portati a pensare, all'affermazione di Internet e dei *social network*². Questo saggio intende piuttosto dimostrare che la società francese pre-rivoluzionaria, e ancor di più durante la Rivoluzione, era già una matura e compiuta società della post-verità, in cui le false notizie, i *rumor* e più in generale la cosiddetta *misinformation*, ossia la diffusione più o meno intenzionale di notizie tendenziose, dominavano l'opinione pubblica ed ebbero un ruolo determinante nelle origini e nella successiva evoluzione della Rivoluzione.

Il dibattito sulle origini della Rivoluzione francese ha percorso tutta la storiografia del XIX e del XX secolo, sposando di volta in volta paradigmi diversi a seconda delle mode storiografiche: il mito romantico della "rivolta della miseria" di Jules Michelet è stato smentito dagli studi di Alexis de Tocqueville, la "rivoluzione borghese" proposta dalle tre generazioni della scuola marxista (Georges Lefebvre, Albert Mathiez, Albert Soboul) è stata messa in questione della critica revisionista di François Furet e Alfred Cobban, e lo stesso ruolo dell'Illuminismo nella diffusione delle idee rivoluzionarie, recentemente sostenuto dai numerosi studi di Jonathan Israel, è stato smentito da Robert Darnton

² Un fatto che, peraltro, è già stato sottolineato anche su questa rivista. Cfr. R. Campa, *Post-truth. La lezione dimenticata della sociologia della conoscenza*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 4, Issue 1, 2016, pp. 97-115.

(cfr. *infra*, §1)³. Abbandonata quindi la speranza di trovare un unico paradigma interpretativo delle cause della Rivoluzione, non si proverà qui a rievocarla suggerendo che l'utilizzo della categoria contemporanea di *post-truth* possa riuscire laddove le altre categorie hanno fallito; si sosterrà, piuttosto, che diversi spunti della storiografia moderna sulla Rivoluzione, in particolare relativi al ruolo dell'opinione pubblica, delle "società di pensiero" studiate da Augustin Cochin⁴ e delle dinamiche di diffusione e ricezione della stampa scandalistica, possano essere riletti proficuamente alla luce dell'idea della *misinformation society*.

Questa tesi sarà illustrata attraverso la rilettura comparata degli studi di tre autori: gli studi seminali di Robert Darnton sul ruolo che libelli politici, satirici e pornografici clandestini giocarono durante gli ultimi anni dell'*ancien régime* nel compromettere il prestigio delle istituzioni, spianando la strada alle grandi giornate popolari della Rivoluzione⁵; quello d'avanguardia di Georges Lefebvre sul fenomeno della "grande paura" dell'estate 1789 come risultato della diffusione di voci infondate⁶; infine le ricerche di Timothy Tackett sulla funzione dei *rumor* e del complottismo nella genealogia della mentalità terroristica⁷.

1. UNA PRECOCE SOCIETÀ DELL'INFORMAZIONE: LA MISINFORMATION NELLA FRANCIA DEL XVIII SECOLO

³ Per una recente visione d'insieme del dibattito sulle origini della Rivoluzione, cfr. Peter Campbell, *Rethinking the Origins of the French Revolution*, in Peter McPhee (a cura di), *A Companion to the French Revolution*, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2013. Le tesi di Jonathan Israel sul ruolo determinante dell'Illuminismo nelle origini della Rivoluzione sono esposte in particolare in *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, Einaudi, Torino 2011, e in *La rivoluzione francese. Una storia intellettuale dai Diritti dell'uomo a Robespierre*, Einaudi, Torino 2016.

⁴ Cfr. Augustin Cochin, *Lo spirito del giacobinismo. Le società di pensiero e la democrazia: una interpretazione sociologica della Rivoluzione francese*, Bompiani, Milano 2001.

⁵ Tra i più rilevanti, cfr. di Robert Darnton, *L'intellettuale clandestino. Il mondo dei libri nella Francia dell'Illuminismo*, Garzanti, Milano 1990; *The Corpus of Clandestine Literature in France, 1769-1789*, Norton, New York 1995; *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997.

⁶ L'edizione di riferimento è Georges Lefebvre, *La grande paura del 1789*, Einaudi, Torino 1953.

⁷ Timothy Tackett, *Collective Panics in the Early French Revolution, 1789-1791: A Comparative Perspective*, in «French History», vol. 17 n. 2, 2003; Timothy Tackett, *Rumor and Revolution: The Case of the September Massacres*, in «French History & Civilization», vol. 4, 2001; Timothy Tackett, *The Coming of the Terror in the French Revolution*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015.

«Cos'è una notizia? I più di noi risponderebbero che le notizie sono ciò che leggiamo nei giornali o sentiamo alla radio. A guardar meglio, però, probabilmente converremmo che le notizie non sono cose accadute – ieri o la settimana scorsa – bensì racconti su cose accadute. Sono una sorta di narrazione, trasmessa da media di tipo particolare»⁸. Così lo storico americano Robert Darnton, grande studioso della storia del libro e in particolare dei libri del Settecento, in un suo saggio incluso nella raccolta *L'età dell'informazione* (2003), presentava la sua tesi secondo cui, essenzialmente, «ogni età è stata un'età dell'informazione, e che i sistemi di comunicazione hanno sempre foggiano gli eventi»⁹.

Apparentemente si tratta di una tesi difficile da sostenere: siamo abituati a pensare che la società dell'informazione sia stata resa possibile dall'avvento delle comunicazioni istantanee, attraverso il telefono, la radio, poi la televisione e infine Internet. Nella Francia del XVIII secolo, invece, le notizie viaggiavano a bordo di vetture postali, che dopo alcune decine di chilometri dovevano sottoporsi alla lenta operazione del cambio dei cavalli, percorrendo strade per niente agevoli, spesso impantanate, talvolta impercorribili; eppure, anche a quell'epoca le notizie e le idee si diffondevano a una velocità sorprendente.

Ma come potevano farlo in una società dove l'analfabetismo era la regola e i letterati solo una ristretta minoranza? Secondo Darnton, per capirlo dobbiamo innanzitutto abbandonare il pregiudizio contemporaneo di «separare la forma di comunicazione a stampa dalla orale e manoscritta, come facciamo incidentalmente quando parliamo di cultura a stampa, perché tutte erano collegate in un sistema multimediale»¹⁰. Con “sistema multimediale” Darnton non si riferisce all'accezione odierna del termine, strettamente legata all'informatica, ma alla sua radice etimologica: un sistema fatto di molti *media*, la maggior parte dei quali a noi oggi quasi del tutto sconosciuti.

Prendiamo il caso dell'Albero di Cracovia: un grande castagno situato nei giardini del Palais-Royal, quelli che nel luglio 1789 diventeranno il primo focolaio della Rivoluzione, ma che intorno al 1750 rappresentavano il punto d'incontro di tutte le voci che circolavano non solo a Parigi, ma in tutta la Francia. Qui gli agenti delle ambasciate si recavano infatti per raccogliere e diffondere voci, e ne avevano ben donde: sotto l'Albero di Cracovia si riunivano i *nouvellistes de bouches*, “gazzettini umani” secondo la definizione di Darnton, che diffondevano voci raccolte da fonti private (cortigiani, servitori, lettere personali), trasformandole in *bruits publics*, voci pubbliche.

⁸ Robert Darnton, *Le notizie a Parigi: una precoce società dell'informazione*, in Id., *L'età dell'informazione. Una guida non convenzione al Settecento*, Adelphi, Milano 2007, pp. 41-42.

⁹ Ivi, p. 41.

¹⁰ Ivi, p. 84.

Per diventare notizie, queste voci venivano poi soppesate da alcuni comitati informali di cittadini avidi di informazioni, i quali si riunivano in salotti come quello di Madame Doublet: qui, su due grandi registri, venivano raccolte da un lato le notizie ritenute veritiere, dall'altro le dicerie. Dopo un attento controllo, si compilava un notiziario attendibile, che veniva poi copiato e inviato a una rete personale di contatti. Si trattava di notiziari manoscritti (*nouvelles à la main*), diffusi non a stampa ma attraverso copiatura. Nondimeno, «nel 1750 edizioni multiple del notiziario di Mme Doublet circolavano a Parigi e nelle province»¹¹.

Attraverso questo filtro passavano comunque parecchie *fake news*, tanto che le raccolte dei notiziari manoscritti come quello di Madame Doublet vennero poi pubblicate a partire dal 1777 in diversi volumi delle *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, giudicate ampiamente inattendibili dagli storici, ma lette avidamente dai lettori francesi, tanto che andarono a ruba sul mercato clandestino. I giornali "ufficiali", invece, erano ritenuti inattendibili, data la pressione della censura; si riteneva inoltre che anche i giornali in lingua francese provenienti dall'estero fossero scritti da giornalisti prezzolati sul libro paga di Versailles.

In buona parte ciò corrispondeva al vero, tanto che la diffusione dilagante dei giornali si ebbe solo con l'affermazione della libertà di stampa e d'opinione garantita all'indomani della Rivoluzione. Ma la società dell'informazione francese non era ancora sufficientemente educata a distinguere le fonti, nonostante il lavoro certosino di salotti come quelli di Madame Doublet: molti davano per certe tutte le notizie pubblicate sui giornali, altri invece non vi prestavano alcuna fede e credevano piuttosto alle inattendibili dicerie raccolte nei libelli o nelle *chroniques scandaleuses* clandestine. In verità in tutte queste fonti del sistema multimediale francese del XVIII secolo si confondevano notizie veritiere e distorte.

Ma quale fu il loro impatto sulla società francese? Per capirlo, Darnton ha studiato, non senza difficoltà, il mercato librario clandestino di quegli anni, ricostruendo una classifica dei best-seller che lascia attoniti. Rousseau, il vate di Robespierre, non compare da nessuna parte; ai primi posti troviamo piuttosto testi come gli *Anecdotes sur Mme la comtesse du Barry*, un finto saggio storico che, con la scusa di riportare voci per smentirle, divulgava una ricostruzione inattendibile e scandalosa della favorita di Luigi XV, considerata responsabile dello stato vergognoso della corte di Versailles e, di conseguenza, della Francia intera. Dai calcoli di Darnton risulta che il mercato clandestino era costituito solo per meno del 7% da trattati filosofici; il grosso era rappresentato da testi satirici e libelli polemici (17,7%), erotismo (14%), attualità politica (11%),

¹¹ Ivi, p. 49.

libelli e satira di corte (10%)¹².

Non possiamo non citare, tra i testi analizzati da Darnton, i *Mémoires sur la Bastille* di Simon-Nicolas-Henri Linguet e le *Lettres de cachet* del conte di Mirabeau: entrambi erano stati rinchiusi per un certo periodo – per la verità piuttosto breve – nella famigerata Bastiglia, dipinta come in un «racconto gotico, trascinando i lettori dentro le prigioni di cui svelavano tutti gli orrori: il vitto disgustoso, il sadismo dei carcerieri, i pagliericci infestati dai vermi e le segrete sotterranee dove vittime innocenti davano libero sfogo alla loro disperazione, segregati dal resto del genere umano e privati della possibilità di appellarsi alla giustizia»¹³.

Fu attraverso questi testi che venne a costruirsi la leggenda nera della Bastiglia, simbolo del dispotismo monarchico insieme alle infami *lettres de cachet* con le quali il re poteva, senza alcun “habeas corpus”, far arrestare qualsiasi suddito del regno. Non meraviglia che, il 14 luglio 1789, l’ira dei parigini si riversasse innanzitutto su questa prigione, poco importa che al suo interno, all’epoca, vi fossero ospitate appena sette persone, perlopiù deboli di mente (e non certo a causa del trattamento).

Anche il cosiddetto “affare della collana”, che aveva coinvolto tra il 1785 e il 1786 Maria Antonietta e il cardinale di Rohan in un imbarazzante scandalo nel quale il cardinale era stato accusato di aver tentato di comprare i favori della regina (e, attraverso di lei, probabilmente del re) acquistando una costosissima collana di diamanti, non era che una trama da operetta rispetto ai contorni con cui la si dipinse tanto all’epoca, nei libelli e nelle *nouvelles à la main* che circolavano, che dopo, per esempio nei romanzi di Alexandre Dumas. Ma l’attenzione pubblica ne fu calamitata e il costo della collana in un’epoca di bassi salari destò sconcerto e indignazione ben più del buco di bilancio annunciato dai controllori delle finanze, di cui i francesi capivano assai poco.

Questi aneddoti e queste notizie ingigantite e distorte ebbero un effetto “rivoluzionario”? Secondo Darnton, esse non avevano l’obiettivo di rovesciare la monarchia, ma contribuirono a intaccare «i fondamenti della legittimità della monarchia borbonica»¹⁴. Che idea potevano farsi i francesi di Luigi XV, leggendo gli aneddoti riguardanti la scandalosa familiarità di Madame du Barry, una prostituta diventata cortigiana, che chiamava il re “La France” e, a quanto si leggeva, gli faceva firmare gli editti con cui esiliare gli avversari politici dei sostenitori della favorita nell’intimità del talamo¹⁵? E che opinione potevano

¹² Darnton, *Libri proibiti*, cit., p. 75.

¹³ Ivi, p. 81.

¹⁴ Ivi, p. 165.

¹⁵ Cfr. il brano degli *Anecdotes sur Mme la comtesse du Barry* riportati da Darnton in *Libri*

costruirsi di Luigi XVI se i libelli dell'epoca dipingevano sua moglie, Maria Antonietta, come una fedifraga conclamata che si dava alle orge con la servitù (questo il tenore di *pamphlet* come quelli che facevano circolare futuri leader rivoluzionari quali Brissot e Hébert)¹⁶?

«I libri proibiti plasmavano l'opinione pubblica in due modi», scrive Darnton: «fissando nero su bianco la disaffezione verso le istituzioni (e quindi preservandola e diffondendola) e inserendo tale disaffezione in schemi narrativi organici (ovvero trasformando notazioni frammentarie in un discorso coerente)»¹⁷. Lo storico cita l'opinione del capo della polizia giudiziaria di Parigi, Lenoir, che lamentava il fatto che i parigini dessero più credito «alle maldicenze e ai *libelles* che circolano clandestinamente che alle notizie stampate e pubblicate per ordine del governo o con il suo permesso», o che fosse ormai costretto a pagare una *claque* perché applaudisse durante le rare apparizioni di Maria Antonietta a Parigi¹⁸.

In una prospettiva di rilettura di questa analisi alla luce della categoria analitica della *post-truth society*, non possiamo dunque che concordare con l'opinione di Darnton, quando scrive: «La visione che i contemporanei avevano degli avvenimenti stessi non va considerata meno importante degli avvenimenti stessi, anzi le sue cose sono inseparabili. Questa visione assegnava ai fatti il loro significato, determinando il modo in cui la gente prese posizione quando si verificò una vera situazione rivoluzionaria»¹⁹.

2. LA GRANDE PAURA DEL 1789: UN ESEMPIO DI DIFFUSIONE VIRALE DELLE FAKE NEWS

Nel 1932 il grande storico Georges Lefebvre, che di lì a tre anni sarebbe stato

proibiti, cit., p. 345: «Dato che il re cenava con lei ogni sera, il duca e il cancelliere preparavano la favorita su quello che avrebbe dovuto dire. Le davano anche gli ordini che dovevano essere firmati dal re e quando l'amante, con il sangue infiammato dal buon vino che ella gli aveva servito e con il cuore ardente per gli abbracci della donna, chiedeva i suoi favori e non era più in grado di rifiutarle niente, Mme du Barry riusciva a estorcergli la firma fatale».

¹⁶ Cfr. un brano del giornale di Hébert, il *Père Duchesne*, riportato da Jean Jaurès nella sua *Storia socialista della Rivoluzione francese*, Editori Riuniti, Roma 1969, vol. IV, p. 397: «La tigre austriaca era considerata in tutte le corti come la più miserabile prostituta di Francia. Era accusata apertamente di voltarsi nel fango insieme a dei servi, ed era difficile individuare il gaglio col quale aveva generato gli aborti zoppi, gobbi, marci usciti dal suo ventre avvizzito».

¹⁷ Darnton, *Libri proibiti*, cit., 192.

¹⁸ Ivi, p. 224.

¹⁹ Ivi, p. 242.

chiamato a occupare la prestigiosa cattedra di Storia della Rivoluzione francese alla Sorbona, pubblicò una delle sue opere più celebri e meritorie, *La grande paura del 1789*. Uno studio in anticipo sui tempi, nel quale, mettendo insieme le testimonianze scritte relative al breve ma concitato periodo del luglio-agosto 1789, riuscì a venire a capo di uno dei fenomeni più misteriosi della vicenda rivoluzionaria, ossia l'ondata di panico che si diffuse nelle campagne francesi, fondata sulla falsa notizia di armate di briganti intenzionati a devastare i raccolti, e il cui esito fu l'assalto ai castelli per distruggere i registri feudali.

Se si vuole avere una prova di quanto velocemente potessero diffondersi le voci in una società come quella francese della fine del secolo, il libro di Lefebvre di prove ne è pieno. La notizia dell'imminente arrivo delle fantomatiche armate di briganti viaggiò per il paese a velocità che crederemmo possibili solo nell'epoca di Internet. Non si trattò, come pensarono i primi storici della Rivoluzione, di «un'involuzione arcaica»²⁰, l'ultimo dei tanti fenomeni di panico che avevano caratterizzato la storia delle campagne francesi nel medioevo e nella prima età moderna; fu piuttosto il primo, più potente segnale dell'affermazione di una società di massa in grado non solo di coltivare opinioni, aspirazioni e progettualità politica, ma anche di subire la facile presa della *misinformation*, di propagare e subire l'impatto delle false notizie prese per vere.

Alla base di tutto c'era, nota Lefebvre, la tradizionale diffidenza del popolo nei confronti degli amministratori: «Perché, negli anni fecondi, non si era messo grano in riserva? Perché i ricchi, proprietari e fittavoli, in connivenza con i mercanti e con la complicità dei ministri e degli altri uomini del re, sempre favorevoli ai potenti, avevano esportato l'eccedente per venderlo lontano a un buon prezzo»²¹. E quando si replicava al popolo «che bisognava che il pane fosse caro, perché la coltura del grano venisse incoraggiata e che così si finirebbe per liberarlo dalla carestia e tutto andrebbe meglio per tutti, il popolo alzava le spalle»²². Per tutto il periodo della Rivoluzione, di fronte allo spettro della carestia, la risposta popolare fu sempre una sola: dagli all'accaparratore! Leggi contro l'accaparramento furono emanate nel 1793 all'apice della pressione dei sanculotti sul governo rivoluzionario, analogamente alla più popolare delle misure, il calmiere sul prezzo del grano e di altri beni di prima necessità, che avrebbe messo in ginocchio l'economia francese²³.

²⁰ Cfr. Jacques Revel, *Grande Paura*, in François Furet e Mona Ozouf, *Dizionario critico della Rivoluzione francese*, Bompiani, Milano 1989, pp. 75-81.

²¹ Lefebvre, *op. cit.*, p. 29.

²² *Ibid.*

²³ Difatti le richieste del movimento popolare riguardavano sempre misure di calmieramento contro il carovita, quasi mai un aumento dei salari. Ci furono manifestazioni nella primavera 1794

La conseguenza fu che, con l'arrivo delle notizie del 14 luglio e degli avvenimenti conseguenti, nelle campagne francesi aumentò il timore dell'anarchia e, al tempo stesso, di un "complotto aristocratico" per affamare la popolazione, allo scopo di colpire indirettamente l'Assemblea nazionale. Le voci che giravano e che portavano interi villaggi a spopolarsi o ad armarsi riguardavano bande di briganti o eserciti stranieri, o entrambi; ora si parlava dei savoiard entrati nel Delfinato, ora degli inglesi sbarcati a Brest, ora di duemila briganti nascosti nelle foreste intorno Parigi. Le notizie delle prime emigrazioni di esponenti della corte, a partire dal conte d'Artois, fratello del re, non fecero che confermare le paure: l'aristocrazia, solo apparentemente domata il 14 luglio, si preparava al contrattacco generale, utilizzando l'arma che più spaventava i contadini, quella della fame.

Lefebvre nota giustamente che la Grande Paura si diffuse alla vigilia della mietitura, momento sempre particolarmente critico per la vita delle campagne: «Poiché tutti credevano all'accaparramento e lo imputavano a delitto del governo, dei suoi agenti, dei decimatori e dei nobili, non si mancò di supporre, quando il conflitto politico e sociale si aggravò, che i congiurati cercassero di domare il terzo stato con la fame»²⁴. A nulla valsero le ironiche smentite di uno dei primi giornali "liberi" dell'epoca, *Le Révolutions de Paris* di Camille Desmoulins, anche perché la stessa amministrazione rivoluzionaria, nota Lefebvre, prestava fede a quelle voci. La mentalità complottista (lo si vedrà più oltre, §3) è saldamente radicata nell'immaginario politico dei rivoluzionari.

«E, in verità, che cos'è la grande paura se non una gigantesca "notizia falsa"?», scrive ancora Lefebvre²⁵. Per renderla tale bastavano le voci, o la loro pubblicazione su qualche giornale, che le deformava e le ingigantiva. Sempre pronto a credere a qualsiasi foglio stampato, soprattutto perché quasi mai in grado di leggerlo, il popolo prendeva per veri persino dei manifesti stampati ad arte da qualche mestatore in cui si leggeva che «è permesso a tutti i campagnoli di andare in tutti i castelli del Mâconnais a domandare i registri delle terre, e nel caso sia loro rifiutato, possono saccheggiare, bruciare e devastare: nessun male gli sarà fatto»²⁶.

Gli assalti ai castelli si diffusero ovunque. Il 19 luglio nel castello di Quincey, nella Franca Contea, i soldati dalla guarnigione e gli abitanti del luogo

dei conciatori di tabacco e degli operai dei porti della Senna, ma il Comune di Parigi le represses duramente, anche in ragione della c.d. legge Le Chapelier, che impediva ai lavoratori di organizzarsi in gruppi di pressione per chiedere l'aumento degli stipendi.

²⁴ Lefebvre, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ Ivi, p. 87.

²⁶ Ivi, p. 114.

gozzovigliarono per festeggiare la presa della Bastiglia, quand'ecco che durante la notte il magazzino delle polveri saltò per aria uccidendo cinque uomini e ferendone molti altri. Si grida al complotto: l'aristocrazia avrebbe teso al popolo una trappola, non è che la prova generale di un piano per far saltare in aria la sala dell'Assemblea nazionale. Nella notte tra il 2 e il 3 agosto si pretese una perquisizione nei sotterranei delle scuderie del conte di Artois, da dove si supponeva partissero i cunicoli realizzati per minare la sala dell'Assemblea.

È il panico generale, in grado di propagarsi alla velocità del suono. Quando una vecchia s'imbatte in due uomini dagli atteggiamenti molto sospetti nella campagna del Calvados, in Normandia, si convince di aver a che fare con dei briganti e avverte in preda a un profondo turbamento il figlio del sindaco della cittadina di Vire, che incontra lungo la strada. Questi corre a mettere in allarme la sua città, diffondendo lungo il percorso la notizia che un'armata di briganti si prepara a distruggere i raccolti e a saccheggiare i villaggi del Calvados. Quando giunge a Vire, i presunti briganti sono già diventati 600; quando la notizia, in meno di sette ore, giunge nel capoluogo Caen, sono ormai 3000. Le campane suonano a martello, i paesani si armano, le guardie nazionali e il reggimento di Caen si mobilitano. Passano le ore, e dell'armata non c'è traccia. I due vagabondi in realtà erano un malato di mente e il padre impegnato a sorvegliarlo. In preda a un'agitazione che si autoalimenta con il diffondersi delle voci, il popolo così armato sfoga la sua eccitazione contro i castelli feudali, saccheggiandoli e, in molti casi, uccidendo i signori locali.

La notte del 4 agosto, l'Assemblea nazionale intervenne abrogando il regime feudale in tutta la Francia, con l'obiettivo di placare gli animi. Ma, osserva Lefebvre, la paura dei briganti ricomparve in tutti i momenti critici della Rivoluzione, come nel 1791 all'indomani della tentata fuga a Varennes della famiglia reale, e poi nel settembre 1793, alla vigilia della proclamazione del "Terrore all'ordine del giorno". «La grande paura nacque dal termine dei "briganti", che si spiega a sua volta con le condizioni economiche, sociali e politiche in cui si trovava nel 1789 la Francia»²⁷, conclude Lefebvre, osservando che le paure «continuarono fin quando la rivoluzione fu in pericolo»²⁸.

La sua analisi, tuttavia, si conclude sostanzialmente con il fenomeno dell'estate 1789; bisognerà attendere il succedersi di tre generazioni di storici prima che il tema della diffusione dei *rumor* e dell'ossessione complottista nella Francia rivoluzionaria ritorni ad essere compiutamente studiato alla luce di una sensibilità nuova, in cui alla storia politica e sociale si unisce l'analisi sociologica. È il caso degli studi dello storico americano Timothy Tackett.

²⁷ Ivi, p. 237.

²⁸ Ivi, p. 227.

3. RUMORS E COMPIOTTISMO: LE FALSE CREDENZE NELLA FRANCIA DEL TERRORE

Tackett ha iniziato a occuparsi delle dinamiche di diffusione dei *rumor* nel contesto della Rivoluzione a partire dai primi anni Duemila con i suoi studi sulla fuga a Varennes della famiglia reale, nel giugno 1791, e sulle sue conseguenze²⁹. Già Lefebvre aveva notato un ritorno di fiamma del panico popolare all'indomani della notizia della tentata fuga di Luigi XVI; Tackett conferma la somiglianza tra i due fenomeni, entrambi caratterizzati da «una reazione a catena di ondate d'isteria collettive basate su voci informate, che si diffonde nel tempo da comunità a comunità attraverso distanze considerevoli»³⁰.

La differenza, rispetto alla Grande Paura dell'estate 1789, è che nel '91 la notizia della fuga del re «si propagò molto più rapidamente e sistematicamente», grazie ai dispacci inviati dall'Assemblea nazionale con corrieri a spron battuto in tutti i capoluoghi di distretto della Francia e ai bollettini spediti dai club politici come quello dei Giacobini o dei comitati di sorveglianza istituiti a Parigi per indagare sulle presunte cospirazioni. In sei o sette giorni tutti gli angoli del paese erano stati informati prima della fuga e poi dell'arresto della famiglia reale a Varennes dai dispacci e dalle gazzette, ma il panico si diffuse molto più velocemente, attraverso le campane a martello suonate di villaggio in villaggio all'arrivo delle notizie, il cui suono poteva essere udito a grande distanza nelle campagne. Tackett ha calcolato che, mentre durante la Grande Paura i *rumor* circolavano alla velocità di 2-4 chilometri all'ora, nel '91 la viralità era aumentata a 5-6 chilometri orari³¹.

Rispetto agli ultimi anni dell'*ancien régime* studiati da Darnton o alla stessa Grande Paura nei primissimi giorni della Rivoluzione, il salto di qualità risulta evidente. Si sono già formate e consolidate le “società di pensiero”, ossia i club e i circoli politici, dove non solo si discuteva pubblicamente degli avvenimenti politici, ma ci si impegnava a divulgare le notizie in tutta la Francia attraverso comitati di corrispondenza appositamente istituiti. Aumentava così esponenzialmente la rete di diffusione delle notizie, sia quelle credibili che quelle inaffidabili. Il boom della stampa libera disorientava un'opinione pubblica non abituata alla libertà d'opinione né a soppesare il valore delle fonti, cosicché la diffusione di *rumor* e *fake news* aumentò vertiginosamente col procedere del processo rivoluzionario.

²⁹ Cfr. Tackett, *Collective panics*, cit.; Id., *Un re in fuga. Varennes, giugno 1791*, Il Mulino, Bologna 2006.

³⁰ Tackett, *Collective panics*, cit., p. 150.

³¹ Ivi, pp. 160-163.

Tra l'agosto e il settembre 1792, all'indomani della giornata del 10 agosto in cui il popolo di Parigi diede l'assalto al palazzo delle Tuileries rovesciando la monarchia, si raggiunse un climax che ebbe come sbocco i famigerati massacri nelle prigioni parigine agli inizi di settembre. Al panico legato al tracollo delle istituzioni si sommò infatti, in questo periodo, l'angoscia per l'avanzata delle truppe della coalizione verso la capitale, precedute dal terribile Manifesto di Brunswick che prometteva la distruzione di Parigi e giustizia sommaria contro i colpevoli di attentato alla persona del re, nonché i timori di un complotto ordito nelle carceri della città.

Le paure relative a presunti complotti nelle prigioni, osserva Tackett, risalivano agli anni dell'*ancien régime* e crebbero durante la Rivoluzione. Nell'ottobre 1789 si diffuse la voce che venissero tracciate fuori alle case dei parigini delle croci di colore bianco o rosso a seconda che chi vi abitasse dovesse essere solo derubato o anche assassinato dagli evasi delle prigioni, fatti fuggire dagli aristocratici in combutta con i carcerieri. Ritornava la paura di una nuova "notte di San Bartolomeo", una resa dei conti finale. Nel gennaio 1792 i prigionieri del carcere di La Force appiccarono un incendio e si temette che si preparassero a «mettere a fuoco Parigi»³².

All'indomani degli eventi del 10 agosto, il panico nella capitale raggiunse l'acme: si parlava di aristocratici scampati alla presa delle Tuileries e nascosti nei sotterranei della città pronti a far saltare in aria l'Assemblea legislativa e il club dei Giacobini, o di complotti per introdurre pezzi di vetro negli alimenti, così da uccidere i parigini. Tra il 29 e il 31 agosto il comitato di sorveglianza del Comune, centro di tutte le voci su presunti complotti, ordinò una serie di perquisizioni in città per scovare armi e cospiratori. Il 2 settembre, infine, i manifesti affissi agli angoli delle strade dalle autorità del Comune («Alle armi! Il nemico è alle porte!») diedero fuoco alle polveri: quel giorno e nei tre giorni successivi, circa 4000 persone furono brutalmente assassinate nelle carceri parigine, con l'obiettivo di soffocare un presunto complotto controrivoluzionario per pugnalarla la Rivoluzione alle spalle mentre era impegnata ad affrontare l'invasione straniera³³.

Ma non fu che l'episodio più estremo. Nel marzo 1793 la Convenzione nazionale si trovò «bombardata quotidianamente da lettere riguardanti sia i rovesci di guerra che le insurrezioni interne», in particolare «appelli disperati di assistenza contro le insurrezioni che sembrava stesso scoppiando ovunque allo stesso tempo» nelle provincie³⁴. Esagerazioni, naturalmente, che però facevano il

³² Tackett, *Rumor and Revolution*, cit., p. 60.

³³ Cfr. Ivi, pp. 62 ss.; Tackett, *The Coming of the Terror*, cit., pp. 210-211.

³⁴ Tackett, *The Coming of the Terror*, cit., p. 263.

gioco della sinistra radicale, i montagnardi: quando, alla fine di maggio, giunse la notizia dell'insurrezione di Lione contro il governo radicale del montagnardo Chalier, si disse alla Convenzione che centinaia di patrioti erano stati massacrati, laddove i morti furono poche decine. Ma quell'esagerazione fu utilizzata in modo strumentale dai montagnardi della Convenzione per ottenere l'epurazione dei deputati girondini, considerati responsabili dell'eccidio dei patrioti perpetrato a Lione.

La crisi del settembre '93 che portò alle misure straordinarie, al "governo rivoluzionario fino alla pace" e al "Terrore all'ordine del giorno", fu anch'essa il prodotto di un panico crescente: «Ogni giorno apprendiamo di nuovi tradimenti, nuovi crimini, ogni giorno scopriamo l'emergere di nuovi complotti», lamentava il procuratore generale del Comune, Chaumette³⁵. La guardia nazionale era permanentemente mobilitata, le porte della città continuamente chiuse, si ordinava di tenere accese le luci delle case la notte per prevenire complotti notturni. L'exasperazione dei parigini condusse all'invasione della Convenzione e all'approvazione delle misure terroristiche.

Non è possibile, in questa sede, proseguire l'analisi della storia della Rivoluzione da questo punto di vista. Basti qui riconoscere che l'enorme valore degli studi di Tackett sta nell'aver dimostrato che il Terrore non fu una parentesi o uno "slittamento" del processo rivoluzionario, come la storiografia classica aveva sostenuto, ma l'inevitabile conseguenza di un percorso iniziato fin dal luglio 1789 con la Grande Paura: il risultato di una crescita parossistica di *rumor*, false notizie, ansie, paure, presunte cospirazioni che richiedevano di volta in volta misure sempre più estreme per essere affrontate.

Tutta la Rivoluzione fu dunque, in ultima analisi, il prodotto di una già matura società della post-verità, dove i "fatti alternativi" riportati da giornali tendenziosi, da manifesti affissi per le strade o da voci che giravano di strada in strada e di città in città ebbero la meglio su qualsiasi discorso razionale fondato sui fatti. Ciò rivela lo scollamento esistente nella società francese di quegli anni tra la realtà dei fatti e la loro percezione: notizie distorte, teorie del complotto, false cospirazioni, voci ingigantite alimentarono il lungo percorso rivoluzionario fin dall'inizio e fino ai suoi più drammatici esiti.

4. CONCLUSIONI

Ai tempi di Lefebvre non erano disponibili studi di sociologia e di psicologia sociale dedicati ai fenomeni di panico collettivo e alle dinamiche di diffusione di

³⁵ Ivi, p. 293.

voci e false notizie all'interno dei gruppi sociali. Gli studi di Tackett sono stati i primi ad aggiornare le ricerche precorritrici di Lefebvre con la gran messe di ricerche condotte in anni recenti sul fenomeno dei *rumor* in contesti quali gli scenari di guerra, la borsa di Wall Street o Internet. Lo studioso ha identificato sei caratteristiche di questi fenomeni che possono essere applicati alla comprensione di determinati episodi della Rivoluzione francese:

1. La diffusione dei *rumor* avviene in modo non-lineare, con uno scambio di notizie e informazioni attraverso complesse interazioni e discussioni che generano molteplici e differenti resoconti di una notizia.
2. Queste interazioni spingono a sviluppare gradualmente un consenso diffuso intorno a una credenza.
3. Questo consenso si fonda su opinioni e attitudini preesistenti, dal momento che i *rumor* di solito confermano e giustificano precedenti convinzioni.
4. Le voci e le false notizie si sviluppano e si diffondono più facilmente in contesti in cui la credibilità delle istituzioni è compromessa e non sono disponibili fonti considerate affidabili.
5. I *rumor* possono veicolare, insieme a presunte notizie, anche particolari sentimenti, quali odio o paura.
6. Sebbene sia vero che i *rumor* spesso circolano solo all'interno di un determinato gruppo culturale o classe sociale, in particolari situazioni critiche possono espandersi fino a generalizzarsi.³⁶

Si tratta, com'è evidente, di quelle stesse caratteristiche che gli studiosi che hanno iniziato ad approfondire i temi della *post-truth society* hanno individuato per i fenomeni di generazione e diffusione di quei "fatti alternativi" che producono la *misinformation*.

L'ultima domanda che resta da porsi, in questo contesto, è se la diffusione endemica della *misinformation* possa condurre – come sembra essere avvenuto nel caso della Rivoluzione francese – a gravi fenomeni di instabilità sociale tali da compromettere l'esistenza degli ordinamenti costituiti. L'ipotesi che qui viene proposta è un rovesciamento del rapporto di causa-effetto tra le due situazioni. L'emergere di una società della "post-verità" sembra cioè essere l'effetto di una graduale perdita di legittimità e affidabilità delle istituzioni sociali, cosicché si potrebbe considerare la diffusione di "fatti alternativi" come un sintomo di una struttura sociale in rapido disfacimento.

Questa ipotesi è confortata tanto dagli studi qui sintetizzati quanto da altre opinioni espresse in passato da storici eminenti: è il caso di un celebre articolo di Marc Bloch del 1921 nel quale si analizzava la produzione e la diffusione di

³⁶ Tackett, *Rumor and Revolution*, cit., pp. 56-57.

false notizie durante la Prima guerra mondiale, dallo storico ritenuto un fenomeno tipico di contesti di incertezza in cui la fiducia nelle istituzioni è messa in discussione³⁷. Future analisi relative alla *post-truth* in età contemporanea non possono dunque prescindere da uno studio comparativo dei casi storici, a partire da quelli qui selezionati, soprattutto se intendono comprendere tanto le cause quanto i possibili effetti sulla futura stabilità degli ordinamenti sociali.

BIBLIOGRAFIA

- Bloch M., *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, «Revue de synthèse historique», vol. 33, 1921.
- Campa R., *Post-truth. La lezione dimenticata della sociologia della conoscenza*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 4, Issue 1, 2016, pp. 97-115.
- Campbell P., *Rethinking the Origins of the French Revolution*, in P. McPhee (a cura di), *A Companion to the French Revolution*, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2013.
- Campion-Vincent V., Shojaei Kawan C., *Marie-Antoinette et son célèbre dire: deux scénographies et deux siècles de désordres, trois niveaux de communication et trois modes accusatoires*, in «Annales Historiques de la Révolution française» n. 327, gennaio-marzo 2002.
- Cochin A., *Lo spirito del giacobinismo. Le società di pensiero e la democrazia: una interpretazione sociologica della Rivoluzione francese*, Bompiani, Milano 2001.
- Darnton R., *L'intellettuale clandestino. Il mondo dei libri nella Francia dell'Illuminismo*, Garzanti, Milano 1990.
- Darnton R., *Le notizie a Parigi: una precoce società dell'informazione*, in Id., *L'età dell'informazione. Una guida non convenzionale al Settecento*, Adelphi, Milano 2007.
- Darnton R., *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997.
- Darnton R., *The Corpus of Clandestine Literature in France, 1769-1789*, Norton, New York 1995.
- Israel J., *La rivoluzione francese. Una storia intellettuale dai Diritti dell'uomo a Robespierre*, Einaudi, Torino 2016.
- Israel J., *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, Einaudi, Torino 2011.
- Jaurès J., *Storia socialista della Rivoluzione francese*, Editori Riuniti, Roma 1969.
- Lefebvre G., *La grande paura del 1789*, Einaudi, Torino 1953.

³⁷ Cfr. Marc Bloch, *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, «Revue de synthèse historique», vol. 33, 1921. Bloch concludeva con una considerazione oggi condivisa dagli studiosi della *misinformation* ma che si ritrova anche nelle caratteristiche individuate da Tackett: «Siamo facilmente portati a credere ciò in cui abbiamo bisogno di credere».

Revel J., *Grande Paura*, in F. Furet e M. Ozouf, *Dizionario critico della Rivoluzione francese*, Bompiani, Milano 1989.

Tackett T., *Collective Panics in the Early French Revolution, 1789-1791: A Comparative Perspective*, in «French History», vol. 17 n. 2, 2003.

Tackett T., *Rumor and Revolution: The Case of the September Massacres*, in «French History & Civilization», vol. 4, 2001.

Tackett T., *The Coming of the Terror in the French Revolution*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015.

Tackett T., *Un re in fuga. Varennes, giugno 1791*, Il Mulino, Bologna 2006.

histoire des idées
historia de las ideas
ideeengeschiedenis
история идей
historia dei
ideeengeschiedenis
histoire des idées
storia delle idee
HISTORY OF IDEAS
historia idei
idehistorie
ideeajalugu hugmyndasaga
idehistorie
storia delle idee
Ideengeschichte
historia idei
ideeengeschiedenis
histoire des idées
история идей
historia de las ideas
история идей
STORIA DELLE IDEE
ideeengeschiedenis
histoire des idées
History of Ideas
история идей
historia idei
ideeajalugu hugmyndasaga
History of Ideas
Ideengeschichte
idehistorie
ideeengeschiedenis
histoire des idées
historia de las ideas
storia delle idee
история идей
ideeajalugu hugmyndasaga
ideeengeschiedenis
STORIA DELLE IDEE
histoire des idées
History of Ideas
Ideengeschichte
HISTORIA IDEI
ideeajalugu hugmyndasaga
Ideengeschichte
Ideengeschichte
история идей
idehistorie

Third Section

CONTRIBUTIONS
IN POLISH

MICHEL HENRI KOWALEWICZ KU PAMIĘCI

Jens Loenhoff

Essen-Duisburg University

jens.loenhoff@uni-due.de

Orbis Idearum, Vol. 5, Issue 1 (2017), pp. 87–91.

Po krótkiej, ale ciężkiej chorobie Michel Henri Kowalewicz zmarł jesienią 2016 roku. My, jego koledzy i przyjaciele, poznani przez Michela w ciągu jego życia we wszystkich częściach świata, wspominamy wszystkie lata współpracy naukowej, ożywione dyskusje i owocną wymianę intelektualną. Pozostawiony przez niego dorobek cechuje się nie tylko niezwykłym duchem, lecz także wyjątkową i żywiołową biografią naznaczoną wędrówkami w poszukiwaniach językowych, kulturowych i dyscyplinarnych.

Jako syn matki – Niemki i ojca – Polaka, urodzony w Poznaniu Michel po maturze najpierw studiował germanistykę na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Dzięki stypendium jego Alma Mater mógł on wyjechać na rok studiować na wydziale filozoficznym berlińskiego Uniwersytetu im. Humboldta, co znacząco wpłynęło na jego późniejsze zainteresowania badawcze. Oprócz oferty edukacyjnej, również i wizyty w wielkich muzeach, teatrach i bibliotekach, rozbudzały jego naukową ciekawość wobec mniejszości narodowych, religijnych, kulturowych i językowych, które znacznie wpłynęły nie tylko na rozwój Berlina, lecz także na światłe myślenie XVIII wieku. Jego fascynacja różnorodnością języków i kultur jest jednakże mocno związana z niemiecko-polsko historią jego rodzinnego miasta i wielokulturowego pochodzenia. To ono, można to z perspektywy powiedzieć, stanowiło fundament jego akademickiego zainteresowania wszechstronnym oddziaływaniem filozofii, religii, literatury i sztuki osadzonej w określonych państwowych i kulturalnych granicach, mającego odwzorowanie w jego twórczości do samego końca. Pierwsze własne studia traktują o aktywności Berlińskiej Akademii Nauk, Gminy Kalwińskiej w Berlinie, sztuce Oświecenia, autorów jak Moses Mendelssohn czy Lessing, do których nawiązywał tematycznie nawet w swoich późniejszych publikacjach. Jego nauczyciele akademicy w Polsce, w Niemczech i Francji dopatryli się dość wcześnie talentów u studenta i mogli się o tym wkrótce przekonać, gdy ich ambitny naukowiec już we wczesnej młodości otrzymywał pierwsze nagrody i stypendia za samodzielne prace. Nawiązane w czasie studiów kontakty z Uniwersytetem Metz oraz tamtejszym Centre des Périodiques de Langue Allemande

de Lessing à Heine, jak i wsparcie uznanych francuskich germanistów, zaowocowały nakłonieniem go, po egzaminach w Poznaniu w roku 1983, do przesiedlenia się do Francji, aby współpracować z *Groupe d'Études Comparatistes sur l'Europe du Nord*, gdzie profil ideowy jego pracy był rozwijany dalej. Stypendium promocyjne *Mission Historique Française en Allemagne* pozwoliło na pobyt naukowy w *Max-Planck-Institut für Geschichte* w Göttingen, *Herzog-August-Bibliothek* w Wolfenbüttel oraz *Lessing-Akademie*, podczas którego mógł opracować koncepcję projektu jego dysertacji *Lessing et la Pensée Médiévale*, która odnosząc się do Lessinga nawiązywała do średniowiecza w kontekście niemieckiego oświecenia. Dzięki temu w połowie roku 1990 mógł ukończyć *Faculté des Sciences Humaines* na Uniwersytecie Metz. Wszechstronnie uznana i pozytywnie odbierana w dyskusjach dachowych oceniana dysertacja stanowiła impuls do zaproszenia go do współpracy w kole *Centre d'Études du Moyen Âge et de la Renaissance* na Uniwersytecie Amiens. W ramach prac *Centre d'Étude du XVIIIe Siècle* na uniwersytecie Université Paul-Valéry w Montpellier oraz zamiany na działająca tam grupę *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) w roku 1996 zaczął się dla Michela nowy i ważny etap jego biografii naukowej. W ramach obszernego i wielostronnego projektu w CNRS pod tytułem *Archives de l'Est/Littérature et Relations Culturelles avec la Russie 1750-1830* realizował od 1997 własny projekt naukowy pod tytułem *La Russie des Lumières au Croisement des Influences Allemandes et Françaises: Sciences, Arts, Littérature, Philosophie et Politique, 1740-1812: Contribution à l'Histoire des Transferts Interculturels*, związany z intensywnymi i długotrwałymi badaniami archiwów we Francji, Rosji i Niemczech oraz intensyfikacją już istniejących, czy też stworzeniem nowych sieci naukowych, we Włoszech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych lub Holandii i Hiszpanii. W Oksfordzie była to *Voltaire Foundation* oraz *International Society for Eighteenth-Century Studies*, z którą był ściśle związany, a we Włoszech Instytuty Filozoficzne Uniwersytetów w Padwie, Mediolanie i Rzymie, z którymi związany był potem, nadal w kontekście włosko-polskiej współpracy naukowej współdziałania z włoskimi gremiami w zakresie wspierania badań naukowych. W Niemczech inspirowała go w tym czasie szczególnie współpraca z Uniwersytetami w Berlinie, Poczdamie i Saarbrücken, gdzie prowadzone były już od dawna historyczne i systematyczne badania dotyczące kwestii transferu kulturowego i wymiany kulturowej w szczególności w kontekście niemiecko-francuskim. Również w tym czasie, w związku z powyższymi badaniami, nawiązał pierwsze kontakty z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie i tamtejszym kręgiem badaczy skoncentrowanym wokół historii idei, jak i z *Polską Akademią Nauk* w Warszawie.

Ciągle interesowały go podobieństwa i różnice oświecenia na Wschodzie i Zachodzie, w „Lumières“, „Enlightenment“ oraz „Illuminismo“, których to licznie formy starannie rekonstruował na podstawie lektury prawie pomija-

nych źródeł archiwalnych, czasem na podstawie korespondencji pomiędzy sekretarzem Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, Johannem Albrechtem Eulerem, synem słynnego matematyka – Leonharda Eulera, a członkiem Akademii i niemieckim uniwersalistą Gerhardem Friedrichem Müllerem, który to badał Syberię na polecenie carycy. Te i jeszcze inne liczne studia szczegółowe pozwoliły zrekonstruować wszechstronne oddziaływania francuskiego, niemieckiego i rosyjskiego Oświecenia w kontekście europejskiej komunikacji uczonych XVIII. wieku.

Wyniki tych badań zostały ostatecznie zakończone i złożone w roku 2004 na Uniwersytecie w Amiens i obronione pomyślnie przed międzynarodowym gremium specjalistów jako praca habilitacyjna zatytułowana *De Doctrinae et Culturae Translatione. A Propos de la Réception du Moyen Age et de la Communication Savante au XVIIIe Siècle*. W roku 2005 został mianowany na profesora historii filozofii Uniwersytetu Gdańskiego. Wybór tamtejszych gremiów wykorzystał do wzmacniania partnerstwa naukowego, np. w ramach umowy zawartej pomiędzy Uniwersytetem Gdańskim i Uniwersytetem w Duisburg-Essen w ramach koncepcji „Joint Master Degree“, związanej ściśle z jego nową funkcją pełnomocnika rektora w zakresie utworzenia Interdyscyplinarnego Instytutu Komunikacji Międzykulturowej, służącego koordynacji i integracji tego rodzaju działań naukowych na Uniwersytecie Gdańskim.

Również po powrocie do Polski Michel związany był z francuskimi Uniwersytetami i jednostkami badawczymi jako ich zrzeszony członek, mianowicie *L'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Age Classique et les Lumières* przy CNRS w Montpellier, *Centre d'Études des Mondes Russe, Caucasiens et Centre-Européen* am *Maison des Sciences de l'Homme* w Paryżu lub poprzez liczne zlecenia prowadzenia zajęć i profesury wizytujące, jak ostatnio na Wydziale Prawa na Sorbonie i University of Social Sciences and Humanities (Uniwersytet SWPS), gdzie przez wiele lat prowadził zajęcia.

Po przejściu na Uniwersytet Jagielloński przejął w roku 2009 kierownictwo nad *Międzynarodowym Klubem Historii Idei*, jak również nad utworzonym w 2011 roku centrum badawczym – *Centrum Badań nad Historią Idei* na Wydziale Filozoficznym, przyczyniając się do jego energicznego rozwoju i nawiązania kontaktów zagranicznych poprzez organizowanie licznych sympozjów i pozyskiwaniu grantów na badania, o czym mowa w wydawanym przez niego i Riccardo Campę, pod patronatem Uniwersytetu w Padwie czasopiśmie *ORBIS IDEARUM – European Journal of the History of Ideas*. Wkład Michela w rozwój historii idei, rekonstrukcji powiązań intelektualnych oraz komunikacji międzykulturowej pośród uczonych akademii europejskich, uniwersytetów i bibliotek prezentuje się znakomicie, co można i trzeba zaoferować odbiorcy skupionemu na współczesności i percepcji aktualności badań komunikacji międzykulturowej, aby zauważyć związane z tym kontynuacje i przeszkody. Po pierwsze, jest to wspomnienie historii kultury dialogu oraz praktykowanej

dysputy naukowej, analiza tekstów i idei Oświecenia w Europie oraz mentalności grup naukowych okresu Oświecenia, wskazując na fakt znaczenia tych powiązań między uczonymi oraz korespondencji jako środka przekazu i dominującej formy komunikacji już w XVIII wieku. Wymienić tu należy przedstawicieli wczesnego Oświecenia, jak Gotthold Ephraim Lessing, John Locke, François Fénelon czy Hermann Samuel Reimarus, którzy bardzo go absorbowali, encyklopedystów Jeana Henri Samuel Formey oraz Jean-Baptiste Robinet, ponadto członków Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu, przede wszystkim Daniel Bernoulli, Leonhard oraz Johann Albrecht Euler, Gerhard Friedrich Müller, Jakob von Stählin czy Daniel Dumaesq. Również mniej znane figury, jak rzeźbiarka Marie Anne Collot lub geograf Anton Friedrich Büsching cieszyły się jego zainteresowaniem, czy wreszcie wpływowi reformatorzy jak Anton Hermann Francke czy szwajcarski filozof oświeceniowy Bartolomeo De Felice. Prace tych autorów, nie zawsze znanych wśród badaczy Oświecenia (tzw. „Dix-huitièmiste“) czytał on po łacinie, rosyjsku, francusku czy niemiecku. Zajmował się także filozofami i naukowcami XIX. i XX. wieku, jak Ernest Renan, Sigmund Freud czy urodzonym w Gdańsku Heinrichem Rickertem, na którego filozofii kultury i jego pojęciu „Weltanschauung“ skupił się w ostatnich latach, które interpretował jako znaczące i wpływowe słowo-klucz dla ponadnarodowej republiki uczonych (*Gelehrtenrepublik*).

Oczytany i wykraczający dalece poza swoją specjalizację, wykształcony w starym stylu uczony, jakich coraz mniej na współczesnych uniwersytetach. Miał własne naukowe i metodyczne przekonania uczulające na dowolność i błahostki pojawiające się w szaleńczych procesach profilowania curriculum uniwersyteckich. Intensywność, z jaką podróżował pomiędzy Polską, Francją, Włochami, Niemcami i USA, oraz z jaką angażował się w badania historii idei, sięgała często granic możliwości, czego nigdy nie okazywał. Wkład wniesiony dzięki starannej analizie źródeł historycznych wykazał potencjał historii idei pojmowanej szerzej niż historia teorii czy historia pojęć, którą metodologicznie oraz koncepcyjnie można i należy rozumieć tak szerzej, jak i głębiej, jeżeli chce się zrekonstruować i zrozumieć genezę idei zawartych w symbolicznie uwikłanych wyobrażeniach i ich oddziaływaniach. Nie dziwi zatem fakt, że prezentacja pojęcia stosunków kulturowych i konstelacji społecznych wraz z transgraniczną jakością idei i odkryć stanowi wątek licznych dzieł od epoki Oświecenia po czas współczesnej Europy, co prezentuje nie tylko jego własną autonomię historyczną, lecz także skuteczną samoocenę i warunkuje spojrzenie w przyszłość w uwzględnieniu jego historii. Spojrzenie syna Niemki i polskiego Żyda poruszało dogłębnie. To spojrzenie naukowca wyśmienitego polskiego uniwersytetu i francuskiego obywatela, wspominającego w prywatnych kręgach o bolesnych doświadczeniach, co pozwala przypuszczać, jak bardzo poruszały go niektóre sytuacje i zjawiska mające miejsce pomiędzy Wschodem i Zachodem; będącego kulturowym wędrowcem zarówno w trakcie Zimnej Wojny, jak i po. Jego wraz-

liwość i pewne słabości mogły być związane właśnie z tymi doświadczeniami.

My, jego koleżanki i koledzy ubolewamy nad stratą znanego na arenie międzynarodowej uczonego z zakresu historii idei i akademickiego obywatela świata, zacnego gospodarza licznych konferencji, pewnego siebie Europejczyka i człowieka o wielkim sercu, a przede wszystkim: kochanego i niezapomnianego przyjaciela.

October 2017