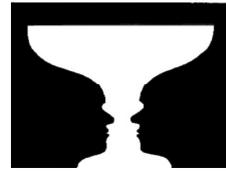


*Una critica del giudizio in musica*  
Obiettività e affettività nella valutazione dell'opera originale



*Vaso con i profili* di Rubin

Un argomento smisuratamente vasto: entrare nel merito del giudizio musicale equivale a disquisire su come percepiamo gli stimoli sonori. Psicologi cognitivisti, studiosi di psicoacustica e di estetica, sociologi e specialisti in campi affini hanno elaborato teorie per analizzare ciò che accade durante l'ascolto della musica, i processi decodificatori, riconoscitivi, associativi, mnemonici, relazionali con i quali il nostro universo cosciente e subcosciente arriva a provare sensazioni e, quindi, ad emettere giudizi su ciò che ascolta. Circoscriveremo l'argomento alla musica contemporanea, ad un campo, quindi, che ha una scarsissima casistica sperimentale in campo psicologico, anche perché la totalità delle ricerche sulle risposte emotive è stata condotta sulla musica tonale, su una musica con un alto grado di formalizzazione sedimentata storicamente, quindi esse non sono applicabili alla musica del nostro secolo, almeno a quella di cui ci occupiamo in queste riflessioni. La circoscrizione ulteriore attiene alle finalità dello scritto: enunciare il problema, non dipanare gli effetti di una casistica vastissima e da verificare a livello sperimentale.

Storicamente la *verità* dell'opera non coincide soltanto con "l'intenzione dell'autore", ma anche con le sedimentazioni delle sue ricezioni successive; ciò non vale per l'opera nuova, di fronte alla quale il fruitore, colto e istintivo, opera un ascolto "nudo", in cui l'esecuzione, se fedele al testo, si porta dietro solo ciò che l'autore ha inteso esprimere.

Il problema si pone quindi in maniera ben più radicale quando l'oggetto sonoro è nuovo e la fruizione è di tipo "orale", nel senso che la conoscenza dell'opera avviene tramite l'ascolto: per la musica contemporanea ciò accade durante la sua prima esecuzione, che è poi il primo (e spesso unico) momento, anche per il critico, di conoscenza dell'opera. Sembrano lontani i tempi in cui Massimo Mila richiedeva al compositore la partitura prima della "prima" come *conditio sine qua non* per la

\* 1997, inedito

recensione. Oggi, spesso, le partiture sono approntate al momento delle (poche) prove in vista dell'esecuzione. I nuovi mezzi di comunicazione consentirebbero una rapida diffusione delle nuove partiture, ma sono proprio i nuovi mezzi che hanno reso "anche" il critico - ci piace pensarlo - frettoloso.

C'è una nuova forma di oralità nella musica contemporanea - a parte quella della musica elettronica o delle modalità esecutive legate a specifici interpreti, che sono casi in cui l'oralità è costituzionale - per cui anche le prime esecuzioni vengono "consumate" a piene mani in festivals che presentano molte novità in uno stesso concerto. In tali casi anche il critico, quindi, si trova nella medesima condizione del fruitore comune: si abbandona al suo orecchio più o meno esperto e sapienziale e ai fattori emozionali che la musica gli suscita.

Osserviamo, intanto, che provare un certo tipo di emozioni non significa che il giudizio che ne scaturirà sia in linea con quelle emozioni. Accade al cinema, all'opera, a teatro: intrecci drammatici particolarmente coinvolgenti possono trascinarci in un momentaneo *pathos* emotivo di simbiosi e compartecipazione. A freddo, poi, possiamo emettere un giudizio negativo sull'opera, non solo sulle sue qualità formali, ma anche su quelle drammaturgiche, se le giudichiamo gratuite. È un esempio in cui il giudizio "emotivo", istintivo e momentaneo, non coincide con quello razionale. I due compartimenti saranno tanto più stagni quanto più saremo fruitori "specializzati", competenti per quel particolare linguaggio.

Si suole spesso pensare che la seconda tipologia di giudizio sia oggettiva, poiché mediata dalla ragione e dalla competenza. Nelle pagine che seguono puntualizzeremo invece che, anche quando pensiamo di essere razionalmente obiettivi, il nostro giudizio è governato dalla complessa, insondabile e non conosciuta sfera dell'affettività, di quel mondo che ci porta, di volta in volta, a schierarci e scegliere, a crearci dei modelli che condizionano il nostro gusto e la nostra idea di "bello".

Se l'opera fosse già storicizzata il problema non si porrebbe poiché, acquisita l'aura della classicità, essa spiegherebbe, hegelianamente, se stessa.

Ma accade, però, che i giudizi di valore, rispetto all'oggetto artistico nuovo o alla prima esecuzione in ambito musicale, siano, quasi sempre, discordanti, addirittura antitetici. Nella musica contemporanea, in particolare, questo succede anche fra gli addetti ai lavori, quindi all'interno di una "categoria" che comunica con gli stessi codici.

Il verdetto è spesso netto: o nella polvere o sull'altare!

*Un giudizio di valore informa maggiormente su colui che lo formula che non sull'oggetto di cui tratta - sostiene Danuser - esso rende evidente quanto ogni giudizio, ogni parametro sia condizionato culturalmente, sia*

*fondato attraverso tradizioni che si modificano*<sup>1</sup>.

I compositori, il cui giudizio è, naturalmente, il più categorico, accettano positivamente un ristrettissimo numero di nuove opere (altrui), in quanto la grande maggioranza di esse non corrisponde alla propria linea estetica. L'interprete ha una forbice di giudizio più ampia: se l'opera rientra nel dominio del bagaglio tecnico acquisito, la novità passa l'esame. Gli ascoltatori comuni, che spesso nella sala da concerto finiscono per essere una minoranza, sono sicuramente i più "emotivi", anche se, paradossalmente, i più liberi da condizionamenti e, proprio perché frequentano i concerti di nuova musica, i più disponibili alle novità.

Sembra comunque impossibile prescindere dalla sfera affettiva nel giudicare un'opera nuova, intendendo per affettività, in senso estremamente lato e in opposizione all'oggettività, quel bagaglio di elementi che ci fa provare sensazioni, più o meno conscie, causate da una qualche familiarità dovuta a contiguità psicologica, conoscitiva, ideologica, etica, economica, sociale, strettamente estetica con l'oggetto dell'espressione. Una serie di elementi che ci rende familiare certe manifestazioni, che fa in modo di riconoscere, solidarizzare, sentirci "parte", prevedere, simpatizzare, approvare, decodificare, esaudire aspettative, sorprendere, coinvolgere, provare, in una parola, emozioni... Quelle empatie che attivano le molle del giudizio, caricandolo, inavvertitamente, di onestà, quanto apparente, obiettività.

Una sfera in cui rientra, ma non solo, il concetto di *Erwartungshorizont* ("orizzonte d'attesa"), elaborato in campo letterario da Hans Robert Jauss<sup>2</sup>, il quale afferma che l'effetto di una nuova opera (letteraria, nel suo caso) coinvolge la totalità esperienziale del fruitore, non solo nel settore artistico, ma anche per quel che riguarda l'intera sua esistenza. In questo scritto rinominiamo il concetto chiamandolo "orizzonte affettivo". Tale sfera, simile negli appartenenti ad aggregati con interessi omogenei, a gruppi sociali, a modelli di consociativismo, a determinate categorie professionali, è modellata su precisi codici linguistici, estetici e comportamentali. La conoscenza di questi modelli estetici è spesso il *pass-partout* per accedere alle sub-culture della nostra società complessa.

Si incrociano qui due aspetti: da un lato il fatto che le risposte emotive siano spesso transculturali, dall'altro il fatto che quasi tutte le nostre risposte alla musica siano apprese, come fa osservare Sloboda<sup>3</sup>. Ciò comporta che le medesime emozioni non dipendano dal contenuto o dalla forma, ma dal contesto.

Le molle affettive, determinanti per il giudizio, agiscono comunque quasi sempre subliminalmente. Nel caso della musica affiorano all'interno di singoli generi, all'interno di certe modalità.

Se negli anni Ottanta, nell'ambito della musica contemporanea, si

ascoltavano con fastidio le consonanze, negli anni Novanta esse sono entrate nella sfera affettiva degli ascoltatori colti. L'attento frequentatore delle sale da concerto di questi anni non reputa più scandaloso un passaggio tonale, ed è disposto a sentire Copland accanto a Webern. Anche se, negli anni Novanta, non si programma più neanche Schönberg e Webern, al contrario dei decenni precedenti. I lenti, ciclici e corrosivi cambiamenti sociali, alternando momenti di estrema "intolleranza" a momenti di estrema "tolleranza", modificano la forbice di gradimento affettivo, e ciò avviene in maniera equamente distribuita, nell'ignaro spettatore e nell'addetto ai lavori. L'estetica dominante è spesso anch'essa il prodotto di una sorta di costume epocale, di un'omogeneizzazione al gusto comune.

L'apologia e la polemica, del resto, sono lati opposti di uno stesso oggetto, sottolinea Danuser, in quanto illuminano il fenomeno del "mutamento di paradigmi". Ci sono sempre stati, storicamente, dei momenti nodali per tale mutamento: la critica "conservatrice" all'*Hoquetus* nel 1300, la critica "innovatrice" di Tinctoris nel 1400 (*non c'è nulla di quanto è stato composto prima di quarant'anni che sarebbe considerato degno di essere ascoltato da parte dei dotti*), l'arcidibattuta critica di Artusi a Monteverdi nel 1600 (che "costringe" il musicista ad una teorizzazione giustificativa, la *Seconda Pratica*), la critica (conservatrice o innovatrice?) di Johann Adolf Scheibe alla musica di Bach nel 1737 (definita artificiosa e ampollosa), per arrivare al nostro secolo, a Schenker che sostiene, come fa ancora osservare Danuser, che la buona musica non può che essere tedesca (tedeschizzando, per legittimarne la bellezza, anche la musica del polacco Chopin), o ad Adorno, che pone agli estremi della dicotomia progresso-conservazione i nomi di Schönberg e Stravinskij. Una ventina d'anni fa, ci ricorda ancora Danuser, a Darmstadt ci si "scandalizzò" (fino a interrompere l'esecuzione) per un brano di un giovane compositore, giudicato troppo semplice e ovvio: i provocatori degli avanguardistici *Ferienkurse* si trasformarono così in provocati.

La sfera affettiva, che crea inavvertitamente precise aspettative, non coincide necessariamente con il modello culturale corrispondente alla categoria d'appartenenza del fruitore, ma abbraccia meccanismi più intimamente profondi del suo sentire. Meccanismi il cui studio sarebbe di pertinenza delle scienze psichiche e sociali.

Tale modello funziona chiaramente per tutti gli ambiti fruitivi, dal cinema, al teatro, all'architettura, alla danza, alla pittura, come anche all'umorismo, alla moda, alla poesia... Ma nell'ambito della musica contemporanea, dove i caratteri di novità e di ineffabilità sono più forti, il fruitore è incondizionatamente più solo con se stesso nell'impatto con la novità. Ed è lì che maggiormente fa leva la sua sfera affettiva, una sfera più insondabile delle categorie estetiche che egli è conscio di

sottoscrivere, ma una sfera che gli fornisce strumenti univoci per sicure considerazioni critiche.

La novità in ambito musicale entra inevitabilmente in relazione con la nostra emotività, anche quando siamo, o crediamo di essere, estremamente razionali e lucidi. Ciò accade, probabilmente, per tutti i modelli espressivi con alto grado di astrazione (e la musica è pur sempre più “astratta” di ogni altra espressione estetica): essi scavalcano il nostro sistema di auto-monitoraggio razionale e si confrontano con alcuni modelli archetipici, associativi e decodificativi del linguaggio che sono dentro di noi. Modelli che noi abbiamo scelto inconsapevolmente nella nostra vita, iscritti nel nostro bagaglio esperienziale. Essere infastiditi o esaltati da qualcosa è l'istintiva reazione di questo substrato della nostra personalità. Tutto ciò accade, evidentemente, se non siamo fruitori disorientati o distratti, che si adeguano al “clima” dell'ambiente, all'applauso doveroso e stanco, agli apprezzamenti o deprezzamenti dei nostri amici/vicini di sedia. In mancanza di acquiescenza o preventivo rifiuto, scatta la nostra capacità critica, “nostra” con tutte le valenze positive e negative.

La negatività sta nel fatto che la presunta obiettività di giudizio è cancellata, scavalcata spesso dalla nostra affettività.

Meccanismi più o meno simili si mettono in moto anche quando si giudica l'*interpretazione* dell'opera di repertorio, ma in tal caso si parte da una base certa, da un brano convenzionalmente accettato, anche se poi scattano le medesime associazioni affettive. Se consideriamo l'ambito tonale notiamo come gli andamenti melodici siano *intrinsecamente neutrali rispetto alle emozioni* (Sloboda, *op. cit.*), poiché i significati emotivi sono associati, negli ascoltatori cresciuti in una determinata cultura, con quei “termini” che accompagnano quei passaggi melodici.

I clamorosi insuccessi delle “prime” di opere del passato risultano ai nostri occhi tanto più clamorosi quanto più non sussistono le ragioni obiettive di tale insuccesso. Non vi era alcun motivo, fra i viennesi del Settecento, di aspettarsi da un'opera il lieto fine, oltre ad aspettative di tipo affettivo in relazione all'osservanza della tradizione. Essere *tradizionalisti* è una sorta di norma etica che non si può razionalmente accantonare.

In tal senso le reali novità insite in un'opera sono spesso l'ostacolo maggiore alla sua comprensione, poiché si scontrano con l'impossibilità per l'ascoltatore a stabilire con essa un tramite affettivo.

A meno di non accettare, ancora una volta affettivamente, la radicalità di linguaggio di un determinato autore come norma. È stato il caso, nel recente passato, di John Cage, ai cui esperimenti radicali molti guardavano con interesse e simpatia. Ma gli stessi non avrebbero accettato da chiunque altro quel tipo di radicalità. Solo Cage poteva essere cageano

(e a buon diritto)! L'accettazione di un'opera è una sorta di patto di solidarietà tra la sensibilità dell'ascoltatore e quella del compositore. Dahlhaus sostiene, parafrasando Adorno, che la musica, nel momento dell'ascolto, viene *nachkomponiert* dal fruitore<sup>4</sup>.

Le stesse chiavi di lettura di un'opera di un compositore sono conformi all'orizzonte affettivo di chi le utilizza. L'analisi in chiave antiespressiva e aridamente combinatoria della musica di Webern da parte dei serialisti, con in testa Stockhausen, negli anni Cinquanta a Darmstadt, era dettata dal bisogno di giustificare un certo clima estetico attraverso una sua legittimazione storica. Luigi Nono, il cui clima estetico-affettivo era diverso, era l'unica voce discordante, intravedendo nel compositore austriaco una dimensione poetica molto forte<sup>5</sup>. La fine degli anni Cinquanta segna un superamento, ancora per via teorica, dell'analisi strutturalista incentrata sul messaggio, attraverso le teorie di Chomsky<sup>6</sup>, legate alla grammatica generativo-trasformativa che, ricercando una struttura profonda, al di là dell'enunciato, si concentrano sulle strutture cognitive. Ciò che Chomsky fa in ambito letterario Schenker<sup>7</sup> lo aveva approfondito un paio di decenni prima in campo musicale, attraverso la teoria della *Ursatz* (struttura profonda). Se le regole trasformativistiche di Schenker sono andate oltre, in ambiti oggi criticabili<sup>8</sup>, la sua teorizzazione si è rivelata gravida di indicazioni per considerazioni late sulla percezione e sul suo legame con la *Ursatz*.

In generale si può dire che c'è sicuramente, nell'ultimo decennio, una restaurazione dei vecchi modi di ascolto e di valutazione; dopo un periodo in cui massimamente importante era il trattamento del materiale musicale, ora sono ritornati centrali l'opera e il compositore.

\* \* \*

In una prospettiva storica, l'affettività ha incarnato diversi ruoli nell'evoluzione del pensiero musicale occidentale degli ultimi cinque secoli. Volendo schematizzare, per necessità espositiva, possiamo individuare due grandi momenti: uno statico - corrispondente all'*Affektenlehre* - e uno dinamico - coincidente con la teoria del sentimento romantico.

L'*Affektenlehre*, la seicentesca "teoria degli affetti", prendeva in considerazione gli stati emotivi indotti dalla musica. Inoltre, aveva codificato un vocabolario di figure retorico-musicali corrispondenti a quelle della retorica classica, ma ad uso e consumo della composizione, così come, nel Cinquecento, i *madrigalismi* costituivano dei "gesti" congrui a precise associazioni percettivo-affettive. Muovere gli affetti era comunque lo scopo principale della retorica classica (anche se riferita solo all'*ars dicendi*), teorizzata, fra l'altro, dopo Aristotele e Cicerone, da Aristide Quintiliano nella sua *Institutio oratoria*, testo a cui si guardava, nel

Seicento<sup>9</sup>, con l'intento di fondere i principi del linguaggio e quelli musicali attraverso le analogie fra retorica e musica.

L'importanza della teoria degli affetti - di cui la retorica musicale (la cui influenza decadrà alla fine del Settecento) è solo un aspetto - era tale che non veniva applicata solo alle composizioni vocali, legate direttamente alla parola, ma anche alle opere strumentali, con un'articolazione piuttosto ampia delle tipologie. Gran parte delle "passioni" musicali erano teorizzate secondo precise rispondenze matematiche, fisiche e fisiologiche (gli stessi concetti di consonanza e dissonanza erano determinati da rapporti matematici). Si vedano a questo proposito i fondamentali scritti coevi di Cartesio<sup>10</sup>.

La derivazione della tecnica compositiva dalla tecnica retorico-oratoria (a livello micro e macro formale) non indicava solo una presunta "naturale" evoluzione della composizione musicale dal linguaggio verbale, ma anche che ambedue i linguaggi tendevano ad adoperare le medesime regole formali per muovere i medesimi affetti. Il *Diktat* settecentesco era che *la musica non lavora per l'intelletto né per l'immaginazione, ma unicamente per il cuore*, come era riportato nel dizionario delle arti di Sulzer<sup>11</sup>.

La musica, dal quadrivio delle discipline matematiche, dove era stata relegata fino al Cinquecento, si apriva alle istanze emotive del mondo, usciva dal laboratorio diventando *linguaggio* senza, peraltro, smettere di essere scienza (anche perché la teoria degli affetti faceva corrispondere le varie tinte emozionali a precise formanti musicali: intervalli, tonalità, ritmi, metri...). Ed è considerandola come linguaggio, cioè come sistema di segni con valenza affettiva, che si cominciavano ad esprimere "giudizi" in musica (e accade anche oggi, in un'epoca in cui la lucida razionalità con la quale si guarda alla nuova musica sembrerebbe contraddire ciò). Le categorie di arte, "gusto", "stile" nascevano da questo calarsi della musica nel teatro dei sentimenti del mondo. Si può giudicare la "bellezza" di un progresso scientifico solo se esso ha un riflesso tangibile nella società, cioè se la scienza diventa arte (a parte il campo delle scienze pure, come la matematica o la fisica teorica, che non sono finalizzate all'idea di *progresso*).

L'utilizzo della retorica nella composizione musicale era un modo per ricostruire, *in vitro*, l'imitazione delle passioni umane. *Muover l'animo e disporlo a varj affetti*, scriveva Zarlino nelle sue *Istitutioni harmoniche* (1558). Schematizzando, si potrebbe sostenere che la necessità di creare una teoria compositiva era dettata dall'abbandono del contrappunto, dalle caratteristiche tecniche meccanicistiche, poiché la nuova "arte armonica" (la teorizzazione dell'armonia da parte di Rameau era ancora da venire) diventava linguaggio, appropriandosi del "linguaggio" plurisecolare per eccellenza - quello verbale - e delle sue forme retoriche.

Diversa la prospettiva drammaturgica degli affetti nell'opera romantica: mentre nell'opera metastasiana i sentimenti erano statici e immutabili, con i personaggi che tenevano fede al loro carattere dall'inizio alla fine (financo il buon Papageno mozartiano non subirà tangibili metamorfosi nel corso delle complesse vicende dello *Zauberflöte*, opera per sua natura delle metamorfosi e dei ribaltamenti), nell'opera romantica la psicologia dei personaggi è invece dinamicamente mutevole, per cui si assiste, nel corso della vicenda, a redenzioni, dannazioni, trasfigurazioni...

La nascita della moderna psicologia, nella seconda metà dell'Ottocento, contribuisce poi ad un ulteriore cambio di prospettiva degli affetti. Nonostante ciò, la drammaturgia operistica, quella sonatistica, come la logica dialettica dello sviluppo, nel loro aspetto microstrutturale (intervalli, patterns ritmici e melodici, campiture armoniche, impasti timbrici) si fondano ancora sulla retorica degli affetti, quindi sulla possibilità, per il fruitore, di riconoscere, di decodificare. La stessa natura armonica, melodica e ritmica dei *Leitmotive* wagneriani costituisce un eloquente abbecedario di affetti. L'espressionismo stesso, Webern escluso, adopera ancora il vocabolario affettivo della tradizione.

\* \* \*

Dalla seconda metà del Settecento, fa notare Danuser<sup>12</sup>, si consolida "l'estetica dell'originalità", per cui l'orizzonte di aspettative, legato alle convenzioni precedenti, non si confronta (e non si conforta) più con le caratteristiche comuni a un genere, ma stabilisce una "distanza estetica" con la nuova composizione. Da quel momento la forbice convenzione/novità va ad allargarsi. Addirittura si fa strada la convinzione che il non "apprezzamento" dell'opera sia indice della sua "artisticità". Danuser cita il caso di Alban Berg, che si sorprende del successo su larga scala del suo *Wozzeck*, fino a pensare che *la mancanza di distanza estetica potesse essere un segno della mancanza di qualità estetica*<sup>13</sup>. Il consenso, paradossalmente, come indice di incomprendimento.

Alla sfera dell'affettività concorre quindi la dimensione dell'orizzonte di aspettativa, che comprende anche la conoscenza dell'autore, il suo stile, le dichiarazioni di poetica (con le quali possiamo concordare o dissentire)... Se l'aspettativa non è delusa il giudizio sarà senz'altro positivo, a meno che l'ascoltatore non sia un critico, "obbligato" dal proprio caporedattore ad intervenire, nonostante l'aspettativa negativa: la conferma sarà, in quel caso, ottimo motivo per la stroncatura.

Si ribadisce però che, quando la novità è veramente tale, ogni aspettativa "affettiva" verrà delusa, e l'opera ci apparirà nella sua "estraneità", nella sua "stranezza". Anche se la categoria dello "strano" può

rientrare in certe sfere affettive, quando la personalità di chi ascolta, ad esempio, contempla nel proprio universo culturale l'amore per le avanguardie, per la sperimentazione, per la novità sorprendente. Al contrario, chi cerca linee ininterrotte di continuità, di evoluzione, non accetterà mai una simile novità.

Ma queste considerazioni non emergono alla coscienza al momento del giudizio. La nostra sfera affettiva ci rende il messaggio familiare oppure estraneo. A patto di non spingerci oltre, di non essere spregiudicati con la nostra stessa emotività, di non tentare, in una parola, di superarci. Come l'astronauta del film *2001... Odissea nello spazio* che, spingendosi nell'infinito sconosciuto e inesplorato, ritrova le proprie origini, accompagnato non certo dal rassicurante valzer Straussiano del proprio mondo domestico, ma dalle inquietanti sonorità delle musiche di Ligeti. Se, spinti da una forza propulsiva che ci supera e ci costringe riuscissimo a superare la paura dell'ignoto, dell'estraneo, potremmo forse instaurare nuovi affetti, o addirittura ri-tornare a noi stessi.

Perché sorprendersi del recente successo scaligero che ha incontrato un'opera poco ascoltata come *Armide* di Gluck? Forse perché nell'orizzonte affettivo dei fruitori non avvezzi c'è un'idea noiosa e ridondante del Barocco? Certi stili tendono spesso ad essere instillati nell'immaginario collettivo con un'impronta estetica talmente forte da prevaricare i distinguo fra le singole opere che vi fanno capo.

Alcuni ascoltatori non abituati alle sale da concerto, che trovano "noiosa" la musica classico-romantica, sono sorpresi dal piacere provato nell'ascolto di certa musica contemporanea, la sentono naturalmente vicina al loro tempo, al contrario degli abituali ascoltatori delle stagioni concertistiche, con dei modelli affettivi avvezzi alla tonalità ed all'impianto tematico, che non accettano un mondo fuori dalla tonalità e dall'ambito cadenzale. Ciò accade ancora di più a molti musicisti (più di quanto non si creda), che su quelle premesse si sono formati, con il risultato del netto rifiuto della musica contemporanea. Un'affettività costruita con le gabbie della propria formazione, per cui tutto ciò che non "consòna" è cacofonico o, addirittura, non è da considerarsi *Musica*.

L'addetto ai lavori del giudizio, il critico, quando la novità non fa parte del proprio orizzonte formativo, è spesso maldisposto ad apprezzarla e accettarla. Manca dei "ferri del mestiere" per giudicarla, quindi gli rimangono due alternative: o la rifiuta alla luce della contraddizione con la sua sfera affettiva, o ne sospende il giudizio, considerandola appartenente ad una sfera estetica per cui non si sente "competente". Immaginiamo l'imbarazzo del critico di "musica colta" che debba recensire un concerto di jazz o, al contrario, del recensore di jazz catapultato in un concerto di nuova musica. Le redazioni dei giornali, attente a queste cose, hanno

qualche problema quando lo spettacolo è al confine fra i generi o fra i linguaggi. In quel caso la scelta del critico è problematica e risulta spesso errata. Il giudizio su Laurie Anderson, Arvo Pärt, Louis Andriessen, Steve Reich, Goulda che suona il jazz, Jarrett che suona Bach, Kagel che fa un'improvvisazione, è completamente ribaltato a seconda che il recensore appartenga a un genere o a un altro, se poi è un cronista di costume troverà spunti di giudizio ancora diversi. La musica non è, come si sostiene, un fatto ecumenico, ma estremamente relativo. Lo sguardo, l'attenzione di ognuno di questi "specialisti" saranno fortemente selettivi, in misura direttamente proporzionale al grado di specializzazione, e coincideranno con il loro punto di vista affettivo, esattamente, *mutatis mutandis*, come per l'ascoltatore comune.

Slonimsky, che ha scritto un lessico di ingiurie musicali<sup>14</sup>, sostiene che la causa dell'incomprensione risiede nella "distanza estetica" fra la posizione più o meno conservatrice del critico e l'orizzonte di comprensione, più o meno innovativo, che apre una nuova opera.

Forse il giudizio più obiettivo è quello scaturito dalla corretta interpretazione del testo da parte dell'esecutore, un giudizio propositivo e, in certa misura, tautologico, ma pur sempre un giudizio oggettivo, in quanto dimostrazione di piena comprensione dell'opera, di "analisi" compendiate, in quanto alla capacità di comprendere il testo unisce quella di dargli, attraverso la lettura, vita acustica, di trasformarlo in musica percepibile per l'ascoltatore. Questo è a volte avvenuto anche per opere del passato, quando una nuova e corretta interpretazione filologica ha riportato in vita e contribuito a rivalutare un'opera. Pensiamo anche all'importanza delle edizioni critiche, che attraverso il disvelamento dei percorsi, delle varianti, degli autografi originali, forniscono strumenti per una valutazione obiettiva, per la loro corretta interpretazione esecutiva.

L'analisi letterale dell'opera - sia essa parafrasata, iperstrumentata, supportata da teorie scientifiche - potrebbe costituire un'altra categoria obiettiva di giudizio. Anche in tal caso, però, la scelta dell'oggetto da analizzare dipende dall'autore dell'analisi, a meno che tale oggetto non sia tautologicamente strumentale all'analisi stessa. Riprova ne sia il fatto che certi generi musicali non sono presi in seria considerazione dalla "comunità scientifica" dei musicologi. Un Lied di Schumann o di Brahms è certamente più candidato all'analisi del musicologo di quanto non lo sia un Song dei Beatles o di Ellington; anche se questi ultimi possono risultare strutturalmente più complessi dei primi, non rientrano nell'orizzonte affettivo della categoria.

In conclusione, riteniamo che non siano possibili giudizi definitivi, al di là di ogni ragionevole dubbio, nelle cose dell'arte, ancor più nella società contemporanea, la cui pluralità di offerte linguistiche seduttive

disorienta. Altrove, in questo volume, si sostiene che l'unica "garanzia" di definitività di giudizio ce la può offrire il filtro della storia (a patto che non sia oggetto di revisionismo).

Pur tuttavia continueremo sempre, con partecipazione e convinzione, a giudicare le nuove opere, amandole o detestandole, come accade in ogni esperienza della nostra esistenza, di cui anche la fruizione musicale è parte, a qualsiasi livello essa venga esperita. L'unica avvertenza è la consapevolezza, come scrive Gadamer<sup>15</sup>, della storicità del comprendere stesso.

### Note

1. Hermann Danuser, *Elogio del biasimo. Lo scandalo nella storia della musica*, in "Musica/Realtà" n. 51, novembre 1996.
2. Hans Robert Jauss, *Perché la storia della letteratura*, Napoli, Guida, 1983.
3. John A. Sloboda, *The Musical Mind*, Oxford University Press, 1985; trad. it. *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1988.
4. Carl Dahlhaus, *Musik als Text*, in "Dichtung und Musik", Stuttgart, Klett-Cotta, 1979. Il termine *Nachkomponiert* significa "composto dopo".
5. Si veda Giammario Borio, *L'immagine "seriale" di Webern*, in "L'esperienza musicale", Torino, EDT, 1989.
6. Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, Le Hague, Mouton, 1957.
7. Heinrich Schenker, *Der Freie Satz*, Wien, Universal, 1935: il primo testo di psicologia cognitivista della musica.
8. La *Ursatz*, come fa rilevare Sloboda (*op. cit.*) è "legale quanto banale", obbedisce a tutte le regole, ma il "significato" di un brano musicale, a differenza di un brano letterario, non è dato dalla struttura di profondità, quanto dai dettagli di superficie, che fanno la reale differenza fra una composizione e l'altra. Se l'*Ursatz* determinasse il significato della musica, sostiene ancora Sloboda, *ai compositori rimarrebbe ben poco da dire*. In tal senso se la teoria schenkeriana ha qualche valore per le composizioni classiche, si rivela inadeguata per le composizioni moderne o sperimentali, che sfuggono al controllo delle leggi dell'armonia, del contrappunto e della quadratura del periodo.
9. La riscoperta dell'*Institutio oratoria* avviene in precedenza, nel 1416.
10. Si veda John Neubauer, *The emancipation of Music from Language*, London, Yale University Press, 1986; quindi René Descartes, *Les passions de l'âme* (1649), Paris, Vrin, 1970 e René Descartes, *Musicae compendium* (1618-1650), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
11. Si veda J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771-74.
12. H. Danuser, *Op. cit.*
13. H. Danuser, *Op. cit.*
14. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, New York, 1952
15. Hans G. Gadamer, *L'attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986.

### Bibliografia di approfondimento

- Buelow G. J., *Rhetoric and music*, in "The New Grove's Dictionary of Music and Musicians", London, MacMillan, 1980.
- Chomsky N. , *Language and Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1968.
- Cooke D., *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959.
- Deutsch D. (a cura di), *The Psychology of Music*, New York, Academic Press, 1982.
- Jauss H. R., *Retrospectiva sulla teoria della ricezione - ad usum musicae scientiae*, in "L'esperienza musicale", Torino, EDT, 1989.
- Lissa Z., *Teoria della ricezione musicale*, in "L'esperienza musicale", Torino, EDT, 1989.
- Meyer L. B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956; *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Spender N., *Psychology of Music*, in "The New Grove's Dictionary of Music and Musicians", London, MacMillan, 1980.
- Zenk M., *Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale*, in "L'esperienza musicale", Torino, EDT, 1989).