Grafica di copertina di Michele Riccomini
Progetto grafico di Anna Dellacà

Tutti i diritti riservati.
La riproduzione, anche parziale
e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza la preventiva autorizzazione
scritta dell'editore.

© 2005 EDT srl
19 via Alfieri - 10121 Torino
edt@edt.it
www.edt.it

ISBN 88-6040-042-2

istituzione
casadellamusica
parma

La divulgazione musicale in Italia oggi

a cura
di Alessandro Rigolli

Atti del Convegno
Parma, 5 e 6 novembre 2004

quaderni
ladimus
laboratorio per la divulgazione musicale

EDT

Le guide all'ascolto: per chi e per cosa[1]

di Paolo Russo

La difficoltà che incontra la pubblicistica più avveduta, così come le scienze dell'educazione, quando si discorre dell'ascolto è palpabile. Non appena ci si allontana dalle questioni relative alla percezione, alla memoria e riconoscibilità dei suoni per avventurarsi nella comprensione e produzione di senso di un testo sonoro, le metodologie, le ricette e le strategie divulgative si rivelano scarse. Di fatto tutte le guide all'ascolto condividono l'impianto complessivo: generalmente si diffondono sul contesto storico dell'opera; ne tracciano poi un profilo analitico, ma non troppo, beninteso, per non allontanare i lettori incapaci di leggere la musica o di orientarsi tra discorsi di tecnica compositiva. Il fatto che il panorama editoriale sia piuttosto omogeneo non indica però condivisione di modelli "forti" di divulgazione musicologica: piuttosto è indice di una riflessione e una vivacità solo recenti nel settore[2]. L'editoria musicale divulgativa si perde infatti nell'impasse culturale tra la convinzione che il senso dell'opera vada colto attraverso l'analisi delle strutture compositive e le esigenze di mercato che, invece, tendono a evitare assolutamente la tecnica musicale per non perdere la fetta del già

[1] Il presente contributo rielabora e amplia alcune osservazioni già edite in Paolo Russo, *L'ascolto: problemi e strategie di una tecnica didattica*, «beQuadro», 62/63, 1996, pp. 15-22.

[2] Tra gli studi più recenti sulla educazione all'ascolto in ambito didattico cfr. gli studi di Giuseppina La Face Bianconi: tra gli altri *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikerziehung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Riflessioni ed esperienze*, a cura di Franz Comploi, Brixen/Bressanone, Weger 2005, pp. 34-54, e *La Didattica dell'ascolto per comprendere la musica*, relazione letta al convegno *La didattica dell'ascolto*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1° dicembre 2005.

esiguo pubblico che si spaventerebbe dinanzi a un pentagramma. Le migliori guide all'ascolto presenti oggi sul mercato editoriale scommettono sulla crescita della alfabetizzazione musicale, selezionano dichiaratamente il proprio pubblico, ed esortano anche chi non è musicalmente edotto a «superare ostacoli che sono forse di natura più culturale e psicologica che linguistica», perché in fondo «come tanti altri linguaggi [anche quello della musica] si può arrivare a capirlo a diversi livelli di approfondimento»[3]. Fabrizio della Seta osserva che l'appassionato totalmente digiuno del linguaggio musicale dovrebbe essere il destinatario di guide concepite in modo apposito, perché è difficile «immaginare un compromesso che renda possibile creare un prodotto adatto ad entrambi i tipi di lettori»[4]. In generale, però, nel timore di cadere nella riserva editoriale specialistica, economicamente perdente e relegata nel settore assistito, le guide all'ascolto ad esso destinate si rassegnano alla "bassa divulgazione", che poco o nulla ha a che fare con la ricerca e la progettazione culturale.

La difficoltà della musicologia di dialogare a un livello alto con il pubblico non specialista va quindi posta: se si considera l'enorme diffusione della musica apprezzata solo attraverso l'ascolto, anche limitandosi al dato quantitativo di testi sonori disponibili nei mass media e nelle discoteche private di ciascuno, questo pubblico rappresenta infatti una sfida alla disciplina. La figura del musicofilo-ascoltatore, formatosi sui dischi e senza alcuna cognizione di pratica e teoria musicale, è ormai una realtà rilevante del panorama culturale moderno e, in fin dei conti, costituisce il lettore ideale di molte "guide all'ascolto".

Denunciare la scarsa educazione musicale del pubblico italiano anche altrimenti colto addita un versante del problema, comunque gravissimo, vista l'ulteriore riduzione che si profila degli spazi concessi alla storia della musica nelle future scuole superiori. Conviene però riflettere anche su un altro versante, se non altro perché una formazione inevitabilmente concentrata su alcuni aspetti parziali della conoscenza – come quella praticata nelle scuole[5] – ha senso se si auspica che almeno alcuni dei cittadini così formati

[3] È il caso della collana recentemente inaugurata dalle edizioni Carocci di Roma con la guida all'ascolto di Fabrizio della Seta della *Terza Sinfonia* di Beethoven (2004).

[4] Fabrizio della Seta, *Sinfonia Eroica*, Roma, Carocci 2004, p. X. A questa tipologia di guide all'ascolto, preconizzata da Della Seta, sono dedicate le mie osservazioni che seguono.

[5] Anche Giuseppina La Face Bianconi – Maurizio Della Casa, *Musica e cultura a scuola*, «Il Saggiatore musicale», X, 2003, pp. 119-33, osservano giustamente che data l'ampiezza «di tutte le prospettive aperte dalla ricerca teorica recente, non basterebbero alcuni decenni per esaurire anche una pur limitata gamma di tematiche [...]. I moduli affrontati, dunque, non potranno in alcun modo coprire l'estensione della cultura musicale, ma offriranno alcuni spunti d'accesso, illumineranno degli snodi e dei fenomeni rappresentativi» (pp. 131, 132).

abbiano poi desiderio e curiosità di ulteriori letture e approfondimenti: a questo pubblico, la musicologia e la divulgazione, per quanto compete loro, dovranno essere in grado di fornire riposte. Qualche anno fa Tilmann Seebass osservava come i compiti della musicologia di questo inizio millennio siano notevolmente accresciuti perché, a differenza di un secolo fa, quando nacque la disciplina, il pubblico potenziale non è costituito solo dagli addetti ai lavori. «Soltanto se riusciremo a scrivere anche per chi sta fuori dalla nostra comunità di adepti, si darà la *chance* di un ampliamento di orizzonti»[6]: la capacità di comunicare è infatti la premessa di qualsiasi sviluppo della ricerca. Per i musicologi è l'occasione per rimodulare i temi e le priorità della propria disciplina e arginare la tendenza crescente a rimestare nel già detto, senza uno sguardo "forte" che parli alla cultura contemporanea. È quindi necessario possedere «un acuto senso della pluralità degli approcci, e la capacità di giocare con diverse soluzioni»[7], per integrare la dimensione divulgativa nel cuore della ricerca musicologica, cioè nel cuore della ricerca di senso della produzione musicale, e arricchire così, tramite la divulgazione, anche la ricerca stessa.

Seebass denunciava tra le cause di questa situazione l'ansia di non saper padroneggiare l'altro, e le conseguenti spinte a meccanismi di difesa che animano i musicologi. La questione principale della divulgazione sta infatti nell'immedesimazione nell'altro: nella individuazione delle priorità tematiche volta a volta cruciali anche in altri ambiti culturali, e nel livello linguistico e verbale utilizzato. Il discorso divulgativo deve mediare tra una comunità discorsiva "a flusso interno" e una a "flusso esterno", cioè tra produttori di conoscenze e diffusori di conoscenze: nel primo caso redattori e lettori pressappoco coincidono, nel secondo la sproporzione tra essi può essere gigantesca. Ma quanto si è riflettuto sulla fisionomia di chi leggerà il nostro testo e, soprattutto, con quali intenzioni[8]? Alla fin fine: a che punto del *continuum* compreso tra "flusso interno" ed "esterno" si collocano le diverse tipologie di testi divulgativi e di guide all'ascolto?

[6] Tilmann Seebass, *Musicologia – di chi e per chi?. Il nostro compito nel nuovo secolo*, «Il Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 225-34: 226.

[7] *Ibid.*

[8] Su queste questioni, in altri ambiti artistici, cfr. *Camminare per quadri. Il linguaggio divulgativo dell'arte*, a cura di P. Nobili, Bologna, CLUEB 2003.

Nell'editoria italiana, le prime guide all'ascolto risalgono alla fine degli anni Sessanta[9]: figlie di un approccio strutturale alla musica, relegano le notizie biografiche dell'autore a poche righe stampate in corpo tipografico minore, proseguono con un breve profilo della poetica dell'autore e passano senz'altro alla descrizione formale delle opere. Il presupposto implicito, proprio di quegli anni, era l'esistenza di un testo musicale autentico, definito una volta per tutte sulla carta dal compositore e il cui senso si cela nelle strutture musicali; quel senso va colto nella sua interezza, attraverso l'analisi, e compito dell'autore della guida è svelarlo a chi non è in grado di decifrarne la scrittura[10]: la musica si confermava un'arte tecnicistica che necessita di un sapere formalizzato per essere compresa e trasmessa. Non sembra che questa ormai datata illusione della forma[11], causa e alibi del ghetto in cui la cultura italiana ha rinchiuso la musica, sia stata superata nelle iniziative editoriali rivolte al grande pubblico negli anni Ottanta e Novanta, anche se cozza con la diffusione del consumo musicale da parte di chi la musica non sa leggerla, presta poca attenzione alla struttura delle opere, ma non per questo rinuncia a cercare un senso nei brani che ascolta[12]; che senso ha andare a cercare per esempio la struttura bipartita o tripartita nelle sezioni di un concerto grosso di Corelli, o la forma sonata in un divertimento di Mozart, o la macroforma di un ricercare di Frescobaldi? Questi aspetti sono certamente presenti, ma restano sullo sfondo ed è forse più interessante oggi – oltre che storicamente corretto – individuare rispettivamente il *soundscape* prodotto da Corelli, o l'innervatura ritmica della musica mozartiana, o l'equilibrio polifonico di Frescobaldi. Ma persino nella letteratura musicale più concentrata sul problema della forma, come il sonatismo di Beethoven o di Brahms, è possibile talvolta prediligere canali di lettura differenti[13]?

Conviene allora provare a muovere dalle teorie estetiche che più rifuggono l'idea di testo autentico, dalle teorie che anche in ambito musicologico e storico-musicale mettono l'accento sulla recezione del testo ben più che sul testo stesso o sull'atto produttivo del testo musicale, su quelle teorie che vedono l'opera musicale e la sua fruizione come atto intenzionale[14]. Posto in questi termini, l'ascolto consapevole cessa di essere adeguamento a un testo musicale e sua esegesi univoca[15], per divenire esercizio di pensiero attuale che si confronta con un testo dato, con i conseguenti problemi di fedeltà e di limiti dell'interpretazione[16]. Può essere difficile immaginare altre modalità di rapportarsi a un testo musicale oltre quelle consuete per ciascuno di noi, ma non possiamo considerare la fruizione di un testo musicale un'attività meno articolata e variabile della fruizione

[9] Dopo le collane degli anni Venti di "Guida attraverso il poema e la musica" di diverse opere liriche edite da Caddeo, Bocca e la Bottega di poesia, tra le prime guide all'ascolto sono i tre volumetti editi da Feltrinelli economica: Giacomo Manzoni, *Guida alla musica sinfonica* (1967), Armando Gentilucci, *Guida alla musica contemporanea* (1969), e *Introduzione alla musica elettronica* (1972), non a caso, mi sembra, entrambi compositori.

[10] Georg Feder in *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Bologna, Il Mulino 1992, p. 127 (ed. orig. *Musikphilologie. Eine Einfü.hrung in die musikalisce Textkritik, Hermenutik, und Editionstechnik*, Darmstadt 1987) ricorda come all'esegesi ottocentesca che «concepiva la musica innanzitutto come poesia», l'esegesi musicale del Novecento «vede piuttosto le opere musicali come costrutti logici di pensiero e cerca di dedurre rigorosamente un pensiero musicale dall'altro».

[11] «[...] si può trarre la conclusione che, in molti casi, la forma non è di per sé sufficiente a garantire la musicalità di un evento sonoro, se non se ne conoscono anche i codici grammaticali e culturali che l'hanno determinata»: *L'illusione della forma*, in *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1992, pp. 31-8: 38.

[12] Valga l'esempio di due opposte guide all'ascolto discografiche, rivolte, potenzialmente, a un analogo pubblico colto: la guida che «Amadeus» inserisce nei dischi allegati alla rivista, con le fin troppo minuziose indicazioni traccia per traccia dei piccoli e grandi snodi formali del pezzo, e la recensione che Enzo Siciliano pubblica settimanalmente sul «Venerdì» di «Repubblica», ignorando qualunque aspetto tecnico formale e restando spesso molto generico nelle sue osservazioni.

[13] Cfr. la lettura, in chiave didattica, del *Pierrot* nel *Carnaval* di Schumann in G. La Face Bianconi, *Le pedate di Pierrot* cit., p. 45: «Ma questi dati strutturali, da soli, non permettono ancora di cogliere il nesso fra la musica e l'immagine che il titolo evoca: ossia fra struttura e "senso". Si è obbligati perciò a ritornare sui quesiti posti all'inizio del percorso: il docente deve ampliare il proprio sapere e scoprire quale immagine di *Pierrot* si manifesti nel brano del *Carnaval*, per poter guidare i discenti nell'approfondimento dell'interrogativo. Ed è qui che ci dobbiamo avventurare sul territorio della teatrologia, dove possiamo raccogliere documenti storici, passi tratti dalla letteratura critica, testimonianze iconografiche [...]».

[14] G. Feder cit., pp. 101-2: nel suo quarto canone ermeneutico, ricorda come «l'interpretazione si attua sempre alla luce di aspetti selezionati che non devono presentarsi come esclusivi [...] le grandi opere d'arte hanno un contenuto inesauribile e consentono più d'una (anche se non qualsivoglia) lettura valida.»

[15] Questo atteggiamento prescrittivo della guida all'ascolto emerge anche in Feder quando individua due domande da porre al testo musicale sul piano del significato dell'opera: «1) come *devo* ascoltare l'opera? La risposta è una analisi tecnico-compositivo di tipo formale e storico; 2) che cosa *devo* sentire in me e pensare durante l'ascolto? La risposta è una analisi del "contenuto" e un'interpretazione semantica» (G. Feder cit., p. 108). Come spero di dimostrare più oltre, credo invece che le domande possibili da porre a un testo musicale possano essere molto più ampie e sfumate, così come le risposte non debbano necessariamente essere pragmatiche e prescrittive.

[16] I limiti dell'intepretazione rispetto all'intenzionalità del testo sono stati studiati negli ultimi anni in ambito semiotico da Umberto Eco fino al recente *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2003. Si veda anche Nattiez, che intende la comunicazione come caso particolare dei processi di simbolizzazione in Jean-Jacques Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT 1989, pp. 11, 13 (ed. orig. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois 1987), oltre al suo *Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne?*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 73-87.

di altre arti. Di fronte a un quadro possiamo reagire in moltissimi modi differenti, e sappiamo passare alternativamente dall'uno all'altro nel corso di una visita a una galleria, in base alle diverse sollecitazione che ogni quadro ci procura[17].

Di fronte al *Riposo durante la fuga in Egitto* di Caravaggio, possiamo limitarci a osservare per esempio l'espressione materna della Madonna e la bellezza della giovane donna rappresentata; oppure possiamo notare la forma della composizione con la centralità dell'angelo in primo piano; o la tecnica pittorica usata; o la bravura del pittore nel rappresentare i più minuti particolari come le pieghe e la leggerezza delle stoffe[18]; o ancora osservare lo strumento suonato dall'angelo, la forma dell'arco o quale brano musicale è citato da Caravaggio tra le mani di San Giuseppe. Possiamo anche allargare le riflessioni per chiederci, magari incautamente, il parere del pittore sull'immagine riprodotta indagando il gioco dei colori: chiari, scuri, pastello, contrastati, o il sentimento e la psicologia del pittore; come dialoga il pittore con la tradizione pittorica del soggetto rappresentato, o della scuola da cui proviene; eventuali problemi di mecenatismo e commissione che determina tecniche e soggetti e sono decisivi alla produzione del senso; il motivo di quella o quell'altra variante al medesimo soggetto.

Sebbene di complessità variabile, ciascuno di questi atteggiamenti apporta conoscenze, necessita di tecniche e di abitudini di osservazione. Spesso i diversi approcci sono tra loro complementari, ma ve ne possono essere anche di incompatibili o semplicemente di indifferenti gli uni agli altri, senza per questo essere più o meno corretti. Tutti sono però attivati da un particolare interesse che muove l'osservatore, interesse dovuto alle sue competenze e capacità, ma anche alle sue curiosità. Talvolta possono travalicare perfino in nuove discipline accademiche, come l'iconografia musicale[19].

[17] Sulla divulgazione dell'arte pittorica cfr. i saggi contenuti in *Camminare per quadri* cit.

[18] Ricordo un visitatore del Museo del Prado a Madrid, che, pur senza conoscermi, mi rivolse la parola tutto eccitato per farmi osservare con una lente d'ingrandimento come la lacrima di una Madonna – non ricordo quale fosse il quadro in particolare – era stata realizzata con tre micropennellate. Mi son sempre chiesto – ma uno storico dell'arte potrebbe *guidarmi* meglio alla visione – se nel contesto di quel quadro un tale virtuosismo tecnico fosse produttore di senso. Certamente m'è frullato in capo per oltre vent'anni, e un qualche senso in me l'ha prodotto.

[19] Non so quale interesse possa suscitare in uno storico dell'arte un libro per noi musicologi fondamentale come Emanuel Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri 1982, a dimostrazione che gli approcci a un medesimo soggetto possono essere talvolta alternativi o reciprocamente indifferenti.

Analogamente, l'ascolto di musica è di solito un atto intenzionale, un gesto che si compie per cercare risposte a domande[20] che lo precedono. Normalmente il gesto di avviare il disco, la scelta di quale disco avviare, o la scelta di se e a quale concerto assistere[21] precedono e condizionano l'atto di ascolto. È difficile scindere l'ascolto dalle situazioni sociali in cui si svolge[22], ma è difficile anche scinderlo dalle intenzioni con cui ciascuno si predispone ad esso, con richieste di carattere estetico, formale, tecnico, documentaristico ma anche ludico o coreutico più o meno precise, più o meno articolate, richieste comunque sempre diverse, anche in funzione dei differenti contesti e ambienti in cui si ascolta[23]. Di fronte a un brano per pianoforte posso concentrarmi sulle difficoltà di esecuzione e di agilità richieste, posso andare a vedere quante idee musicali differenti offre, posso osservare la ricchezza melodica o piuttosto l'incisività dei temi, posso decifrare l'architettura formale, o la varietà timbrica o agogica o dinamica. Posso ancora verificare quanta concentrazione mi richiede all'ascolto, se posso o meno utilizzarlo come sottofondo di altre attività sociali o private, posso anche valutare quanta sollecitazione cinetica mi trasmette, con quanto *pathos* ritengo gradevole o corretto sia eseguito. Posso infine chiedermi quale tipo di "suono" possa valorizzarlo meglio e avvicinarlo alle mie consuetudini di

[20] Di domande che il fruitore pone al testo, in ambito di teoria della recezione della letteratura, parla Hans Robert Jauss. Su queste questioni in ambito musicale si veda: Carl Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1977 (ed. orig. *Grundlagender Musikgeshichte*, Köln, Arno Volk Verlag 1977), al capitolo decimo, *Problemi relativi alla storia della ricezione*, pp. 187-205. E in generale, per una sommaria ma articolata panoramica, cfr. *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio e M. Garda, Torino, EDT 1989.

[21] Faccio qui la tara su questioni ora non pertinenti come rituali sociali, necessità di etichetta e visibilità che sono connaturate al rito delle stagioni concertistiche.

[22] Cfr. le ipotesi fondamentali di ogni studio di carattere sociologico sulla musica, ampiamente accolte per esempio in ambito didattico da tutti i principali studiosi; fra gli altri cfr. Cristina Cano, *Didattica della storia della musica*, «Musica/Realtà», XV, dicembre 1994, pp. 89-116; Mario Baroni, *Linguaggio musicale e valori sociali*, in *Memoria musicale e valori sociali. Metodi d'indagine e aspetti educativi*, a cura di M. Imberty, M. Baroni, G. Porzionato, Milano, Ricordi 1993, pp. 33-71.

[23] I diversi modi di cogliere, comprendere e articolare il testo ascoltato in funzione dei propri scopi conoscitivi o estetici, possono essere paragonati all'"interesse conoscitivo" di tipo storiografico che fonda la selezione dei fatti storici. Possiamo così riferire anche all'ascolto le osservazioni che Carl Dahlhaus rivolge alla costruzione storiografica: «È peraltro inquietante che in linea di principio la massa dei dati e quella stessa dei possibili progetti di nessi storiografici siano infinite. Una costruzione infatti – anche una costruzione sufficientemente giustificata da dati (e che cosa sia da ritenere sufficiente, lo decide il consenso degli storiografi) – è necessariamente selettiva, e per giunta si fonda su concetti che in gran parte non sono contenuti nella storia, nella coscienza degli agenti storici, ma vi vengono apportati dallo storiografo». C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale* cit., p. 49.

ascolto[24]. Ciascuno di questi atteggiamenti, e infiniti altri possibili, sono legittimi, spesso compatibili gli uni agli altri, talvolta no. Tutti sono comunque in grado di dare un senso al brano, di metterlo in relazione con mie altre esperienze d'ascolto. È possibile per esempio che di fronte a un brano virtuosistico di Liszt sia più attratto dalle capacità ginniche richieste o dalla varietà di soluzioni timbriche e dinamiche che non dalle strutturazioni formali, ma uguale attenzione, magari per una volta prevalente sulla decifrazione della forma, può spingermi ad ascoltare una sonata beethoveniana per verificare se c'è o meno una analoga richiesta e perché[25].

Possiamo definire l'ascolto un esercizio di pensiero che mette in relazione il testo musicale, con i suoi diritti[26], con il mondo dell'ascoltatore: quante più fitte saranno queste relazioni, tanta più intimità si riesce a stabilire con le istanze più vive e dibattute della cultura contemporanea. Se in linea teorica gli atteggiamenti con cui ci si dispone all'ascolto possono essere estremamente ampi e diversificati, è però vero anche che l'ascolto che ne risulta sarà tanto più complesso, articolato – in una parola: interessante – quanto più è profondo, quanti più aspetti del testo sonoro coglie e quanto più gli è fedele[27]; ma, come osserva Eco, tra i sinonimi di "fedeltà" non c'è la parola esattezza bensì "lealtà", "onestà", "rispetto" e "pietà"[28].

Nel caso particolare dell'ascolto critico, l'unico che in linea di massima dovrebbe interessare una guida all'ascolto, ci si avvicina al testo con domande svariate, ma tutte di ordine cognitivo-interpretativo e – con l'atteg-

[24] Un settore di studi che meriterebbe di essere affrontato è il lavoro del tecnico del suono che monta e crea il suono del disco, spesso incidendo profondamente sull'esito e sull'estetica del prodotto finale. È oggi una attività artigianale, solitamente appresa "a bottega", con scarsa riflessione teorica ed estetica, ma cruciale nelle strategie di mercato delle case discografiche e nelle pratiche di ascolto degli acquirenti: si pensi alla possibilità, per esempio, di far "suonare" Perotino come musica New Age, solo utilizzando determinati standard nel suono inciso ma senza intervenire necessariamente su esecuzioni rigorosamente filologiche. Sulla questione è in progetto una giornata di studi a Parma nell'ambito dell'attività di Ladimus dell'Istituzione Casa della Musica.

[25] Si veda, per esempio, l'opposto esito artistico che il diverso interesse virtuosistico ripercuote sulle trascrizioni dell'*Erlkönig* schubertiano in Franz Liszt al pianoforte e H. Wilhelm Ernst al violino nel suo *Grand Caprice*, op. 26.

[26] Sui "diritti" del testo è incentrata l'introduzione a Umberto Eco, *I limiti della interpretazione*, Milano, Bompiani 1990, e tutti i saggi ivi contenuti. Ma anche Georg Feder vi si appella nel suo settimo canone ermeneutico: «L'opera storica ha un diritto morale a un trattamento equo da parte dell'interprete» (G. Feder, *Filologia musicale* cit., p. 102).

[27] Georg Feder parla di verità dell'interpretazione e si appella alla teoria di Popper sulla falsificazione delle teorie scientifiche: «importante che niente di decisivo parli contro la spiegazione esposta» (G. Feder. *Filologia musicale* cit, p. 107).

[28] Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit.

giamento proprio di ogni operazione di conoscenza – con la disponibilità a porsi nuove domande che il testo stesso provoca: una guida all'ascolto, come la divulgazione in genere, aiuta il lettore a individuare tali ulteriori domande e a risolverle. Interviene dunque in un preciso momento dell'interpretazione di un testo: nel momento in cui l'ascoltatore decide di portare la fruizione di un brano musicale dal livello inconscio, o dal livello simbolico o sincretico, al piano critico, verbale; quando decide di mettere a fuoco e rendere pertinenti alcuni tratti fra i tanti che l'opera racchiude in sé, nella dichiarata impossibilità di immaginare un'interpretazione totale e definitiva. Un testo musicale si offre infatti solitamente con pochi rinvii semantici univoci – è un'eccezione l'aspirazione al dizionario retorico dell'*affektenlehre* settecentesca – ma con un alto tasso di ridondanza e di dipendenza dal contesto esterno[29]. La "parola" del critico non indica tanto quel che va visto in astratto e in assoluto ma, *una volta definita la prospettiva*, propone una particolare strategia d'ascolto tra le molte possibili e concorrenziali, una ipotesi di cooperazione tra autore della musica e ascoltatore. La parola del critico mette a disposizione un lessico appropriato, cioè prospettive concettuali, culturali ed espressive[30].

Possiamo dunque intendere l'autore di una guida all'ascolto come un "negoziatore"[31] tra a) l'opera musicale, b) l'autore dell'opera, c) la cultura in cui il testo nasce e d) la cultura che lo recepisce, con il suo sistema di aspettative, i suoi lettori probabili e anche l'industria editoriale con le collane di riferimento scientifiche o divulgative. Prima di divulgare il critico ovviamente deve conoscere, interpretare il testo di cui propone una lettura, e scommettere sul senso di un'opera musicale: l'interpretazione del critico precede quindi la divulgazione, e propone un senso del testo. Il suo intervento non sta tanto nella traduzione verbale della manifestazione lineare del testo stesso, ma nelle inferenze sul testo medesimo che egli condivide con il lettore, nella consapevolezza che, in ogni caso, interpretare significa sempre limare alcune delle implicazioni del testo originale.

[29] Per una rapida ma efficace panoramica delle teorie di significazione della musica nel secondo dopoguerra cfr. Mario Baroni, *L'ermeneutica musicale*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, II, *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi 2002, pp. 633-58: 637, 642 ss.

[30] Cfr. G. Elisa Bussi, *Il lavoro del critico: visione e interpretazione*, in *Camminare per i quadri* cit., pp. 87-108: 88.

[31] Riprendo e adatto qui un concetto formulato da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa* cit.

Quando, infatti, la guida all'ascolto si propone – almeno in alcune sue sezioni – come traduzione di un testo sonoro in discorso verbale[32], un sorta di traduzione intersemiotica[33], condivide i problemi di «tensione tra la fedeltà al testo di partenza e la necessità di trasformazione in un testo che sia compreso e accettato dalla cultura di arrivo»[34]. La funzione che nella traduzione intersemiotica ha l'adattatore, che media da materia a materia, nel nostro caso sarebbe rivestita da una intera sottocultura, la cultura "a flusso interno" della comunità scientifica, che elabora le nuove interpretazioni delle opere musicali[35]. Se dunque ascoltare significa saper porre "domande" al testo musicale, qualunque divulgazione o guida all'ascolto dovrebbe, per dirla con una formula un po' forte, aiutare a porre "domande" al testo. Una guida all'ascolto dovrebbe insomma esplicitare la propria chiave di lettura e le "domande" che intende porre al testo sonoro presentato, domande che non necessariamente saranno esclusivamente di carattere formale descrittivo, circoscritte solo all'ambito tecnico compositivo, perché il testo musicale è capace di rispondere a molte "domande", spesso perfino a quelle impertinenti, purché siano dichiarate e leali verso il testo che interrogano. Nella prefazione all'edizione italiana della *Guida all'ascolto di "Sinfonia" di Luciano Berio*[36], per esempio, Nicolas Ruwet assimila l'ottima dissertazione di Osmond-Smith a una analisi del testo musicale e verbale, ma, si chiede: «David Osmond-Smith ha illustrato molto bene i diversi livelli di comprensione di *Sinfonia*; rimarrebbero da studiare le diverse modalità con le quali

[32] Osservazioni analoghe le muove Baroni, *L'ermeneutica musicale* cit., p. 648, che segnala il «problema del metalinguaggio verbale con cui si *traduce* il senso di ciò che si è ascoltato» (corsivo mio). Ma anche G. La Face Bianconi, *Le pedate di Pierrot* cit., p. 38: «Tale linguaggio non può essere esclusivamente tecnico, ma deve ricorrere a concetti, aggettivazioni, giri di frase che si lascino riferire anche ad ambiti diversi da quello musicale: ad esempio, l'ambito retorico-letterario, quello psicologico, quello scientifico, eccetera. Ne risulterà un lessico tecnico e connotativo insieme, basato da un lato su termini musicali tecnici (*croma, sforzando,* ecc.), dall'altro su qualità riferibili all'esperienza sensoriale ed affettiva (*dolce, chiaro, cupo, allegro, malinconico,* ecc.), ma anche – gradatamente – su concetti che condensano significati complessi (*eroico, epico, narrativo,* ecc.)».

[33] Sulla traduzione intersemiotica, che in qualche misura riguarda anche la guida all'ascolto nel momento in cui ambisce a tradurre in discorso critico verbale un testo sonoro, cfr. i saggi compresi in «Versus – Quaderni di studi semiotici», 85-87, 2000, interamente dedicato alla questione. Nei saggi di Umberto Eco e Maurizio Gagliano si discute anche di come porre in termini semiotici il discrimine tra *interpretazione* e *traduzione* di un testo.

[34] Nicola Dusi, *Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, «Versus» cit., pp. 3-54: 7.

[35] *Ibid.* p. 13.

[36] David Osmond-Smith, *Suonare le parole. Guida all'ascolto di "Sinfonia" di Luciano Berio*, Torino, Einaudi 1994 (prima edizione *Playing on Words*, London, Royal Musical Association 1985).

tipi diversi di ascoltatori percepiscono opere come *Sinfonia*, *A-Ronne*, ecc.[37]. Lasciamo da parte gli ascoltatori ostili alla musica del ventesimo secolo ma cosa ne è 1) dell'ascoltatore sensibile, forse entusiasta, ma senza cultura musicale, 2) dell'ascoltatore che conosce bene la tradizione musicale occidentale, ma che non legge la musica; 3) del musicista sensibile e competente ma senza cultura letteraria particolare ecc.? Questi ascoltatori percepiranno senza dubbio *Sinfonia* in modi diversi non necessariamente contraddittori». L'impresa, come dice lo stesso Ruwet è difficile ma senza dubbio utile – e non solo, evidentemente, per il pubblico italiano particolarmente ignaro di tecnica musicale. È interessante osservare come Ruwet faccia discendere direttamente queste questioni da una domanda: «La musica di Berio è ironica? Mi sembra proprio di sì: in *Sinfonia*, almeno in alcuni luoghi, e poi in *A-Ronne*, e altrove. Come descrivere questa ironia?». Ruwet addita così un piano di lettura dell'opera di Berio, cruciale per la rielaborazione della nostra cultura contemporanea, sullo sfondo dei palinsesti musicali e letterari antichi e moderni e della letteratura al quadrato delineata da Gérard Genette[38].

Nel caso di opere del passato l'ascolto di musica ha a che fare anche con la "storia", e come tale con la memoria come coscienza della propria identità e, insieme, della trasformazione del proprio io nel tempo; anche come esercizio nella storia l'ascolto critico deve pertanto essere dinamico – non collezionismo ed erudizione fine a sé stessa[39]. Ascoltare una Sinfonia

[37] Osmond-Smith stesso, d'altra parte, avverte il rischio di scrivere una guida all'ascolto come pura traduzione verbale dei processi compositivi, avvertendo che non si troverà nel testo «la tautologia del confermare a parole ciò che appare evidente a chi legge la partitura» ma i «processi musicalmente pertinenti [...] cercando di elaborare delle proposte analitiche laddove esse sono più utili *al musicista*: vale a dire nel suggerire un contesto formale più ampio nel quale i singoli dettagli acquistano senso», p. XIV. Si osservi di passaggio che anche Osmond-Smith, nella specifica che io ho qui evidenziato, seleziona un lettore ideale musicalmente competente.

[38] Non diversamente, ancora G. La Face Bianconi suggerisce come il tema del personaggio "doppio" che emerge dalla lettura del *Pierrot* di Schumann non si ferma alla musica ma «penetra nella cultura artistica e letteraria dell'intero Ottocento e del Novecento, e consente di comprendere opere straordinarie, magari lontane dalla tradizione tedesca, come *Il sosia* (Fëdor Dostoevskij, 1846), *La strana avventura del dottor Jeckill e di mister Hyde* (Robert Stevenson, 1886), *Il ritratto di Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890)» (G. La Face Bianconi, *Le pedate di Pierrot* cit., p. 50).

[39] Leydi osservava che il lavoro del musicologo rischiava di esaurirsi «nella riesumazione del fossile, la sua dissezione anatomica, la sua osservazione comparata, la datazione e la collocazione nel periodo evolutivo che gli compete» (Roberto Leydi, *L'altra musica*, Milano, Ricordi-Giunti 1991, p. 20). Ma non è differente l'osservazione di Bukofzer secondo cui compito del musicologo sarebbe idealmente assegnare a ciascun'opera il suo posto inconfondibile nella storia della musica: una sorta di tavola di Mendeleev musicale. Quante guide all'ascolto si riducono alla diffusione semplificata di questi dati?

di Beethoven, un'opera di Verdi, o un Concerto grosso di Corelli aiuta a prendere coscienza della propria identità musicale, esattamente come lo studio della storia consente di superare la percezione di sé stessi assorbita per osmosi dalla propria vita sociale per acquisire una definizione critica di sé, quindi valutabile e comunicabile[40]. È possibile pensare a guide all'ascolto che intervengano proprio su questo snodo cruciale, che sappiano allacciare lo studio di un'opera o di un complesso di opere alla cultura contemporanea, che sappiano presentarle individuando i temi per i quali esse agiscono tuttora nella identità individuale e culturale? I concetti storiografici di strutture, per esempio, costruiscono una storia della musica che sintetizza e rende conto di fenomeni cronologicamente lontani, avvicina tratti della musica passata a tratti della musica odierna, a prescindere da diverse realtà stilistiche. Le potenzialità euristiche oltre che divulgative di tale approccio sono notevoli, perché esso implica uno sguardo d'assieme delle pratiche musicali, uno sforzo di sintesi a cui raramente la musicologia si è dedicata[41]: è un caso in cui la divulgazione della storia della musica può suggerire nuovi campi di indagine alla ricerca e rendere evidenti lacune conoscitive della nostra riflessione storica. Presentando, per esempio, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, o un'opera napoletana di Provenzale, o perfino la musica strumentale di Mercadante o Paganini, è possibile elaborare un modello o individuare un ciclo storico in cui presentare le modalità di convivenza tra le diverse musiche contemporaneamente attive, un problema oggi teoricamente e culturalmente vitale? O trattare le *Passioni* e le *Cantate*

[40] In ambito educativo e formativo, questo è uno dei principali e più proficui obiettivi dell'insegnamento della storia nelle scuole, come dimostrano gli esiti nefasti della scarsa cultura storica che domina il governo d'Italia negli ultimi anni. «La memoria collettiva costituisce la cultura assorbita dall'ambiente di vita, formata in gran parte da tradizioni, consuetudini e pregiudizi tramandati di generazione in generazione. Essa è lo strumento conoscitivo che il bambino (*al pari dell'adulto non istruito*) usa, in modo del tutto inconsapevole, per orientarsi nella realtà sociale. Questa cultura inconscia costituisce, assai spesso, un bagaglio che pesa sul presente e ostacola l'innovazione. Su di essa deve agire l'intervento educativo per renderla consapevole, in modo che la mente divenga flessibile e aperta al cambiamento. Ciò premesso, [...] "L'insegnamento della storia persegue due obiettivi generali: – avviare il fanciullo a costruire la propria identità culturale come presa di coscienza della realtà in cui vive [...]"», Lando Landi, *Il bambino e la storia*, Roma, Carocci 1999, p. 20 (corsivo mio).

[41] Un libro come quello di Hans Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Piper 1991 (trad. it. *Musica in occidente dal Medioevo a oggi*, Firenze, La nuova Italia 1996) sceglie dichiaratamente un punto d'osservazione privilegiato e determinato a scapito di altri: riesce così a gettare uno sguardo coerente e denso su oltre mille anni di storia della musica, sistematicamente commentati e postillati. Un progetto di questa ampiezza e ambizione è senz'altro una felice eccezione nel panorama musicologico.

di Bach entro un'analisi delle relazioni tra liturgia e identità civica – in cui erano profondamente radicati i singoli corali introdotti a commento delle Scritture[42]? O ancora leggere gli inizi della polifonia e i mottetti isoritmici come laboratorio culturale in cui si realizza alla fine del Medioevo il «tempo del mercante»[43] con ripercussioni che via via si hanno anche nella letteratura italiana[44].

La guida all'ascolto dibatte l'identità culturale e musicale del lettore nel momento in cui riflette sull'opera del passato che presenta[45]. Per illustrare un'opera lirica, per esempio, il suo livello superficiale, l'intreccio inscenato e intonato, può non essere presentato fine a sé stesso, ma divenire il canale d'accesso alla struttura profonda "aperta" dell'opera a numeri, a come essa ha agito sulla vicenda rappresentata, al modo in cui un soggetto è stato "tradotto" in strutture operistiche; non tanto perché sia di per sé importante distinguere una romanza da una cabaletta, ma perché la scelta e la collocazione dei numeri solisti ci dice come una determinata epoca poteva "mappare" il soggetto secondo l'idea del "musicabile" che condivideva. L'opera viene così integrata in un dibattito molto moderno, e molto vivo, sul funzionamento del teatro, sulla traduzione tra sistemi artistici differenti, dibattito cruciale per un'epoca che sta digerendo cinematograficamente tutta la letteratura, e che ha dimenticato la degustazione dell'attimo in favore di storie sempre più rapide e compresse nei tempi concessi dagli spot pubblicitari. Finale tragico o lieto a parte, che ne è nell'hollywoodiano *Pretty woman* del dramma emotivo di Traviata, stretta fra l'amore erotico e maturo per il proprio compagno e l'infantile amore filiale che la porta a rinunciare ad Alfredo per guadagnarsi l'affetto paterno di Germont?

La natura ibrida della musica come opera d'arte, tuttavia, credo imponga di porre il problema su due versanti correlati: il senso che l'opera musicale ha nella sua sopravvivenza attuale spesso, tra l'altro (paradigmatico il caso

[42] In questo senso, su Bach resta esemplare il volume *Ritorno a Bach. Dramma e ritualità delle Passioni*, Venezia, Marsilio 1985, che spiega sulle Passioni di Bach più di qualunque analisi formale.

[43] È un tema suggerito da Fabrizio Della Seta al recente convegno *Educazione musicale e Formazione*, curato da Giuseppina La Face Bianconi, Bologna, Manifattura delle arti, 12-14 maggio 2005.

[44] Ho indagato, solo quanto basta per rendermi conto di quanto lavoro resti da fare, alcuni spunti sul rapporto tra organizzazione metrico accentuativa della musica e riforme della poesia italiana tra Cinque e Seicento in *Chiabrera e l'ambiente musicale romano*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Genova, Costa & Nolan 1994, pp. 370-6.

[45] Cfr. anche G. La Face Bianconi – M. Della Casa, *Musica e cultura a scuola* cit., p. 130.

di Bach), prevalente per quantità di esecuzioni e per autorevolezza artistica, e il senso che un'opera del passato rivestiva nell'atto della sua creazione.

Se per un verso l'approccio alla musica del passato può essere anche sano e robusto rapporto con il divenire storico di cui siamo parte, per altro verso tale musica va avvicinata come comprensione dell'altro, dell'estraneo[46]; anche in questo caso, tuttavia, come insegna anche la critica genetica, non dev'essere intesa come forma fissa, ma come oggetto dinamico[47], frutto a sua volta del dialogo dell'autore con la tradizione testuale e musicale precedente[48]. Se, per esempio, sfogliamo la partitura di una cantata francese settecentesca, troviamo procedimenti e note assolutamente analoghe a quelle delle cantate italiane coeve, che i francesi esplicitamente volevano imitare; ma il senso che scaturiva da quei medesimi pallini sul pentagramma e dalla medesima struttura formale era radicalmente rovesciato perché una sorta di "effetto schermo" ne aveva capovolto i criteri interpretativi: l'estremo rispetto per la parola retorica, in un'arte musicale logocentrica com'era quella francese dell'età del Re Sole, rendeva densamente affettivi e drammatici i recitativi, mentre relegava le arie a un ruolo descrittivo d'anticlimax[49].

L'accurata analisi della partitura è quindi necessaria – anche per evitare il rischio di ciò che Nattiez definisce *piochage*, o spigolare i dati analitici considerati rappresentativi della tesi sostenuta[50] – ma in una guida divulgativa, non destinata a musicologi e studenti di musicologia, l'intero apparato analitico può benissimo essere conservato tra gli attrezzi di cucina del musicologo, che fornirà solo quelli necessari all'argomentazione definitiva. La convergenza tra ricerche analitiche e storiche, anche in prospettiva ermeneutica – giustamente, invocata da tanti dopo la frattura degli anni Ottanta[51] – credo sia attualmente un orizzonte di riflessione interna della disciplina, "a flusso interno", per così dire. All'atto del dialogo con altre discipline o con altri orizzonti culturali, la consapevolezza analitica entra tra gli attrezzi necessari del mestiere di chi "negozia" tra le diverse comunità culturali coinvolte nell'operazione, ma la strategia comunicativa passa, a quel punto per altre vie e per un'altra gerarchia di questioni, visto che in ogni caso il lettore non esperto non è in grado di sottoporre a verifica le procedure analitiche che gli vengano eventualmente proposte. Il giudizio e la qualità del lavoro saranno valutati sulla base del rispetto e della pietà che il divulgatore avrà avuto per il testo che presenta. Sapendo in ogni caso che l'ultima parola non l'ha né lui, né purtroppo l'opera musicale, né tanto meno il suo autore, ma il pensiero che, in ogni caso, su quell'ascolto continuerà a esercitarsi[52].

[46] Ancora Feder, *Filologia musicale* cit., a p. 136 sottolinea che «è compito della critica filologica e dell'ermeneutica accertare i fatti storici e indirizzare la comprensione verso l'intenzione originaria, o eliminando le incomprensioni iniziali o asportando i sedimenti di fraintendimenti posteriori». È pur vero però che, come tutti i fatti storici, anche «l'interpretazione originaria» non è data una volta per tutte, ma è posta dal critico e dallo storico, e dal suo "interesse" attuale per l'opera presa in esame.

[47] Cfr. Almuth Grésillon, *La Critique Génétique: Origines et méthodes*, in *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, Quaderno 1, serie IV, Pisa, Classe di Lettere e Filosofia 1998, pp. 15-22, ma in generale tutto il volume.

[48] «[...] la comprensione dell'opera in modo conforme ai suoi presupposti, alla sua essenza e al suo impianto originari, cioè prima che tali presupposti cadessero in oblio e prima che l'evoluzione storica della tradizione, esecuzione, revisione, recezione mutasse l'opera o attutisse il suo impianto. La comprensione astorica deve diventare storica non tenendosi freddamente distante dal messaggio estetico, ma avvicinandosi il più possibile ad esso dal di dentro, il che può appunto avvenire solo approssimativamente e rimane sempre inevitabilmente condizionato dall'oggi», G. Feder, *Filologia musicale* cit., p. 99.

[49] Sull'argomento cfr. il mio *Les Jardins d'Hébé*, «Studi musicali», XXV, 1996, pp. 167-96, ripubblicato con il titolo "*Imitateurs inspirés" della "corruption du goût": travestimenti musicali nella "Cantate française"* in Paolo Russo, *La parola e il gesto*, LIM, Lucca 1997, pp. 39-64.

[50] J.-J. Nattiez, *Comment écrire l'histoire de la musique?* cit., p. 85, che attacca da questo punto di vista alcune pratiche e tendenze della New Musicology.

[51] Cfr., fra l'ampia letteratura recente sul problema, gli atti del Convegno internazionale di studi *La storia della musica: prospettive per il XXI secolo*, Bologna, 17-18 novembre 2000, editi in «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001.

[52] Si vedano le belle pagine di F. Alberto Gallo, nel volume del «Saggiatore musicale» sopra citato, relativamente a due sue contrastanti letture del *Remede de Fortune* di Guillaume de Machaut.