

CONOSCERE PER CAPIRE

Gino Stefani

Distanze — Intervengo in questo dibattito sulla critica dietro invito della redazione. E dirò subito che fin dall'inizio mi ero dissociato da questa iniziativa, perchè ritenevo e ritengo che il discorso sulla critica doveva essere impostato diversamente. Come? Rivolgendosi non già ai critici per intimargli uno statuto e un coinvolgimento nell'animazione, ma ai lettori comuni con proposte sul come usare la produzione critica e sul come produrre, noi e i lettori, discorsi critici sulla musica. E questo, da un lato perchè penso a *Laboratorio Musica* più come a uno strumento di lavoro che a una tribuna di opinioni. Dall'altro, perchè mi sembra si umanitario ma poco realistico lanciare appelli ai fabbricanti di calzature perchè abbandonino la gestione delle loro aziende per insegnare alla gente a farsi le scarpe da se, o ai romanzieri perchè invece di coltivare i loro progetti creativi si dedichino all'alfabetizzazione dei sordomuti.

Quanto al corso della rubrica, mi limito a osservare che sono stato

chiamato più volte in causa, di solito in modo abbastanza riduttivo. In proposito vorrei allora ricordare (rinviando ai primi due numeri di *Laboratorio Musica* ed eventualmente ad alcuni miei libri), che il discusso progetto intorno alla «competenza musicale» non è solo un progetto di animazione ma anche e soprattutto di ricerca; inoltre, che quel progetto di animazione non si riduce affatto a una conferma della competenza di base esistente, ma che la verifica della competenza comune è solo la partenza per andare oltre.

Andare dove? Su questo punto la rubrica era piena di cose sagge e pratiche che sarebbe sciocco ripetere. Volendo comunque collaborare, non mi resta che proporre ai lettori alcune riflessioni su certe condizioni e modalità del discorso sulla musica, e con ciò anche della critica.

Cultura ereditaria e diffusione — Il sociologo Pierre Bourdieu ha descritto la differenza tra due modi di

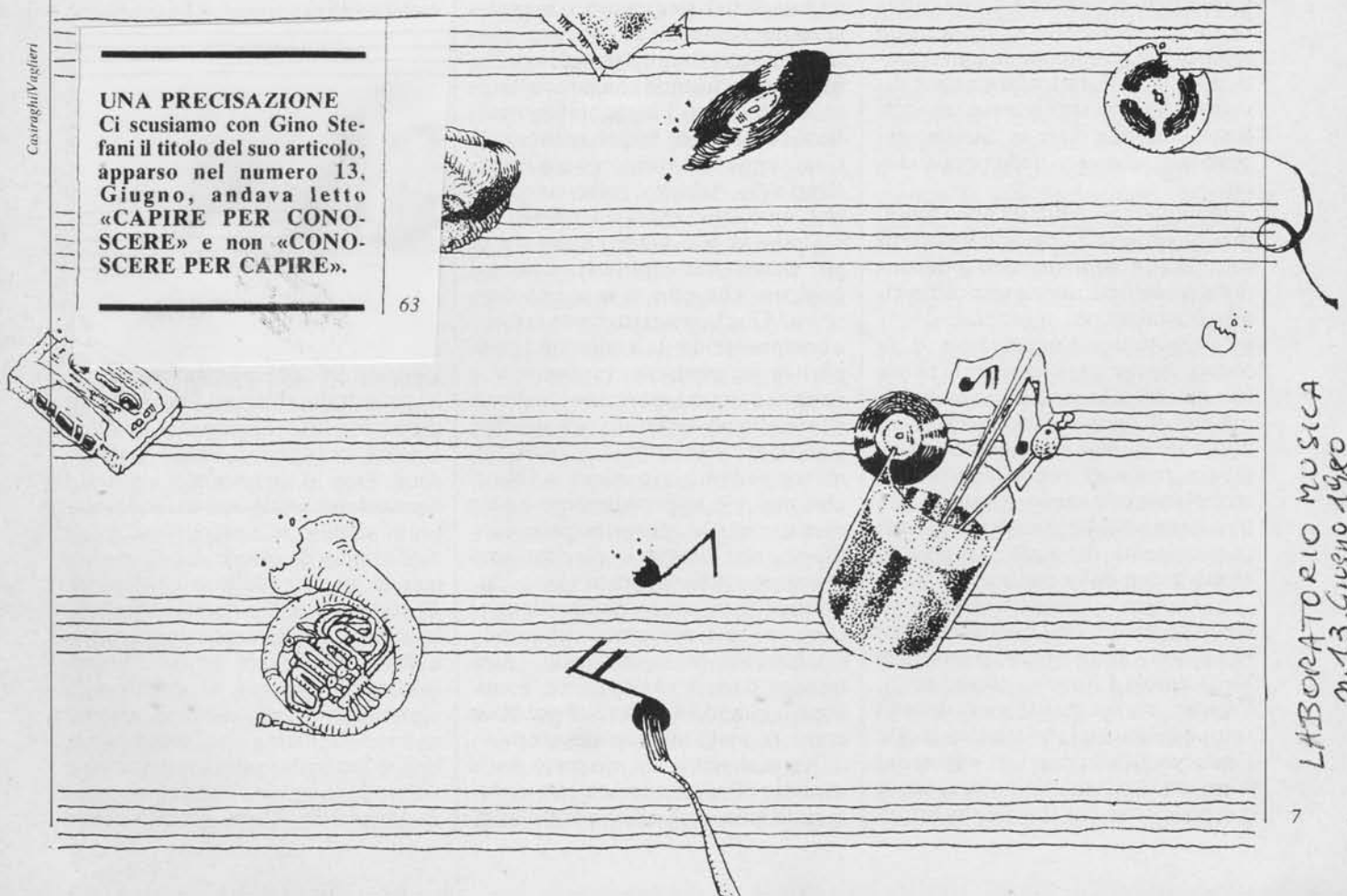
acquisizione della cultura: quello ereditario e quello per diffusione. Il tema, come si vede, è ben attinente alla nostra questione che è il discorso sulla musica.

L'acculturazione ereditaria avviene in famiglia, nel clan. Pianoforte in casa, abbonamento ai concerti, parenti e amici colti: la musica colta è a portata di mano, è una realtà quotidiana, è in continuità con l'ambiente, ma in un modo ben diverso da quello che può dare la radio o la televisione. Si apprende e si pratica la musica come le lettere e le arti, le buone maniere e le lingue. La si acquisisce in modo familiare, per assimilazione spontanea; e si esercita con facilità, agio, piacere. Gratifica, soddisfa e sviluppa gusti di inclinazione e di libertà. Coltiva la disposizione estetica, importante principio di distinzione per le classi superiori. Per la frequentazione costante, fin da piccoli, cresce come un'esperienza globale, organica, come un possesso vasto e unitario, integrato agli altri aspetti della cultura e della vita. È impensabile co-

UNA PRECISAZIONE
Ci scusiamo con Gino Stefani il titolo del suo articolo, apparso nel numero 13, Giugno, andava letto «CAPIRE PER CONOSCERE» e non «CONOSCERE PER CAPIRE».

63

Castraghi/Vagliani



LABORATORIO MUSICA
n. 13, Giugno 1980

noscere Brahms e non Bruckner, o Penderecki e non Ligeti; e Stockhausen continua una genealogia di famiglia a cui appartengono, risalendo, Werben, e poi Schonberg, Mahler, e così via.

L'esperienza ereditaria si pone come autentica, originaria. È personale, immediata, non per sentito dire. È una fruizione reale e non una vuota informazione su cose che altri fruiscono. Questo possesso poi dà naturalezza, sicurezza, distacco; permette la scelta *négligée*, la lacuna stravagante che denota originalità, la ricerca del raro e dell'inedito con cui si afferma la distinzione. Perché, nel clan, ciò che tutti sanno lo si dà per scontato, non se ne parla.

Infine, l'ereditario colto possiede in proprio i mezzi di produzione del discorso sulla musica; è autonomo e può diventare creativo quando e come vuole. Muovendosi a suo agio e con perfetta padronanza nell'universo della musica, è in grado di scegliersi consapevolmente i suoi percorsi preferenziali, produrre discorsi non ripetitivi, inventarsi le sue chiavi interpretative.

Ci domandiamo ora: si può diventare ereditari, nativi di una data cultura? Senza escludere le eccezioni, e riconoscendo le eccezioni, la risposta di massima è: indigeni si nasce. Quel modo di possesso di una cultura, in sé invidiabile e ideale, non sembra più dominante in una società dove la cultura tradizionale è diventata uno fra i repertori e i modelli disponibili, e dove le classi emergenti sono il grosso della popolazione.

Si impone dunque un altro modo di acquisizione e possesso della cultura: la cultura d'acquisto o di conquista, corrispondente alla diffusione o trasmissione. In generale il luogo deputato all'operazione è la scuola; anche per la musica si pensa che sia così, e lo si auspica sempre di più per il futuro. Sono anch'io un uomo di scuola, e riconosco i vantaggi e auspico l'avanzamento della scolarizzazione anche in musica. Ma qui vorrei sottolineare alcuni aspetti preoccupanti di questo modo di acquisizione della cultura.

La cultura d'acquisto si fa in un contesto diverso da quello familiare, spesso sradicato e straniente. Nella scuola è forzosa, eterodiretta. Sempre comporta sforzo, ascetismo; così anche la pratica musicale viene sentita come un «dovere», come un esercizio di buona volontà culturale, con cui si sviluppa più la

disposizione etica che quella estetica, più i gusti di necessità che quelli di libertà. Anche Adorno ha individuato questo atteggiamento volontaristico in uno dei suoi tipi di ascoltatori musicali.

Nel processo di diffusione la cultura ereditaria perde la sua integrità e globalità: si frantuma, si parcellizza. L'acquisto si degrada facilmente in accatto; e la cultura d'accatto è confusa, lacunosa, discontinua. Alla naturalezza dell'ereditario fa riscontro la goffaggine, alla sicurezza le gaffes e il senso di indegnità, di essere «profani». La cultura è un tessuto organico, non un coacervo di esperienze slegate. La competenza è generativa, mentre la cultura d'acquisto, specie se eterodiretta, tende a restare ripetitiva e dipendente.

Non sono sicuro che la *qualità* della diffusione riesca a riscattare del tutto i limiti di questo modo di acquisizione della cultura. Resta quindi lecito pensare ad altri orizzonti.

Capire, per conoscere — Conoscere per capire. Sembra ovvio; come si fa a capire la musica classica se non si conosce l'armonia e la storia della musica? Così dal 1930 i Conservatori impongono queste materie agli apprendisti di strumento: o mangiare questa minestra o saltare quest'orchestra. Bene, non meravigliero nessuno dicendo che ho constatato ampiamente l'inappetenza «culturale» di tanti futuri orchestrali. Comunque non sottoscriverò le cattiverie di Adorno sulla categoria che, anzi, qui vorrei difendere.

Come si può voler conoscere (e poi, riuscire veramente a conoscere) qualcosa che non si sa a che cosa serve? Quale progetto comprensivo e comprensibile sta a unire una certa pratica strumentale (autonoma e neutra) con un sapere armonistico e storico bignamizzato (e ugualmente a sé stante e asettico)? A rischio di essere pedante, ricorderò ai lettori che non c'è apprendimento senza motivazione e progetti personali. Ossia: una nozione diventa uno strumento di conoscenza solo quando prende un senso per quella persona in quel momento. E quindi, finalmente: le informazioni sulla musica danno sicuramente conoscenza quando arrivano al pubblico come risposte alle sue domande.

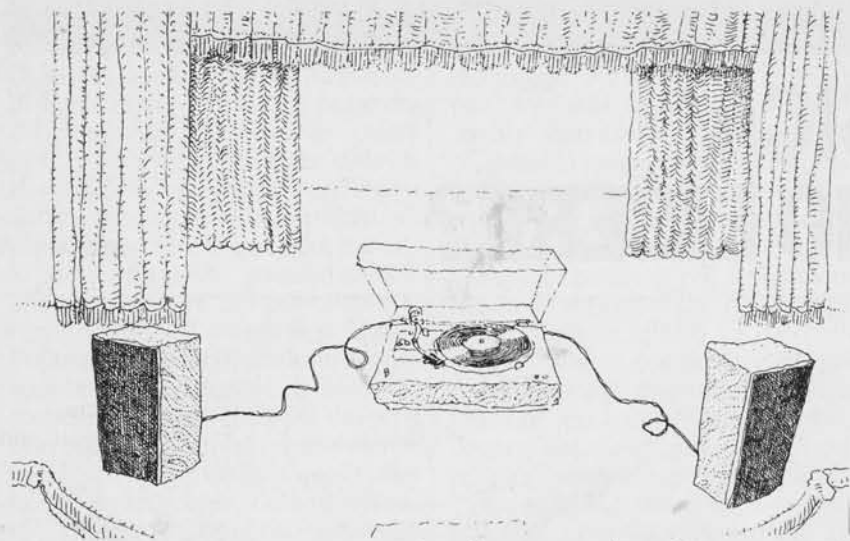
Naturalmente un discorso sulla musica, oltre che rispondere a domande, può anche creare delle atte-

se a cui sarà poi allora la musica a dare risposte. Ma qui, con questo giro un po' lungo, mi bastava dimostrare ben fondata la prassi di chiedere al pubblico stesso, dopo l'ascolto di porre domande. E a questo punto, perché non fare parlare liberamente il pubblico, dopo l'ascolto? Così emergeranno meglio le motivazioni e i progetti da cui poi scaturiscono le domande che permetteranno, con la ricerca che ne seguirà, di far progredire la comprensione.

Questo, in sostanza, il metodo pedagogico ormai classico che consiste nell'innescare sui vissuti un processo di ricerca, che potrà anche essere pilotato verso approdi prestabiliti, ma che di per sé può portare in direzione e a distanze imprevedibili dai manuali di teoria e di storia della musica. Come e perché questo processo funzioni allo stesso modo sia nell'età evolutiva sia negli adulti, sta agli psicopedagogisti spiegarlo.

Grammatica e competenza — Fra le prime domande che il pubblico pone c'è quella di sapere meglio com'è fatta la musica. Gli suggeriremo una grammatica della musica. Apprendola, gli capiterà facilmente di leggere frasi come queste: «L'amatore che si diletta ascoltando la musica senza capirne il linguaggio è come il turista che passa le vacanze all'esotero e si accontenta di goderne il paesaggio, il gesto degli abitanti, il suono delle loro voci, senza capire neppure una parola di ciò che essi dicono. Egli *sente* ma non è in grado di comprendere. Questo libro fornisce gli elementi per una comprensione di base della musica...» (O. Karolyi, *Grammatica della musica*, Prefazione).

Chi è, il turista? Si immagina un europeo nel Tibet, o a Bali, o in Uganda. Ebbene, per Karolyi è l'italiano in Italia. Fino ad oggi noi avevamo creduto di seguire Verdi e Rossini rendendoci conto quando sono lirici o drammatici, quando concludono un discorso o lo lasciano in sospeso, e così via; insomma, credevamo di essere familiarizzati con la musica delle nostre parti. Pensavamo, per dirla con lo psicologo Francès, di essere utenti nativi e legittimi di una nostra «lingua musicale materna». E quanto alla «grammatica della musica», ritenevamo e riteniamo che, come per la lingua naturale, «una grammatica è un modello teorico della competenza linguistica. Cioè, semplificando



molto, un tentativo di ricostruzione e simulazione della competenza del parlante, del meccanismo mentale che gli permette di parlare e capire una lingua» (Berruto-Berretta, *Lezioni di sociolinguistica*, p.194).

Ma Karolyi sostiene il contrario, e Karolyi è un esperto. Secondo lui, prima di leggere il suo libro noi non abbiamo alcuna competenza, non siamo «in grado di comprendere» alcunchè nella nostra musica classica. Noi saremmo, di fronte a Rossini e Verdi, nelle stesse condizioni dei Boscimani e dei Bantu.

Non si potrebbe immaginare una confusione più radicale tra acculturazione spontanea e alfabetizzazione scolariante. Come dire che, prima di studiare a scuola la grammatica, i nostri bambini non sanno parlare e capire chi parla nella loro lingua. Le conseguenze di una «grammatica» della musica così concepita, e purtroppo molto diffusa e del tutto tipica, sono ancora tutte da indagare. E ciò che stupisce di più, è che nessuno sembra accorgersi di simili aberrazioni scientifiche.

Occorre quindi una grammatica dei sistemi musicali che tenga conto della competenza globale di una società, e non solo di quella dei produttori e riproduttori di musica.

Capire e tradurre — C'è chi oppone drasticamente le «sensazioni» del pubblico e anche le «impressioni» dei critici a un «discorso tecnico» sulla musica che sarebbe, naturalmente, l'unico valido. Come se usando certe parole si mettessero addirittura le mani sulla materia e sulle strutture sonore, mentre con parole di ogni altro tipo si girerebbe intorno all'oggetto senza mai poterlo raggiungere; una epistemologia,

a dir poco, curiosa. O come se esistesse davvero da una parte un «ascolto emotivo» e dall'altra un «ascolto strutturale»: dualismo inaccettabile per qualunque psicologia. E ancora, come se la distinzione tra un significato «musicale» e uno «extramusicale» fosse fondata senz'altro nella natura delle cose e non invece una categoria di comodo, che attende ancora una seria verifica.

Anche fra la «analisi» e la «interpretazione», tra il «com'è fatto» e il «che cosa significa» il rapporto è molto più stretto di quanto può sembrare a prima vista. Finché si resta nel discorso verbale, qualunque parola pronunciata per descrivere l'oggetto musicale contiene rinvii cognitivi ad altre realtà, e ciò fin dai termini più «tecnici» e specifici (come «scala», «accordo», «crescendo e diminuendo», «esposizione, sviluppo, ripresa», ecc.). D'altra parte, è ben difficile dimostrare che un'interpretazione, anche la più stravagante, non contenga alcun rinvio a una qualunque struttura materiale dell'opera.

Una proposta conciliante, partita dal linguista Roman Jakobson, unifica l'analisi e l'interpretazione nella categoria generale della «semiosi», ossia del processo segnico (che è insieme analitico-interpretativo): «semiosi introversa» sarebbe il processo segnico in quanto tende, si dirige verso l'oggetto nella sua materialità (senza naturalmente «raggiungerlo»); «semiosi estroversa» lo stesso processo in quanto si dirige verso la cultura ambiente. Due facce di una stessa medaglia, dunque, e con lo stesso valore. O meglio: due vettorialità entro cui si danno infinite posizioni, e dove una stessa posizione (un dato discorso) è nello stesso

tempo introversa ed estroversa in rapporto ad altre posizioni. Esempio: nella serie di descrizioni della linea sonora del flauto solo all'inizio del *Fauno* di Debussy — 'cromatica' / 'sinuosa' / 'faunesca' — il termine centrale è estroverso a destra e introverso a sinistra; e così per la serie 'ta ta ta tà' / 'serie di colpi' / 'qualcuno batte alla porta' riferita all'inizio della Quinta.

Ciò viene a dire che ogni analisi è semplicemente un'interpretazione e ogni interpretazione un'analisi. E con ciò siamo arrivati a un nodo importante del discorso sulla musica: il rapporto fra il capire e il tradurre. Una cosa è il capire ossia la competenza, un'altra il tradurre ossia il discorso. Il discorso tecnico non è la competenza tecnica, ma una sua espressione formalizzata che potrebbe esprimersi anche in un'altra formalizzazione; Beethoven con la sua celebre frase del destino coglie evidentemente varie strutture tecniche del motivo corrispondente, ma le esprime a livello di pratiche sociali (il battere alla porta). Si può dunque capire a un livello e tradurre a un altro. Dire che il *Fauno* di Debussy è un'opera 'tipicamente impressionista' significa correlare la globalità dello stile dell'opera con la globalità di uno stile interartistico, e quindi tradurre a livelli omogenei.

Ma interpretando come «passi sulla neve» l'omonimo preludio per pianoforte Debussy raggiunge sicuramente gli strati dei sistemi musicali e forse anche quelli dello stile, mentre la sua traduzione verbale, che rinvia a un'esperienza quotidiana, in superficie può lasciar credere che della sua musica l'autore colga soltanto gli aspetti corrispondenti agli strati di base (come la figura alternata e costante, le sonorità soffici e attutite, il ritmo lento, ecc.).

Per una «nuova opinione pubblica»

— Dopo queste premesse mi sembra giustificato pensare che qualche giornale democratico dovrebbe offrire occasioni e spazio al formarsi di una «nuova opinione pubblica» sulla musica. (Per la cronaca, *L'Unità* ne ha dato alcuni esempi di recente, il 17 e 30 gennaio e il 10 marzo.) Certo, le forme di questo genere di interventi sono praticamente tutte da inventare, ma ne vale la pena.

E appunto su questo tema avrei impostato, se fosse dipeso da me, una rubrica intorno alla «critica» musicale in *Laboratorio Musica*. ●