

Canone retrogrado

di *Maurizio Giani*

Se qualcuno ti grida in faccia estetismo e moralismo, consideralo con interesse: è l'uomo delle caverne, in lui parla il senso della bellezza proprio delle sue clave e del suo perizoma.

Gottfried Benn

Hast du Verstand und ein Herz, so zeige nur eines von beiden! | Beides verdammen sie dir, zeigst du beides zugleich.

Se hai un intelletto ed un cuore, mostra uno solo dei due! | Te li maledicono entrambi, se li mostri insieme.

Friedrich Hölderlin

Di solito la versione per la stampa di una relazione di convegno amplia e arricchisce i temi trattati di necessità, nel testo letto in pubblico, più con l'occhio all'orologio che alla completezza. Correttezza vuole che per la versione a stampa si prendano in considerazione le critiche, le obiezioni, i suggerimenti che di solito accompagnano l'esibizione del relatore, in modo da fornire ai lettori più un contributo riveduto che il documento di un "evento" ormai trascorso.

Alla mia relazione, presentata sotto il titolo *La questione del canone*, seguì un breve dibattito, di cui darò conto più avanti; ma altri interventi che a vario titolo, quel giorno e nei successivi, si richiamarono ai suoi contenuti ebbero toni e svilupparono tesi tali da farmi temere di aver sbagliato convegno, e da sconsigliarmi di intervenire ancora dopo la prima, doverosa, replica ad alcune obiezioni, sebbene vari amici e colleghi che condividevano quanto avevo detto mi avessero sollecitato a farlo. Il tempo trascorso da allora non mi ha fatto mutare parere; con una procedura almeno per me inconsueta, ho deciso pertanto di riproporre il testo nella forma in cui venne letto, anche se non mi nascondo che nel passaggio dalla ricezione attraverso l'orecchio a quella attraverso l'occhio le sue manchevolezze risalteranno ancor più evidenti.

Anche questo mio intervento, come quelli che lo hanno preceduto, cerca di soddisfare una richiesta precisa fattami da Giuseppina La Face Bianconi. Ho accettato con qualche titubanza, titubanza che il lavoro preparatorio per la relazione non solo non ha dissolto, ma anzi ha accentuato. Sono or-

mai più di quarant'anni che vivo immerso nella musica d'arte della tradizione occidentale, al punto che mi riesce difficile considerare in modo problematico e dall'esterno opere la cui grandezza mi appare una totale ovvietà. Comincerò con una delucidazione del termine chiave che compare nel titolo.

Il concetto di 'canone' è ritornato in modo imperioso nelle discussioni in seno alle scienze della cultura, soprattutto dopo l'uscita, nel 1994, del poderoso volume di Harold Bloom, *Il canone occidentale*¹, incentrato com'è noto sugli autori e sulle opere esemplari della tradizione letteraria europea ed americana. Del canone musicale, in particolare, si è parlato molto proprio qui a Bologna, nel novembre del 2000, durante il convegno internazionale dedicato alle prospettive della storia della musica nel secolo XXI². In quell'occasione, fu sottolineato che il canone nacque tra la fine del Sette e i primi anni dell'Ottocento, allorché alcuni entusiasti ritennero di star vivendo in un momento incomparabile, in *una* se non *nella* vetta della storia della musica d'arte: quello che nel 1836 Amadeus Wendt definì 'periodo classico', l'età di Haydn, Mozart e Beethoven. Sull'onda dello storicismo, la forma culturalmente più eminente di autocomprensione della borghesia ottocentesca, la consistenza del canone si è in seguito arricchita. Già nel 1835 Franz Liszt, andando in un certo senso contro i suoi stessi interessi di compositore desideroso di veder affermate le proprie creazioni, suggerì una serie di riforme per promuovere la conservazione e la conoscenza capillare del patrimonio musicale del passato recente e più remoto. Oggi quando parliamo di 'canone musicale' pensiamo alle opere scritte nei circa duecento anni che vanno dall'età di Bach a Mahler.

L'idea di un canone musicale ha oggi vari nemici. Non c'è dubbio che il canone sia storicamente determinato: si è espanso nel tempo, non comprende tutte le musiche, e neppure tutti gli autori vissuti nel lasso di tempo che ho detto: si presenta come il Pantheon delle opere esemplari della storia della musica moderna europea. E non c'è dubbio che l'espressione – ripeto: l'espressione, non il suo contenuto – evochi qualcosa di aristocratico e intimidatorio, una gerarchia di valori fissata con gesto autoritario e imposta dall'alto.

Ma l'ostilità verso il canone musicale si inserisce in un contesto per certi versi inquietante. Come la nittidezza di Minerva, secondo la celebre immagine di Hegel, inizia il suo volo sul far del tramonto, così le discussioni intorno al canone si sono infittite nell'epoca in cui sono evidenti i segni del suo progressivo oblio nella coscienza degli uomini, soprattutto dei giovani.

1. Bloom H. (1996).

2. "La storia della musica: prospettive del secolo XXI" (2001). Tra le relazioni, cfr. soprattutto Powers H., "The Western Historical Canon as Exotic Music": 51-61; Seidel W., "Über den musikalischen Kanon": 89-97; Di Benedetto R., "Canone enigmatico": 99-102.

Il fenomeno non è limitato alla musica. In un contesto più generale, è evidente un massiccio incremento di oblio nella contemporaneità persino rispetto agli eventi centrali della storia recente, anche verso i più tragici, come l'Olocausto. Ed anche in questo caso, proprio il constatato incremento di oblio è stato un fattore scatenante del crescente interesse, che si registra nell'ambito delle scienze umane da un quindicennio a questa parte, per una definizione della memoria storica.

Per la verità, la musica d'arte – lo si è ricordato ieri varie volte – ha sempre stentato a trovare un solido riconoscimento nell'educazione umanistica, e non solo in Italia. Anni fa il filosofo americano Peter Kivy, che è anche un ottimo pianista, fece notare che basta leggere le prime parole del monologo di Amleto a qualsiasi persona colta perché le riconosca immediatamente, mentre non è affatto scontato che avvenga lo stesso se gli si fa ascoltare l'inizio della Sinfonia Eroica, cioè un'opera che nel canone musicale ha lo stesso rilievo dell'*Amleto* di Shakespeare in quello letterario³.

Ora, ci si può chiedere se nell'era del dubbio e del relativismo radicale abbia ancora senso la proposta di una pedagogia musicale che educi all'ascolto concedendo ampio spazio a Bach, Mozart, Beethoven, Schubert. Francamente non mi sento un conservatore se rispondo di sì. E poiché oggi è diffusa la convinzione che i valori non sono tanto Bach e Beethoven di per sé, quanto i criteri di appropriazione culturale di questi compositori, senza escludere i criteri dettati dalla competenza comune, può essere utile ricordare che uno dei padri del relativismo e della critica dei valori, Karl Marx, non nutriva il minimo dubbio circa la legittimità del canone.

Mi riferisco all'Introduzione al volume *Per la critica dell'economia politica*, scritta tra l'agosto e il settembre del 1857 ma pubblicata postuma (noto, da musicologo, una curiosità: sono le stesse settimane in cui Wagner compone il testo poetico di *Tristano e Isotta*). Nelle ultime pagine Marx riflette sull'arte greca e la società moderna. Trent'anni fa era un passo famosissimo; oggi il panorama è cambiato alquanto. Permettetemi di citarlo con qualche ampiezza:

D'altro lato è possibile Achille con la polvere da sparo e il piombo? O, in generale, l'Iliade con il torchio tipografico o addirittura con la macchina tipografica? Con la pressa del tipografo non scompaiono necessariamente il canto, le saghe, la Musa, e quindi le condizioni necessarie della poesia epica?

Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili⁴.

3. Cfr. Kivy P. (1993): 11 sg.

4. Riproduco con una lieve modifica la trad. it. in Marx K. (1968): 40.

Notate: Marx parla di difficoltà. In queste pagine non destinate alla stampa si percepisce il rovello del radicale avversario della metafisica, del sostenitore del primato dell'essere sociale sulla coscienza, di fronte a qualcosa che ama ma che deve apparirgli una sorta di scandalo, proprio nel significato originario del greco *skándalon*, 'ostacolo', 'insidia'. Il classico è uno scandalo perché sfida i secoli e presenta un ostacolo, un'insidia per il pensiero che tutto vorrebbe spiegare. Marx è un pensatore assai spesso brutale; ma in quel passo vibra, se non m'inganno, l'eco di uno stupore, del *thaumázein* che Platone indicava come principio stesso del filosofare, lo stupore di fronte alla grandezza dell'arte classica, della bellezza che superando le epoche storiche giunge sino a noi e continua a procurarci godimento. Ciò che per l'intelletto è un problema, una difficoltà, per il senso estetico non lo è. Marx non ha timore di dirlo chiaro e tondo. Cent'anni dopo, mi pare di ritrovare un sentimento simile, sia pure ben dissimulato, nel padre dell'ermeneutica contemporanea, Gadamer, quando in *Verità e Metodo* (1960) cerca di venire a capo dell'enigma del classico ed afferma che il classico va oltre la logica della domanda-e-risposta, dal momento che «non richiede anzitutto il superamento della distanza storica, giacché esso stesso compie, in una costante mediazione, questo superamento»⁵.

Non desidero aggiungere un nuovo malinconico capitolo al romanzo che narra la nostalgia dell'Assoluto. Vorrei invece proporre qualche riflessione sul carattere realmente eccezionale delle opere del canone, in particolare le opere maggiori dei compositori poi definiti 'classici'. Non sono così presuntuoso o folle da pensare di potervi dimostrare, e in dieci minuti poi, in cosa consista la loro grandezza. Posso solo immaginare cosa direi se dovessi rispondere a qualcuno che, non conoscendole, mi chiedesse cosa ci sia mai in esse che rende la loro conoscenza così importante, cosa ci sia, per dirla con Marx, che fa sì che quelle opere continuino a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscano, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili. Ricorrerò dapprima a qualche argomento razionale, e da ultimo ad un argomento decisamente non razionale.

Il primo argomento potrebbe prendere le mosse dal fatto che il nostro canone comprende opere scritte in un arco di tempo che vide, tutti insieme: il massimo sviluppo della grande categoria di mediazione musicale, il sistema tonale; il rigoglio di forme come la Sonata, la Sinfonia e l'Opera; una corrispondente espansione degli strumenti che formano ancor oggi la base della pratica musicale; e la definitiva affermazione della moderna orchestra sinfonica, col quartetto d'archi come nucleo centrale e l'organizzazione degli strumenti a fiato. Si tratta proprio degli aspetti che Max Weber sentì il bisogno di sottolineare, pochi mesi prima di morire, presentando il

5. Gadamer H.-G. (1990): 295.

volume che raccoglieva i suoi saggi sulla sociologia della religione: ai suoi occhi la musica d'arte della modernità, col patrimonio delle sue forme, costituiva uno dei contrassegni specifici della cultura occidentale, insieme alle scienze basate sulla dimostrazione e sull'esperienza razionale, al diritto, al sistema parlamentare e soprattutto al modo di produzione capitalistico⁶. Weber era un appassionato cultore di musica: quando parlava della «nostra musica» si riferiva alla grande musica della modernità; e chi conosce il lungo studio da lui redatto fra il 1912 e il 1913, noto col titolo (non suo) *Fondamenti razionali e sociologici della musica*, sa quanto Weber fosse lontano dall'idea di imporre un modello eurocentrico, e anzi con quanta curiosità e competenza si fosse documentato sulle culture musicali extraeuropee, per meglio cogliere la peculiarità della nostra.

Ora, un tratto decisivo dello stile musicale dei classici d'Occidente sta ancor oggi nella piena accessibilità del valore estetico delle loro opere. Questa musica dà forma ad un tipo di logica tanto potente quanto chiara. Andrebbero sviluppate in senso pedagogico le considerazioni di Theodor W. Adorno sul carattere specifico della logica musicale, quale si incarna nelle grandi opere del canone. In un frammento del 1944 Adorno parla del «gioco» della musica di Beethoven con forme logiche come tali, «quelle della posizione, della identità, della somiglianza, della contraddizione, del tutto, della parte», e ribadisce che «la concrezione della musica è essenzialmente la forza con cui queste forme si esprimono nel materiale, cioè nei suoni»⁷.

In pari tempo, però, questa logica è totalmente diversa da quella discorsiva, nel senso che non può metter capo a enunciati di cui si possa dire che sono o veri o falsi. Il logos apofantico le è sconosciuto. Detto nel modo più semplice possibile, questa musica è *musica humana* nel più alto senso del termine; la sua articolazione presenta una straordinaria analogia con la vita psichica. Ieri sono stati ricordati i contributi specifici di Leonard B. Meyer e Susanne K. Langer su questo tema, e non mi ci soffermerò. Non a caso lo stesso Adorno, per spiegare il gioco della musica con le forme logiche, la poneva in costellazione con il lavoro onirico, con la condensazione e lo spostamento dei materiali dell'esperienza diurna caratteristici del sogno. Al centro della musica dei classici sta l'uomo, non solo nel senso che essa ne esprime le emozioni, ma nel senso che è pensata per ascoltatori chiamati a realizzarne il senso cogliendo le connessioni e le corrispondenze che ne caratterizzano il decorso. In breve, per ripetere parole di Hans Heinrich Eggebrecht, questa musica «è contraddistinta dall'intelligibilità della volontà artistica, che deriva direttamente dalla vita già nella sua stratificazione normativa, e pertanto significa la vita anche come fenomeno

6. Cfr. Weber M. (1972): 64-65.

7. Adorno Th. W. (2001): 18.

concreto»⁸. Le connessioni e corrispondenze, trasformazioni ed elaborazioni non sono mai fuori della portata delle capacità percettive, anche quando – e nel caso di Mozart e Beethoven si tratta perlopiù della regola – avvengono in spazi ristrettissimi, in contesti caratterizzati da un'estrema concentrazione.

Un altro argomento potrebbe essere la considerazione che i classici del canone invecchiano in un modo molto diverso dagli altri. Qui tocchiamo un punto decisivo, cioè la questione delle metamorfosi del canone e dei diversi rapporti che col passare del tempo si instaurano al suo interno. Farò un esempio. Amadeus Wendt, colui che parlò per primo di 'periodo classico' in rapporto alla musica⁹, non aveva una visione totalmente positiva di Beethoven. In un articolo apparso a puntate nel 1815 sulla *Allgemeine musikalische Zeitung* sostenne che mentre in Mozart v'è un equilibrio perfetto tra forma e contenuto, in Beethoven il rapporto è squilibrato a favore del contenuto: Beethoven è per Wendt lo Shakespeare della musica, le sue Sinfonie gli appaiono cattedrali di suoni protese verso il cielo, cariche sino all'eccesso di grandiosità e di espressività sublime. Ma dopo Wagner e Strauss, per non dire dopo gli sconvolgimenti della musica del Novecento, la forza e il rigore della forma beethoveniana ci appaiono persino più chiare di quanto non apparisse a Wendt. Il tempo storico, il progressivo entrare nel passato del futuro, ha reso possibile un'esperienza della sua musica che non era accessibile ai suoi contemporanei. Wendt, insieme a E.T.A. Hoffmann e al filosofo Christian Hermann Weiße, è stato uno dei padri del paradigma che domina incontrastato nella storia della recezione beethoveniana. Le sue Sinfonie, scriveva, esprimono «il più profondo abisso del cuore in lotta, il più aspro e profondo dolore, come d'altro canto il rapimento che giubila alto nel cielo»¹⁰. Certo è indubbio che ancor oggi questo aspetto di Beethoven si conservi, e debba essere sottolineato quando lo si presenta come uno dei compositori cui è legata la nostra identità culturale in quanto europei; ma proprio grazie alla distanza che ci separa da essa, la Quinta Sinfonia non ci appare oggi soltanto come abisso del cuore in lotta, o come l'immagine di una tempesta, ma in pari tempo – parlo almeno della mia esperienza – anche come l'immagine di una calma assoluta. Wilhelm Furtwängler affermava che la musica di Beethoven, per quanto possa essere commovente, non è mai commossa di se stessa, che essa non gode in sé e neppure di sé¹¹. Sino a Beethoven la musica non cerca di nascondersi co-

8. Eggebrecht H.H. (1996): 384.

9. Nel suo saggio *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurteilende Schilderung* (1836), cit. in Eggebrecht H.H. (1996): 378.

10. Wendt A. (1815), n. 21: 350.

11. Cfr. Furtwängler W. (1977): 223.

me arte per risorgere come natura, come invece avverrà in seguito, soprattutto con Wagner. Questa immagine di un autore centrale del canone è anch'essa storicamente determinata, e ci dà la misura dei nuovi significati estetici che nascono nel continuo confronto con esso.

L'ultimo argomento potrebbe apparire persino banale, ma richiede una certa attenzione, poiché ha a che fare col tema della creatività e dell'educazione, e perché, come dicevo, comporta un aspetto non completamente riducibile alla sfera razionale. Si potrebbe insomma dire che la mente musicale dei classici è superiore alla nostra – o forse farò bene a parlare al singolare: riconosco che la mente di Beethoven è superiore alla mia. Non si tratta di riproporre una versione aggiornata del culto romantico del genio. Penso piuttosto ad una massima altezzosa di Goethe: «Ho tempo solo per i sommi». E dai sommi, Bach Mozart Beethoven, impariamo anzitutto che essi sono ciò che noi stessi non siamo. Non credo che fare quest'esperienza mortifichi la creatività di una giovane mente, al contrario. Riconoscere ciò che noi non siamo, riconoscere un intelletto superiore significa anche riconoscere un maestro, qualcuno da cui imparare. Non dimentichiamo che Bach da ragazzo copiava al lume di luna le partiture di Frescobaldi, che fece un lungo viaggio a piedi per ascoltare Buxtehude, e che Mozart, quando finalmente, ormai uomo fatto, scoprì i mottetti di Bach, esclamò: ecco finalmente qualcuno da cui posso imparare qualcosa! Questo è il lato dei sommi che tutti noi possiamo imitare: la loro umiltà, la loro curiosità. Il canone ci ricorda anche questo.

Fin qui il testo letto allora. Sfrutterò ora lo spazio rimasto a mia disposizione per discutere il dibattito che, bene o male, esso suscitò. Mi piacerebbe poter dire: come si vede, non avevo sostenuto né una tesi eccentrica, né spezzato una lancia in favore di scelte criminali o tali da suscitare dispetto. Mi piacerebbe poter dire anche soltanto: “come si vede”, ma ho dovuto imparare che in realtà non “si vede” un bel nulla. L'esperienza dell'essere fraintesi è vertiginosa. Dissi in tutta sincerità, durante la discussione, che mi viene il mal di stomaco quando sento parlare del canone musicale (d'ora in avanti: CM), ma questo non bastò a frenare chi, l'indomani, sentì il bisogno di manifestare – con un tono di voce nel quale mi parve di udire vibrare una dose di virtuosa indignazione – risentimento per una delimitazione così ferrea (severa? autoritaria? reazionaria?) dei contorni del CM. Il rimbrotto assunse una tinta politico-teologica: «Oggi – cito a memoria – persino la Chiesa ha preso in considerazione l'ipotesi di rivedere il diritto canonico...». Forse è il caso di dire le cose fuori dei denti: chiedere di dar spazio oggi a Bach, Beethoven, Schubert eccetera significa molto banalmente far qualcosa affinché un inestimabile patrimonio artistico sia ancora

offerto all'attenzione dei giovani. Perché, molto semplicemente, nel corso degli ultimi venti-venticinque anni il CM è *uscito* dalla coscienza delle giovani generazioni, e solo esigue minoranze, in rapida diminuzione anch'esse, mostrano ancora di conoscere e apprezzare la viva realtà che sta dietro una pur odiosa etichetta. Dire, come venne detto nel corso di quelle giornate, che Beethoven si difende da solo, o che non ha bisogno di difendersi, assume in questo contesto un significato preoccupante. Se davvero la grande arte potesse difendersi da sola, Dresda non sarebbe mai stata distrutta. Certo è impossibile nel mondo occidentale bombardare effettivamente Beethoven, o cacciarlo in un *gulag*, anche se le guardie rosse nel decennio nero della Rivoluzione culturale cinese e i Talebani in tempi più vicini hanno fatto il possibile per annullare l'esperienza della musica d'arte (nel secondo caso, della musica *tout court*): ma può essere trascurato, relativizzato, dimidiato, deriso (sempre più spesso, a lezione, bisogna fare i conti con la strana risatina che prende certi studenti all'ascolto di musiche del primo Ottocento), infine dimenticato.

Credo che l'ostilità – manifesta o nascosta – contro il CM derivi da un grave malinteso della cultura riunita un tempo sotto le bandiere del marxismo critico, allorché, negli anni intorno al 1968, la parola d'ordine era la "lotta di classe condotta nella sovrastruttura". Questo atteggiamento, cui si debbono, sfrondate da estremismi verbali e ideologici, preziose analisi della realtà, ha finito col generare una sorta di scolastica di ritorno. Lo spirito che critica e nega è più vero dello spirito che conserva e protegge; lo spirito che distrugge per far posto al nuovo è migliore dello spirito che invita a guardare verso il passato per (continuare a) cercarvi contenuti e valori degni di essere ricordati. Non potendo, alla fine, realizzare la sperata utopia sociale, si è continuato ad accanirsi contro bersagli più comodi da colpire, come in un surrogato della lotta di classe venuta meno per carenza di soggetti storici veicoli dell'emancipazione. Oggi l'*habitus* della critica di origine marxista, anche di quella ormai dimentica dei propri avi, garantisce la possibilità di produrre letteratura secondaria dalla fisionomia netta, tale da dare visibilità ai suoi autori, e la certezza di star svolgendo un compito educativo di prim'ordine: trasmettere a figli e nipoti la fiaccola del pensiero che costantemente nega.

Gli equivoci – mortali per una cultura la cui criticità non voglia ridursi a mero apparato retorico – di una posizione apparentemente relativista, ma in realtà neointegralista (un integralismo di segno rovesciato) si possono illustrare con un caso personale. La storia che racconterò risale a qualche anno fa, allorché feci parte della commissione nel concorso per l'ammissione a un dottorato di ricerca. Conclusa la prova scritta, i miei colleghi ed io ci riunimmo per esaminare gli elaborati. Uno mi colpì in particolare: era dedicato alla musica tradizionale in un paese esotico che non nominerò, era scritto in buon italiano, documentato, l'autore dimostrava di aver stu-

diato approfonditamente la materia. L'analisi musicale – in quell'occasione, un brano da camera di fine Settecento – era invece carente, sia per quanto riguardava l'armonia, sia per l'inquadramento della forma. In ogni caso, il candidato venne senz'altro ammesso all'orale. Era un giovane etnomusicologo, sorridente, rilassato, a proprio agio con varie lingue europee ed africane, aveva lavorato a lungo all'estero sia in Europa sia in Eurasia, il suo idolo accademico era Jean-Jacques Nattiez. Tutto bene, sinché non passammo alla verifica delle sue conoscenze di storia e di teoria della musica. Non potrò dimenticare il mutamento repentino del suo lessico e lo svanire della sua sicurezza allorché cercò di rispondere ad una domanda apparentemente semplice come l'inquadramento dell'opera di Schubert. Del compositore viennese sembrava sapere poco o nulla, pur dichiarando di averlo suonato un po' quando studiava pianoforte: a proposito degli *Impromptus* bofonchiò soltanto, con una risatina nervosa, qualcosa come “è uno fuori di testa”; mi parve che intendesse quelle parole come un complimento. Aveva difficoltà a riconoscere un accordo di settima, e la forma del minuetto classico sembrava racchiudere misteri insondabili al suo sguardo analitico. Fu giocoforza escludere il candidato dalla rosa degli ammessi. Ma a colpirmi ancor più della evidente schizofrenia culturale che caratterizzava la sua preparazione fu quanto disse dopo la prova, nei corridoi. Non ero presente, e debbo quindi basarmi sul resoconto di uno studente, che udì per caso le sue lamentele e me le riferì. In breve, il candidato ci accusava di conservatorismo e di chiusura mentale: “La loro cultura è vecchia; la cultura ce la facciamo da noi”. Ai suoi occhi (più esattamente alle sue orecchie) il canone musicale doveva apparire retrogrado, e retrogradi i suoi esegeti: un'attardata categoria di “vestali della classe media”.

A questo punto, la tentazione di consolarsi con il passo del *Soffiatore di vetro* di Benn citato in esergo sarebbe irresistibile, se non si rivelasse pericolosa e sterile: perché il protagonista della nostra storia esprimeva, certo senza volerlo e senza saperlo, un grave disagio intellettuale, del quale chi per motivi professionali ha a che fare con i giovani e con la loro formazione culturale non può permettersi di non tenere conto. Non ho ricette da suggerire in proposito, se non quella, modestissima, di continuare a piantare alberi per arginare la deforestazione.

Bibliografia

- Adorno Th. W. (2001), *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi; *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1993.
- Bloom H. (1996), *Il Canone occidentale. I Libri e le scuole delle Età*, Bompiani, Milano; *The Western Canon: The Books of the Ages*, Harcourt Brace & Company, New York-San Diego-London, 1994.

- Eggebrecht H.H. (1996), *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Scandicci; *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Piper, München, 1991.
- Furtwängler W. (1977), *Beethoven e noi. Osservazioni sul primo tempo della Quinta Sinfonia* (1951), in Id., *Suono e parola*, trad. it., Fògola, Torino.
- Gadamer H.G. (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen.
- Kivy P. (1993), *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- “La storia della musica: prospettive del secolo XXI” (2001), Atti del convegno, Bologna, 17-18 novembre 2000, *Il Saggiatore musicale*, VIII, n. 1.
- Marx K. (1968), *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, a cura di E. Grillo, La Nuova Italia, Firenze.
- Weber M. (1972), *Osservazione preliminare*, trad. it. in Id., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze.
- Wendt A. (1815), “Gedanken über die neuere Tonkunst, und von Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, XVII, nn. 21-26.