

Manuali d'analisi e teoria musicale  
Collana del G.A.T.M.  
n. 1

Comitato Scientifico del G.A.T.M.  
(gruppo Analisi e Teoria Musicale):

Anna Rita Addressi, Roberto Agostini, Mario Baroni,  
Rossana Dalmonte, Franco Fabbri, Piero Gargiulo,  
Francesco Giomi, Carlo Jacoboni, Luca Marconi,  
Susanna Pasticci, Massimo Privitera, Egidio Pozzi,  
Guido Salvetti, Giorgio Sanguinetti,  
Johannella Tafuri, Paolo Troncon

#### Ringraziamenti

Ringrazio il Comitato scientifico del GATM per l'incoraggiamento alla stesura del volume, ma in particolare Rossana Dalmonte e Luca Marconi per la lettura del manoscritto e per i molti consigli, nonché Egidio Pozzi, Susanna Pasticci, Giorgio Sanguinetti, Francesco Giomi, Johannella Tafuri e Piero Gargiulo per i loro numerosi e utili suggerimenti.

A Luca Marconi e a Ignazio Macchiarella debbo l'impostazione e molte delle notizie relative alle schede II/17-20 (Marconi) e II/10-16 (Macchiarella), mentre ad Ardian Ahmedaja debbo le notizie relative alla scheda II/11.

Roberto Agostini, Lelio Camilleri, Gilberto Giuntini, Stefania Moruzzi, Augusto Pasquali, Chiara Sirk e Paola Soffià sono stati generosissimi di consigli discografici. Infine ringrazio Ardian Ahmedaja, Simha Arom, Antonio Baldassarre, Marcella Chelotti, Fabrizio De Rossi Re, Gilberto Giuntini, Giovanni Guaccero per la concessione dei diritti di riproduzione dei loro nastri.

© 2004 Libreria Musicale Italiana  
Lim srl, via di Arsina 296/f,  
I-55100 Lucca, P.O.Box 198  
lim@lim.it www.lim.it  
ISBN 88-7096-393-4

MARIO BARONI

# L'ORECCHIO INTELLIGENTE

GUIDA ALL'ASCOLTO DI MUSICHE  
NON FAMILIARI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

## SOMMARIO

PRESENTAZIONE	IX
PARTE PRIMA PROPOSTE TEORICHE	
CAPITOLO I: SINTONIE	3
Introduzione	3
Un esempio	5
Carattere affettivo	8
Metalinguaggio	11
Empatia	12
Ascolto creativo	15
Parole chiave del capitolo	18
CAPITOLO II: PERCEZIONI	19
Introduzione	19
2.1 Ritmo	24
Pulsazione	25
Metro	27
Metro e durate	30
Agogica	31
Musiche a-metriche	31
2.2 Tonalità	32
Scala	33
Intervallo	36
Melodia e profilo melodico	37

Canto, prosodia, rapporto con la parola	38
Nota tonica	39
Armonia	41
Polifonie	43
Tonalità	45
Concezione allargata di tonalità	48
2.3 Sonorità	49
Suono	49
Dinamica	52
Timbro	53
Inflessioni intonative	54
Articolazione	55
Registro	56
Tessitura	56
Conclusion	57
2.4 Forma	58
Gerarchia	58
Durate delle parti	59
Ripetizioni	59
Simiglianze	60
Incremento e decremento	61
Forme standard	62
Forma, retorica, narratività	64
CAPITOLO III: CULTURE	67
Introduzione	67
3.1 Valori e legittimazioni	70
3.2 Funzioni	76
3.3 Gruppi sociali	84
Il popolo	85
La corte	85
Il mercato	87
L'industria	88
3.3 Stili	89
Parole-chiave del capitolo	92

PARTE SECONDA  
SCHEDE D'ASCOLTO  
(PRIMO CD)

Introduzione.	97
Sezione I. Il Medioevo	99
I/1 Canto gregoriano, "Ave Maria"	102
I/2 B. de Ventadorn, "Can vei la lauzeta"	104
I/3 Conductus polifonico, "Hac in die salutari"	106
I/4 Mottetto politestuale, "Ave regina/Mater/Ite missa est"	108
Sezione II. Il Rinascimento	111
I/5 J. Desprez, "Sanctus"	114
I/6 Anonimo, "Baco, Baco"	116
I/7 C. Monteverdi, "Eccomi pronta ai baci"	118
Sezione III. L'epoca Barocca	121
I/8 C. Monteverdi, recitativo dall' <i>Incoronazione di Poppea</i>	124
I/9 G. F. Händel, aria dal <i>Rinaldo</i>	126
I/10 A. Vivaldi, <i>Concerto per due corni e archi</i>	128
I/11 J. S. Bach, aria dalla <i>Passione secondo Matteo</i>	130
Sezione IV. Il secondo Settecento	132
I/12 F. J. Haydn, III movimento dalla <i>Sinfonia n.60</i>	134
I/13 W. A. Mozart, IV movimento dalla <i>Sinfonia n.35</i>	137
Sezione V. Il Romanticismo	139
I/14 L. van Beethoven, III movimento dalla <i>Quinta sinfonia</i>	143
I/15 F. Schubert, II movimento dal <i>Trio op. 100</i>	146
I/16 F. Chopin, <i>Studio n.6</i> , dall'op.25	148
Sezione VI. L'Ottocento "popolare".	151
I/17 G. Rossini, duetto da <i>Il barbiere di Siviglia</i>	154
I/18 J. Strauss, <i>Kaisenalzer op. 437</i>	156
Sezione VII. Il secondo Ottocento	158
I/19 G. Mahler, Marcia funebre, dalla <i>Sinfonia n.5</i>	160
I/20 C. Debussy, <i>Jeu de vagues</i> , da <i>La mer</i>	162

## (SECONDO CD)

Sezione VIII. Le "avanguardie" del Novecento	165
II/1 I. Stravinskij, <i>Danze delle adolescenti</i> da <i>Le Sacre</i>	168
II/2 A. Schönberg, <i>Vorgefühle</i>	170
II/3 P. Grossi, <i>Sketch n.1, n.2, n.3</i>	172
II/4 D. Guaccero, <i>Pentalfa</i>	174
II/5 F. de Rossi Re, un episodio dall'opera <i>Cesare Lombroso</i>	176
Sezione IX. La musica afro-americana	179
II/6 Bessie Smith e Louis Armstrong <i>St. Louis blues</i>	182
II/7 Duke Ellington, <i>Caravan</i>	185
II/8 Charlie Parker <i>These foolish things</i>	188
II/9 William Parker <i>Spontaneous flowers</i>	190
Qualche problema terminologico	193
Sezione X. Musica europea di tradizione orale	195
II/10 Canzuna a la carrittera, "Er un ghiornu"	196
II/11 Canto polifonico albanese, "Dil Pasha"	198
Sezione XI. Repertorio extra-europeo	200
II/12 Marocco: nuba <i>Istihlal</i>	200
II/13 Repubblica Centro-Africana: Canto di caccia.	204
II/14 Repubblica Centro-Africana: rituale di guarigione	206
II/15 India del Nord: Raga <i>Bilashkani Tooli</i>	208
II/16 Giappone: canzone "Ume-ga-e" per voce e koto	210
Sezione XII. Repertorio di massa	213
II/17 Frank Sinatra, "These foolish things"	218
II/18 Elvis Presley, "Good rockin' tonight"	220
II/19 Giardini di Mirò, <i>Given ground</i>	224
II/20 Shamal, <i>Dead voices dance</i>	227
Brevi esempi di strutture musicali	229
Glossario	237
Bibliografia	257
Indice dei brani registrati	263

## PRESENTAZIONE

Questo libro è nato in ambiente scolastico. L'ho inizialmente concepito per studenti universitari ai quali proponevo di ampliare la propria esperienza e di affinare le proprie capacità di ascolto musicale. Si trattava in genere di giovani abituati ad ascoltare musica, anzi ottimi conoscitori di musiche "giovanili", ma di solito scarsi conoscitori di altri generi musicali.<sup>1</sup> Lo scopo era quello di guidare gli studenti all'ascolto di repertori a loro poco noti. Dopo alcuni anni di tentativi ed errori, di correzioni e di prove, mi sono accorto che le pagine che via via si erano accumulate potevano essere utilizzate anche fuori dal loro contesto d'origine. Avrebbero potuto servire ad altre categorie di studenti, ma anche a persone interessate e disposte a uscire dalle loro consuetudini d'ascolto. Così il libro è diventato diverso da com'era inizialmente, ma il suo scopo è rimasto lo stesso: come si può cominciare ad ascoltare una musica con la quale si ha scarsa confidenza, come si può capirla e magari anche affezionarsi gradualmente ad essa? Devo anche aggiungere a questo punto che le intenzioni di questo libro non sono cosa nuova: si inseriscono in un "genere letterario" o se si vuole, "didattico", che nei paesi di lingua inglese ha una tradizione consolidata e un nome accettato: si chiama "music appreciation".<sup>2</sup>

Ma nell'atto di nascita del volume era anche nascosta un'altra finalità inevitabilmente connessa con la situazione scolastica: uno studente non deve solo imparare, deve anche dimostrare di avere imparato. Il professore lo interroga e lui parla: la scuola è dialogo e la parola è il suo strumento principale. Ma parlare

<sup>1</sup> Il termine "giovanili" è vago, ma non esiste in italiano una parola efficace e condivisa (che corrisponda all'inglese "popular") per indicare quell'immensa congerie di repertori che hanno nei mezzi di comunicazione di massa i loro principali strumenti di diffusione. Questo problema di terminologia verrà discusso più avanti nelle schede II/17-20. Sui rapporti fra il mondo giovanile e la musica vale la pena di consultare la recente indagine sociologica di Gasperoni, Santoro, Marconi (2004).

<sup>2</sup> A questa tradizione appartengono volumi di maggiore o minore interesse, peso culturale, efficacia didattica. Un punto di riferimento importante e ormai classico è quello di Zuckerkandl (1956, 1973).

di musica e far intendere ciò che si è capito, ahimé non è compito facile. Non è come parlare delle proprie vicende quotidiane o di altri argomenti normalmente "parlabili": i saperi scientifici si possono esporre comodamente a parole, e anche parlare di letteratura o di arti figurative può essere relativamente facile. La musica no: la musica è scomoda, è disagiata. Dunque l'altro scopo fondamentale del libro era originariamente, e continua a essere, quello di insegnare a parlare di musica. E questo non serve solo a quelli che la musica devono imparare a capirla, ma anche a quelli che già la capiscono e che desidererebbero andare un po' oltre il "mi piace, non mi piace".

Alla base della trattazione sta l'idea che per avvicinarsi a tipi di musica non nota e per cominciare a parlarne siano necessarie alcune condizioni: la prima è che bisogna riuscire a dare un senso e ad entrare in sintonia con ciò che si sta ascoltando. L'ascolto chiede non solo comprensione, ma anche partecipazione. Si tratta del resto di una condizione che accomuna tutti i linguaggi di tipo artistico: anche per vedere un film o per leggere un racconto bisogna viverne le vicende, parteciparvi "empaticamente", mettersi in gioco al loro interno.<sup>3</sup>

La seconda condizione è che ogni musica (e ogni comunicazione artistica) diversa da quella che ci è più familiare, implica sempre la conoscenza dei contesti culturali che l'hanno fatta nascere: qui l'ostacolo maggiore che c'è in molti studenti, ma che si trova un po' in tutti, è la difficoltà a uscire dalle proprie abitudini e a prestare attenzione a ciò che è inconsueto. Tuttavia nei gusti dei giovani (e non solo in quelli per l'abbigliamento, o per il costume quotidiano, ma anche in quelli per lo spettacolo o per la musica) tende a prevalere ciò che è "moderno", cioè – in senso stretto – connesso con le mode dominanti, con il consenso della maggioranza.<sup>4</sup> Tutto ciò che esula da questa sfera, è considerato meno piacevole e meno significativo, e viene trascurato. Questo libro invita a superare l'ostacolo: invita ad avvicinarsi a culture diverse, culture dello "ieri" o dell' "altrove", superando i limiti delle preferenze e delle abitudini d'ascolto già impiantate in ciascuno di noi e delle difese psicologiche che tendono a custodirle.

Terza condizione importante è che per comprendere ciò che si ascolta per la prima volta, e per attivare sintonie, non è solo necessario ricostruire le convenzioni e i gusti di un contesto culturale diverso dal nostro, ma è anche necessario conoscere meglio i meccanismi del linguaggio musicale. Ciascuno di noi, di solito, conosce bene quelli che gli sono più familiari. Anche se non li conosce esplicitamente e teoricamente, ne ha però introiettato le strutture, e perciò si

<sup>3</sup> Nel corso del volume si utilizzerà a questo proposito il concetto di "empatia", così come è stato presentato da S. Bonino, A. Lo Coco, F. Tani (1988).

<sup>4</sup> Sul concetto di "moda" nella società di massa si trovano indicazioni utili in Burgelin 1980.

aspetta di ascoltare alcuni tipi di suono e non altri, e prevede che a certi suoni ne seguano altri ai quali è abituato. Chi ascolta musiche non familiari, invece, deve continuamente mettere in questione le proprie attese e le proprie abitudini d'ascolto.<sup>5</sup> Familiarizzarsi con nuove attese vuol dire acquisire a poco a poco la consapevolezza che le strutture musicali (altezze, ritmi, sonorità, successioni di note), cioè gli ingredienti di cui la musica si serve per produrre senso, sono diversamente usati in ogni tipo di musica. Ma per riconoscere le loro diversità è indispensabile prima di tutto acquisire dimestichezza con la loro natura: imparare a riconoscere all'ascolto ed entro certi limiti anche a nominare, le strutture musicali. Altezze, ritmi, sonorità, infatti, sono categorie strutturali generali e comuni, anche se, repertorio per repertorio, epoca per epoca, cultura per cultura, cambiano i modi con cui sono organizzate.

Il volume è diviso in due parti, di cui la seconda contiene "schede d'ascolto" cioè commenti ai brani dei due CD. La prima parte invece è divisa in tre capitoli che corrispondono alle tre "condizioni essenziali" qui sopra indicate. Come si vede l'autore ha un'ambizione che non si vergogna a manifestare subito: pensa che seguendo questo itinerario il lettore interessato, e magari anche lo studente obbligato da un'interrogazione, possano acquisire una iniziale competenza che permetta loro di accostarsi a brani di musica non familiari, a capirne il senso e a parlarne.

A questo punto qualche lettore potrebbe allarmarsi e affermare che la richiesta è troppo difficile e impegnativa; qualche altro invece potrebbe lamentarsi perché il risultato che si può realisticamente ottenere in questo modo è troppo superficiale. Hanno ragione tutt'e due: la richiesta è impegnativa, anche se i tentativi effettuati hanno dimostrato che è realizzabile; e il risultato è superficiale: la competenza "iniziale" che si può raggiungere è solo una premessa. Chi l'ha raggiunta, però, è in grado di prendere ulteriori decisioni: può decidere che non ne valeva la pena, e abbandonare il campo, oppure, al contrario, può accorgersi che in alcuni casi l'esperienza gli ha fatto provar piacere.<sup>6</sup> Questa è una base importante: solo a partire da qui egli potrà cercare altre esperienze analoghe, inseguire qualche curiosità e coltivare qualche nuovo interesse.

<sup>5</sup> Sul concetto di ascolto come "attesa" L.B. Meyer ha posto importanti premesse fin dagli anni Cinquanta. (Meyer 1956, 1973). In italiano sono disponibili traduzioni di questi testi pubblicate rispettivamente nel 1992 e nel 1987. In anni recenti la psicologia sperimentale ha sottoposto le ipotesi di Meyer a prove rigorose. I risultati di questi esperimenti sono pubblicati in riviste specialistiche: cfr. ad esempio Schellenberg 1997, Narmour 2000.

<sup>6</sup> Il termine "piacere", usato qui con accezione generica, ha in musica una quantità di manifestazioni specifiche dovute a cause diverse. Luca Marconi (2001) discute e riassume nel suo volume ciò che oggi si sa a questo proposito.

Ci si potrà chiedere infine: ma perché dovrebbe essere necessario uscire dalle nostre abitudini e acquisirne altre a noi estranee? La risposta è semplice: è il mondo che ce lo chiede. Basta entrare in un negozio di dischi per accorgersi di quanta varietà di musiche oggi esiste, basta osservare i manifesti sui muri per accorgersi della molteplicità delle offerte, basta guardarsi intorno e osservare le facce delle mille diverse persone che ci circondano per immaginare quali musiche risuonino nelle loro teste. La rivoluzione tecnologica (e la disponibilità di dischi che ne consegue) mette a disposizione musiche che un tempo non esistevano, o perlomeno non avevano spazio nel nostro mondo. Un tempo la musica era una, oggi le musiche sono mille.

Nel mondo di oggi questa molteplicità ha due uscite socialmente prevalenti, che tuttavia sono entrambe, a mio parere, da rifiutare: da un lato l'industria discografica preme per imporre le musiche che per i suoi conti economici sono le più vantaggiose. Ma non si vede perché la nostra disposizione d'animo dovrebbe essere sempre così favorevole a quei tipi di interessi. Non è necessario opporsi pregiudizialmente a tutto ciò che viene dall'industria, ma neppure è necessario obbedirle supinamente. Vogliamo proprio rinunciare alla capacità di scegliere? D'altro lato l'esposizione a mille musiche è ormai diventata un fatto quotidiano e inevitabile. Ma il rischio è che di queste mille musiche si colga solo la superficie sonora e ci si lasci sfuggire la sostanza, si ascolti solo il suono, ma non si colga il senso profondo, e che alla fine un suono valga l'altro, tutti essendo ugualmente piacevoli o ugualmente indifferenti. Anche qui non si vede perché sia necessario accettare supinamente la situazione. Vogliamo proprio rinunciare alla capacità di capire? Io sostengo, in questo volume, che esiste una "terza via", e cerco di tracciarne il percorso.

## PARTE PRIMA

### PROPOSTE TEORICHE

## CAPITOLO I

### SINTONIE

#### *Introduzione*

Dare un senso ed "entrare in sintonia" con la musica sono operazioni semplici da mettere in atto. Anche i bambini di pochi mesi ascoltano musica e in qualche caso dimostrano di trarne piacere:<sup>1</sup> le hanno dato un senso e sono entrati in sintonia con quello. Del resto, in tutte le culture del mondo la musica esiste e l'ascolto musicale funziona sempre e senza problemi, per semplice esposizione al "flusso sonoro": chi è esposto a flussi sonori costanti e vive in un ambiente abituato a dar senso ad essi, inevitabilmente si "accultura" alla propria musica e impara a capirla. L'acculturazione consiste non solo nel riconoscimento delle strutture caratteristiche di quella musica, dei tipi di sonorità e di connessioni fra suoni che costantemente vi si ripetono, ma anche dei modi di interpretarle: nella società degli ascoltatori si diffondono continuamente messaggi verbali o non verbali riguardanti l'ascolto musicale. Chi ascolta tende sempre a manifestare agli altri i propri apprezzamenti o i propri rifiuti e tende anche a dire che cosa ha "sentito" in quella musica, che cosa l'ascolto gli ha suggerito: i critici si sforzano di dirlo a parole, gli ascoltatori comuni si limitano a lasciarlo capire, a dirlo per cenni, ma a un certo punto si creano, nella comunità degli ascoltatori, convenzioni interpretative comuni ed entro certi limiti accettate, quasi codici interpretativi tacitamente condivisi. Queste convenzioni o codici costituiscono la base dell' "acculturazione".<sup>2</sup> Dunque chi voglia inse-

<sup>1</sup> I. Deliège e J.A. Sloboda (1995) hanno curato una pregevole raccolta di articoli su quest'argomento.

<sup>2</sup> Gino Stefani (1982) nella sua teoria semiotica della competenza musicale, usava il termine "codice" per influenza delle teorie linguistiche da cui la semiotica era nata. Io temo che l'uso di quel termine sia eccessivamente prescrittivo (Baroni 1999) e preferisco adottare termini come "interpretazione" o "ermeneutica" (Baroni 2002) che sottintendono come l'ascoltatore abbia facoltà di scegliere fra più possibilità non rigide, anche se convergenti attorno a un'area comune. Un esempio di queste convergenze non rigide è dato nelle pagine seguenti, dove si parla del *Trio* op. 100 di Schubert.

gnare ad ascoltare non può che partire da questo terreno dissodato: la capacità di ascoltare e di capire già esiste come facoltà, si direbbe, innata e universale, ed è di tutti, come la facoltà di parlare e di capire il linguaggio delle parole.

Le eventuali difficoltà, nell'ascolto di oggi, non nascono dunque da carenze di facoltà d'ascolto, bensì dai repertori ascoltati: in altri termini dipendono dai tipi di "flusso" musicale e interpretativo ai quali ciascuno di noi è stato esposto. L'ascolto, come tutti sappiamo, funziona perfettamente nelle musiche a noi familiari: quelle le ascoltiamo e le comprendiamo senza problemi. Può creare tuttavia problemi in quelle a noi "lontane". Non è affatto raro, infatti, che un ascoltatore poco esperto di un determinato repertorio si chieda: ma che cosa significa questa musica? O addirittura: ma questa è musica? Oppure si scandalizza e si secchi per il fatto di trovarsi di fronte a musica che lui considera "brutta". Eppure anch'egli sa benissimo che per altri esseri umani questa musica non è affatto spregevole, e in qualche caso può essere entusiasmante.

Il problema si può risolvere respingendo oppure accettando i gusti di altre persone da noi diverse. O gli altri hanno torto a gradire quella musica e la nostra identità si sottrae e si ribella ad essi (sono loro in errore! Noi non saremo mai come loro!) o invece spunta in noi qualche forma di curiosità e di stimolo a capire. È ovvio che in questo libro seguirò sistematicamente il secondo dei due percorsi. Considero legittimo anche il primo, ma non è alla sua spiegazione che qui intendo dedicarmi. E non ho neppure intenzione di dedicarmi a capire i rifiuti di coloro che, pur non ribellandosi ai gusti altrui, non intendono far lo sforzo di avvicinarsi a musiche lontane dalle loro abitudini d'ascolto.

Qual è dunque, nelle musiche non familiari, la situazione che non ci permette di comprenderle immediatamente e senza sforzi? La risposta non è univoca; l'intero libro è dedicato a rispondere a questa domanda. Ma proporrei di partire da un punto di vista opposto: non da ciò che non ci permette di comprendere, ma da ciò che ci può far intravedere una possibilità di comprensione.

Partirò allora dall'idea che ogni musica viene prodotta per essere interpretata, capita e apprezzata (quantomeno dal pubblico al quale si rivolge): questo è il suo scopo ultimo. Ogni ascoltatore assume spontaneamente e naturalmente nei confronti della musica che gli piace un atteggiamento interpretativo: le attribuisce un senso anche senza rendersene conto. Quando si trova di fronte a musiche inconsuete assume lo stesso atteggiamento, ma non ottiene risposta: la musica è muta e non si lascia interpretare, sembra quasi essere al di là dei limiti di ogni comprensione. Ma è da qui che bisogna partire: bisogna saper conservare il proprio atteggiamento interpretativo, nonostante le frustrazioni. Credo che ciò sia possibile in linea di principio perché la comunicazione musicale ha sempre a che fare con i problemi profondi dell'affettività umana, i problemi del

nostro vissuto, che ciascuno conosce per averli personalmente sperimentati, e il carattere affettivo di una musica, anche se in maniera torbida, o apparentemente lontana, è sempre lì a disposizione, ha sempre la vocazione a farsi conoscere. Bisogna avere un moto di fiducia iniziale in quel piccolo germe comunicativo e nella propria capacità di coglierlo.

L'abbiamo chiamato "carattere affettivo" e potremmo chiamarlo anche "espressività".<sup>3</sup> In termini più semplici potremmo anche definirlo attraverso queste domande: quali esperienze questa musica ci invita a vivere? Che "sentimenti" vuole comunicarci e vuole che noi condividiamo con lei? Interpretare vuol dire appunto cercar di dare una risposta a queste domande. Con la musica non è facile perché essa sembra non parlarci di niente, o di niente di preciso. Eppure se una musica ci commuove o ci piace, è perché ha un "carattere affettivo" che abbiamo capito e che ci ha colpito perché corrisponde a qualche aspetto della nostra stessa affettività, e che interpretiamo come il "senso" che essa possiede, o il contenuto che noi le attribuiamo. Su questo problema molti studi semiotici e psicologici hanno cercato negli ultimi trent'anni soluzioni plausibili.<sup>4</sup> Di alcune di tali soluzioni ci accingiamo ora a parlare. Per entrare in argomento, tuttavia, vorrei prima iniziare con un esempio.

### Un esempio

La traccia n. 15 del CD n.1 contiene l'inizio di un brano che si presta bene a esemplificare ciò che ho appena definito coi termini di "carattere affettivo": si tratta del secondo movimento del trio per violino, violoncello e pianoforte op. 100 di Franz Schubert. Fornirò esempi di interpretazioni che ne sono state date da parte di studiosi e critici musicali, di un regista cinematografico, e di un gruppo di studenti. Ciascuno ha tentato di definire a suo modo il "carattere" di questa musica. Il lettore è ovviamente invitato ad ascoltarla prima di esaminarne le interpretazioni.

Robert Schumann, in un articolo del 1836,<sup>5</sup> definiva il brano di cui l'esempio registrato è l'inizio "un sospiro che cresce fino a diventare angoscia". Nel 1912 Walter Dahms lo descriveva così: "un lontano melanconico crepuscolo e un procedere doloroso, con moti di abbandono e di consolazione, si presentano

<sup>3</sup> Sul concetto di "espressività musicale" e sulle relazioni fra musica ed emozioni il volume già citato di L. Marconi (2001) offre abbondanti spunti di riflessione solidamente basati sulla discussione di un'estesa letteratura internazionale.

<sup>4</sup> Una efficace sintesi degli studi semiotici si trova in Nattiez 2002. Per quanto riguarda gli studi più recenti sull'emozione in musica, vale la pena di consultare il volume di Juslin e Sloboda (2001).

<sup>5</sup> R. Schumann (1991, vol I, p.357)

in variopinta sequenza".<sup>6</sup> A sua volta Alfred Einstein, nel 1950 notava che la melodia è varia "al modo tipico del canto popolare [...]. Schubert aggiunse però di suo un accompagnamento in forma di marcia che dà alla melodia un colore sinistro".<sup>7</sup> L'accento al canto popolare deriva dal fatto che secondo testimonianze d'epoca la melodia esposta inizialmente dal violoncello sarebbe stata ispirata a Schubert da un ascolto avvenuto a casa di un'amica; in quell'occasione il tenore svedese Isak Albert Berg avrebbe eseguito un canto di ispirazione popolareggiante (in cui si parla del tramonto del sole) da lui composto per voce e pianoforte; tracce di quella melodia sono presenti nel tema di Schubert.<sup>8</sup> Anche il "crepuscolo" evocato da Dahms potrebbe alludere a quell'episodio a lui sicuramente noto. A sua volta Maurice Brown, in un volume del 1977, parla più volte di questa melodia, in un caso descrivendola come trenodia o marcia funebre ("threnodic march"), in un altro caso accennando alla sua "tristezza elegiaca".<sup>9</sup> Nello stesso anno Brigitte Massin presenta il tema come una "marcia di andamento funebre. È ciò che suggeriscono le due battute iniziali con la scansione monotona del pianoforte prima dell'intervento del tema". E l'idea del procedere, del camminare, a cui questo inizio sembra alludere, viene da lei collegato al "Viaggio d'inverno", una collana di canzoni (o *Lieder* come si chiamano in tedesco) che Schubert aveva scritto nei mesi precedenti. L'immagine simbolica del "viandante", di colui che cammina senza meta, ricorre spesso nelle opere di Schubert. Quella adombrata in questo trio viene qualificata come "una delle espressioni musicalmente più intense del 'viaggio' interiore vissuto da Schubert nel corso della sua vita".<sup>10</sup>

Stanley Kubrick utilizzò questa musica nel suo film *Barry Lyndon*, in cui racconta la storia di un avventuriero del Settecento che, nato in una modesta famiglia inglese, riesce, un po' servendosi del proprio ardimento, un po' utilizzando abili sotterfugi, a entrare nell'ambito riservato dell'alta nobiltà tedesca. Il momento decisivo della sua vita è costituito dal matrimonio con la giovane signora Lyndon il cui vecchio marito muore d'infarto di fronte alle provocazioni del fortunato rivale. Ma la sua intemperanza e la sua incapacità di amministrare saggiamente le fortune economiche e sociali ottenute per mezzo della moglie, lo condurranno a una disastrosa conclusione della sua esistenza. Il motivo schubertiano compare nel film quando Barry vede per la prima volta la

<sup>6</sup> W. Dahms, (1912, p. 359).

<sup>7</sup> A. Einstein (1970, p. 330).

<sup>8</sup> Manfred Willfort (1978) in un suo articolo conferma la circostanza e pubblica il testo, da lui scoperto, della canzone di Berg. Se ne possono dedurre indubbie somiglianze, sia pure un po' saltuarie, con il tema iniziale del *Trio*.

<sup>9</sup> M.J.E. Brown (1977, pp. 279 e 284).

<sup>10</sup> B. Masson (1977, p. 1204).

bellissima signora Lyndon in compagnia del disastroso marito, e successivamente le parla e la conquista. Il motivo è investito di potenzialità espressive formidabili: per i due protagonisti il momento è di profondo turbamento, ma anche di profonda dolcezza. Al tempo stesso il narratore-regista comunica al pubblico a cui narra la storia, che si tratta di un punto di svolta tragico nella vita di Barry: la nuova avventura in cui egli sta per avviarsi è piena di presagi di morte. Sergio Bassetti osserva a sua volta che la musica scelta da Kubrick appare dedicata soprattutto all'amore appassionato e infelice di lady Lyndon, che presto dovrà tragicamente scontrarsi con l'indifferenza dell'uomo che ama.<sup>11</sup>

In una classe di studenti universitari non esperti di musica classica ho chiesto interpretazioni utilizzando solo la prima parte del brano (dove predomina la melodia del violoncello). Proponevo di usare immagini e metafore, oppure aggettivi:<sup>12</sup> questi ultimi in seguito furono divisi in categorie indicanti emozioni, gesti, comportamenti, sensazioni luministiche e tattili. Ne dò qualche esempio:

Immagini/metafore: un addio amoroso, una marcia di deportati, un paesaggio autunnale...

Emozioni: triste, appassionato, ansioso .....

Gesti: energici, dolci, controllati, eleganti .....

Comportamenti: severi, austeri, solenni .....

Sensazioni luminose: penombra, luci e ombre...

Sensazioni tattili: morbidezza/durezza, calore/freddezza...

Due osservazioni si possono subito aggiungere a questo esempio: la prima è che dall'insieme delle immagini e delle proposte verbali riportate emerge un risultato coerente, anche se ricco di sfaccettature. È evidente che tutti gli ascoltatori hanno interpretato questa musica secondo principi abbastanza comuni, hanno individuato situazioni d'esistenza i cui confini, quantunque estesi, non sono indeterminati, anzi, racchiudono al loro interno un'area fondamentale unica: in altri termini si sono riferiti a un medesimo "carattere affettivo". La seconda osservazione è che per individuare questo carattere non è stato necessario, in questo caso, avere particolari competenze musicali sulla musica di Schubert: Kubrick e i musicisti o musicologi citati certamente le possedevano, ma gli studenti no. Tuttavia hanno immediatamente intuito, senza particolari problemi, "di che cosa parlava" quella musica, le hanno dato un

<sup>11</sup> Bassetti 2002, p. 123.

<sup>12</sup> Per quanto riguarda l'uso di aggettivi in queste occasioni, il precedente più significativo, anche dal punto di vista metodologico, è quello di Michel Imberty (1986); per quanto riguarda l'uso di metafore Lakoff e Johnson (1982) offrono significativi spunti di riflessione.

senso: possedevano una facoltà di capire, un "atteggiamento interpretativo", e l'hanno utilizzato.

### *Carattere affettivo*

Vale la pena ora di riflettere un po' più a fondo su questo fenomeno. C'è da osservare anzitutto che la musica, come qualsiasi forma di linguaggio, verbale o non verbale, ha facoltà di significazione, cioè può rinviare a "qualche cosa", che il linguaggio comune chiama "significato".<sup>13</sup> Anche le immagini, le parole o i gesti hanno questa facoltà: un semaforo rosso rinvia all'idea di divieto, a una norma che proibisce di passare. La parola "bicchiere" rinvia a quella categoria di oggetti che servono per bere. Il gesto di alzare e abbassare la testa ha un significato di assenso: sì, sono d'accordo. In tutti questi casi c'è un oggetto che significa e un'entità, materiale o non materiale, che viene "significata". Esistono anche significazioni meno precise e meno codificate di quelle appena dette, eppure altrettanto importanti. Si pensi alle espressioni corporee che tutti noi usiamo nelle nostre interazioni quotidiane: noi sappiamo produrle e sappiamo interpretarle, anche se il loro significato non sempre è chiaro e univoco. Chi abbiamo di fronte "legge" queste cose nei nostri gesti e più o meno precisamente le capisce. La musica funziona in maniera analoga: organizza sistemi di suono che rinviano a "qualcos'altro" di non sonoro.<sup>14</sup>

L'esempio di Schubert ci ha rivelato che rinviano a contenuti poco definibili a parole; tuttavia ci ha detto anche che chi "sente" quei contenuti è certo della loro natura: li sente intuitivamente, ma concretamente, e in modo definito. Se per descrivere queste esperienze interiori si usassero parole inesatte l'ascoltatore le avvertirebbe subito come sbagliate: se, nel caso di Schubert, invece che "comportamento severo" si fosse detto comportamento "spensierato" o "frivolo" pochi ascoltatori sarebbero stati d'accordo, poiché avrebbero intuito che si trattava di un'espressione non corrispondente al "vero". In mancanza di meglio questo "qualcos'altro" l'abbiamo chiamato "carattere affettivo".

La difficoltà di definizione verbale dei caratteri affettivi musicali deriva da una condizione abbastanza semplice da spiegare. La musica non ha parole, non ha un lessico, come quello del linguaggio: non avendo parole non rinvia a concetti, e non rinviando a concetti è in grado di manifestare appunto, solo carat-

<sup>13</sup> Questo è il presupposto di ogni teoria filosofica del "segno". Su questa materia un testo ormai classico è quello Eco (1973).

<sup>14</sup> La psicologia sta studiando con cura il problema delle espressioni corporee. Si possono trovare esempi di queste ricerche in un volume di Michael Argyle (1978). Per quanto riguarda le applicazioni al contesto musicale, Marconi (2001) ne discute accuratamente alle pp. 21 e seguenti.

teri affettivi. E la sua situazione non è unica: è comune a molte altre forme di comunicazione non concettuali, scarsamente definibile a parole, che noi tuttora usiamo normalmente nella nostra vita quotidiana. Del resto è ovvio che ciò accada: quando entriamo in comunicazione con gli altri non dobbiamo solo manifestare pensieri astratti, anzi di solito ci interessa molto di più manifestare "noi stessi": i nostri valori, il nostro modo di giudicare il mondo, le nostre reazioni affettive.

Mi spiego con un esempio. Se un qualsiasi signor X dovesse decidere quale vestito indossare per recarsi a un pranzo di gala e scegliesse con cura la stoffa, il disegno e il taglio di giacca e pantaloni, il loro colore e il rapporto con i colori della camicia, oltre che la foggia e i disegni della cravatta, del fazzoletto e dei calzini, e se si mettesse in testa al tempo stesso di decidere fino a che punto dosare i rapporti fra eccentricità e rispetto delle regole, egli dovrebbe fare i conti più o meno abilmente con gli ingredienti comuni del linguaggio del vestiario, e agirebbe dando retta a quello che di solito si chiama "gusto". I suoi ospiti potrebbero apprezzare o meno le sue scelte, ma sarebbero comunque in grado di interpretarle. Anche in questo caso esistono infatti convenzioni (colorazioni e fogge, ad esempio, non sono casuali e libere, ma sono regolate da norme) e chi sceglie o interpreta l'insieme delle scelte altrui, usa norme e convenzioni come guida per scegliere o per capire, a seconda dei casi. Le scelte d'abbigliamento possono essere aderenti all'uso, cioè ovvie e prevedibili, oppure possono sfruttare i margini di libertà esistenti e presentarsi più inusuali.

In musica, normalmente, e più in genere nelle attività artistiche, un certo tasso di imprevedibilità è sempre necessario, per evitare la noia e perché lo scopo di un'opera d'arte è quello di attirare l'attenzione sulla sua fattura. Nella vita quotidiana questo scopo è assai meno presente, anzi la norma sociale è di non tendere ad attirare troppo vistosamente l'attenzione sul vestiario, anche se per le donne c'è in genere maggiore libertà di scelta, e anche se qualche volta c'è chi ama vestire se stesso o se stessa come un'opera d'arte. L'insieme delle scelte, comunque, ad esempio l'effetto elegante, o spiritoso, superbo o affettuoso, che l'abbigliamento del signor X in occasione di quella festa avrebbe prodotto, poteva anche uscire dalle correnti norme di discrezione che il costume sociale raccomanda. In questo caso il signor X avrebbe potuto dedicarsi creativamente a inventare un insieme di sottili differenze fra le normali attese e le scelte da lui effettuate, così che al suo sforzo d'invenzione avrebbe dovuto corrispondere, da parte degli altri, un analogo sforzo di interpretazione.

Questo modello di comunicazione si attaglia perfettamente al caso della musica. Anche la musica infatti si basa su scelte "aperte" e inventive, di tipo non rigidamente prefissato. Da qui deriva anche la problematicità della sua

interpretazione. Aggiungeremo però che la libertà di scelta di chi compone musica e i limiti di "apertura" di chi deve interpretarla, non sono indeterminati: le scelte compositive e interpretative si operano all'interno di un sistema di possibilità socialmente convenzionato.<sup>15</sup> È solo all'interno di queste possibilità che le scelte si possono operare e che la loro interpretazione può muoversi.

L'esempio di Schubert rivela tuttavia anche un'altra particolarità della comunicazione musicale. Se si esaminassero i risultati verbali che sono nati dall'esperienza descritta e si confrontassero l'uno con l'altro dal punto di vista del loro contenuto concettuale, ci sarebbe da rimanere perlomeno perplessi: fra le innumerevoli immagini che sono state usate per definire il carattere affettivo del brano, non sembrano esserci, a un primo sguardo, relazioni sempre plausibili. Che rapporto c'è, ad esempio, fra la severità e la penombra? Che c'entra la dolcezza con una marcia di deportati? Che c'entra l'energia con i paesaggi autunnali? Un addio con un primo incontro?

In realtà l'interpretazione di strutture musicali (ma questo si può dire di tutti i linguaggi espressivi, compreso quello del vestiario) porta spesso a risultati di questo tipo perché non si basa su connessioni logiche (ad esempio su rapporti di coerenza semantica) bensì su relazioni "analogiche". Ogni tratto del suono può "somigliare", cioè rinviare per analogia, a particolari "vissuti" umani che il processo d'interpretazione è legittimato a evocare, e non necessariamente ogni immagine evocata appartiene alla stessa categoria semantica delle altre: ad esempio il timbro morbido del violoncello può evocare per analogia immagini carezzevoli e la sua voce profonda e il ritmo quieto possono essere connessi con discorsi seri e riflessivi, mentre il timbro più duro e staccato del pianoforte può condurre le catene analogiche nella direzione di situazioni di dolore o severità; il ritmo disteso e il canto ampio della melodia possono suscitare risposte nostalgiche, mentre il continuo ritmo di marcia può avere a che fare con qualcosa di inesorabile o di ineluttabile. Poiché i sistemi di analogia sono ampiamente liberi e non rigidamente regolati, il risultato rischia di essere quello di un coacervo di immagini entro le quali sembra difficile trovare un senso unitario.<sup>16</sup>

Ma il senso che noi cerchiamo deve essere unitario, deve avere coerenza, altrimenti non è senso, ma insensatezza. In realtà fra le diverse risposte che interpretavano il brano di Schubert, una coerenza c'è: il fatto è che non si tratta

<sup>15</sup> In Baroni, Dalmonte, Jacoboni (1999) si dimostra come una "grammatica" musicale, cioè l'insieme delle regole strutturali riguardanti un determinato stile o tipo di musica (regole socialmente diffuse a cui di norma si attiene chi compone in quello stile), non si configurino come entità univoche, ma come paradigmi di scelta fra più possibilità. Comporre significa adottare una strategia di combinazione fra le varie scelte possibili.

<sup>16</sup> Nella sua teoria del simbolo, basata su una specifica attenzione ai percorsi analogici, Umberto Eco (1981) parla a questo proposito di "nebulosa semantica".

di coerenza logica, di corrispondenza fra concetti, ma di tutt'altra cosa. Esiste infatti fra le molte immagini o i molti termini verbali evocati o evocabili, una qualità affettiva comune che li unisce. Quando diciamo severità o penombra, dolcezza o marcia di deportati, utilizziamo pure e semplici metafore: la parola "severità" non indica una persona severa, ma è uno strumento, sia pure parzialmente improprio, per alludere al clima emotivo, al tipo di affettività che quella musica tende a evocare. Ciò che accomuna le varie immagini usate non è dunque il loro contenuto logico-concettuale, ma è l'affettività che ciascuna di esse evoca e che noi ascoltatori avvertiamo coerente con quella di tutte le altre. In questo senso il termine proposto di "carattere affettivo" è plausibile e non improprio.

### *Metalinguaggio*

Da tutto ciò che ho detto risulta che la difficoltà di strappare alla musica i suoi segreti, di farle dire ciò che sembra voler dire, ma non dice esplicitamente, risiede soprattutto nell'uso delle parole con cui la interpretiamo. Interpretare il significato musicale usando parole significa di fatto usare il linguaggio verbale come "metalinguaggio".<sup>17</sup> Il prefisso "meta" indica che si tratta in questo caso di un linguaggio (quello verbale) che parla di un altro linguaggio (quello musicale). La descrizione verbale della musica è sempre inadeguata e impropria perché i due linguaggi hanno natura diversa: il pensiero, e il linguaggio che lo manifesta, hanno come scopo di dare ordine al mondo, di permettere un buon adattamento al reale organizzandolo in categorie logiche e concettuali. La musica non ha lo stesso scopo: la sua finalità è quella di manifestare verità affettive, e non logiche; i suoi contenuti alludono al modo con cui noi diamo senso al reale dal punto di vista dei nostri valori d'esistenza e dei nostri bisogni emozionali, e non delle categorie concettuali con cui lo organizziamo. Per questo le parole sono inadatte a descrivere il senso della musica: sono nate con un altro scopo.

D'altra parte le parole sono anche l'unico mezzo con cui noi possiamo descrivere e comunicare agli altri la realtà che ci circonda e la realtà che abbiamo dentro di noi. Dunque dobbiamo usare parole, cioè termini principalmente concettuali, anche per descrivere la situazione non concettuale della musica. Dovremo usarle essendo consapevoli della loro inadeguatezza, cioè del fatto che immagini e parole non sono i contenuti effettivi della musica, ma

<sup>17</sup> Di metalinguaggio ha sempre parlato la semiotica della musica. Riferimenti si possono trovare in Nattiez 2002.

sono solo dei mezzi per tradurre quei contenuti (che abbiamo chiamato "carattere affettivo") in un linguaggio diverso da quello musicale e più vicino a quello della nostra vita quotidiana. Per far questo possiamo anche cercare di mettere in campo tutte le sfumature non strettamente concettuali che pure le parole possiedono: le connotazioni, le allusioni e le sottigliezze di cui esse sono capaci. Che queste possibilità esistano è indubbio: non esiste solo il linguaggio della scienza, esiste anche il linguaggio poetico in cui l'arte dell'allusione e della connotazione ha spazi infiniti. Ciò non significa che per parlare di musica occorra parlare in poesia: aggettivi, immagini, paragoni, metafore sono alla portata di tutti e non è difficile usarli, come dimostra, del resto, l'esperienza dell'ascolto di Schubert.

Si può anche aggiungere che per parlare di musica non esiste solo il metalinguaggio delle parole: anche immagini figurative, un disegno, un quadro, possono sforzarsi di riprodurre a modo loro ciò che una musica ha voluto dire, anche un film può scorrere parallelamente a una musica e interpretarla, come dimostra il caso di Kubrick, anche un gesto può tentare di descrivere il senso che noi intuitivamente o inconsciamente diamo a un brano di musica durante l'ascolto: il genere del balletto è nato proprio per questo. Tuttavia bisogna anche aggiungere che nessun metalinguaggio, né verbale, né figurativo, né filmico, né gestuale, è in grado di esaurire le potenzialità del linguaggio sonoro. Ogni linguaggio possiede di fatto le sue specifiche potenzialità espressive, le sue connotazioni e le sue sfumature di senso e nessuna di esse coincide esattamente con quelle di un altro linguaggio, perché nasce da un materiale diverso che ha tradizioni proprie e possibilità specifiche: un colore o una linea possono essere simili a qualche cosa di sonoro, possono "ricordare" metaforicamente il mondo dei suoni, ma non possono coincidere con esso. In altri termini dirò che la musica ha un senso che è solo musicale: tutti i metalinguaggi sono strumenti utili per far capire agli altri ciò che si è capito, o anche per guidarli e stimolarli alla comprensione, ma non di più.

### *Empatia*

Per tornare ora al punto di partenza e per riassumere le cose essenziali fin qui dette, dirò che, in misura maggiore o minore, ogni potenziale ascoltatore di un brano di musica possiede strumenti di comprensione, possiede una competenza interpretativa che ha acquisito per abitudine all'ascolto o "esposizione all'ascolto". E aggiungerò che, in misura maggiore o minore, sa anche parlare di ciò che ha ascoltato, come abbiamo visto chiaramente dall'esempio or ora discusso. L'incremento quantitativo della sua competenza interpretativa e ver-

bale è lo scopo essenziale del volume; ribadisco però che lo scopo non è quello di crearla, visto che essa già esiste, ma solo di potenziarla. L'esperienza dell'ascolto di Schubert ci ha indicato che è possibile capire e verbalizzare anche partendo da esempi poco familiari.

È anche possibile cercare di spiegarne il perché.

La nostra cultura musicale è complessa e molteplice: anche chi non sia abituato ad ascoltare musica classica ne ha comunque conoscenza indiretta attraverso altri tipi di musica che possono avere in comune con essa alcuni procedimenti strutturali; può averne conoscenza indiretta attraverso musiche da film, commenti televisivi, pubblicità. L'"esposizione" ad essa avviene in forme indirette, ma sicuramente avviene, e a volte avviene senza che l'ascoltatore ne sia consapevole. Più difficile, anche se non escluso, è che un ascoltatore occidentale abbia orecchio anche parzialmente addestrate ad ascolti di musiche lontane dal nostro universo: balinesi o cinesi, ad esempio. Diremo allora che l'esposizione, anche se saltuaria e indiretta può creare competenze, sia pure ridotte o marginali.

A tutto quanto ho detto fino a questo punto vorrei aggiungere ora un'ultima conclusiva osservazione. Tutti sanno per esperienza diretta che per interpretare mentalmente un pezzo di musica che si ascolta non basta un atteggiamento per così dire neutro, o astratto. Evidentemente il carattere affettivo non si lascia cogliere se i suoi contenuti non vengono interiormente ricostruiti e fatti propri dall'ascoltatore. Questo aspetto di immedesimazione sembra avere a che fare con quel fenomeno che gli psicologi chiamano "empatia".

Le teorie dell'empatia sono nate agli inizi del 900 per spiegare le ragioni del piacere estetico: "gli oggetti dell'esperienza estetica" – secondo questa teoria – sono "sentiti, compartecipati e non solo osservati", e dunque il piacere estetico, in senso stretto, non risiede nell'oggetto osservato, ma nel soggetto che osserva.<sup>18</sup> Nonostante queste origini, la ricerca psicologica nel campo dell'empatia estetica non si è molto sviluppata, e poco lo ha fatto anche in musica.<sup>19</sup> Il campo specifico degli studi sull'empatia, com'è noto, è quello dei rapporti fra persone nell'interazione quotidiana. Si tratta di capire quel singolare fenomeno grazie al quale un soggetto è capace di entrare nel mondo affettivo di un'altra persona ricostruendolo dentro di sé come eco di analoghe esperienze proprie.

Che questa capacità sia innata può essere dimostrato da quelle precocissime manifestazioni di empatia che sono i rapporti dialogici fra madre e bambino nei

<sup>18</sup> Bonino, *Lo Coco*, Tani 1988, p.9.

<sup>19</sup> Alcuni esempi si possono trovare però in un volume di Vezio Ruggieri (1997) e delle applicazioni al campo musicale parla Luca Marconi (2001) nel suo libro già citato.

primi mesi di vita.<sup>20</sup> Sulla base di osservazioni di questo tipo l'empatia sarebbe originariamente di natura affettiva: sarebbe una sorta di "contagio" in cui le manifestazioni esterne dell' "altro", i suoi gesti o la sua voce, determinano gesti e vocalizzazioni analoghe nel soggetto che li riceve e che ad essi risponde. Nei casi primitivi ed elementari di contagio gli aspetti cognitivi sono pressoché nulli, ma in forme più evolute e mature la mediazione delle esperienze cognitive si fa più ricca e la capacità di assumere la prospettiva e il ruolo di un'altra persona riconoscendola diversa da sé può diventare consapevole e critica. Il riconoscimento empatico di esperienze emotive altrui implica a questo punto la capacità di cogliere e interpretare gli indizi che gli altri trasmettono attraverso diversi canali espressivi: faccia, gesti, posture, intonazioni e anche parole.<sup>21</sup>

Uno dei rari aspetti del linguaggio estetico presi in esame dagli studi sull'empatia è quello che si riferisce alla narrazione.<sup>22</sup> Non a caso i racconti di favole amati dai bambini sono fra gli esempi più evidenti di empatia. Nel contesto di una narrazione, tuttavia, possono sorgere problemi riguardanti sia la natura dell' "altro" (poiché in questo caso non si tratta di interazione fra due persone presenti) sia la natura stessa delle emozioni stimulate dal racconto. Nel caso di un racconto chi è l' "altro"? Sotto certi aspetti è certamente il personaggio di cui si narrano le vicende (i bambini s'immedesimano in Cappuccetto Rosso e hanno paura del lupo), ma da altri punti di vista la fonte di condivisione empatica può anche essere il narratore stesso (chi racconta favole ai bambini, per esempio, usa sempre la voce con forti inviti empatici). In musica non c'è narrativa in senso stretto, ma non è difficile osservare esempi di musiche che fanno paura ai bambini o che li deliziano: in questo caso l'immedesimazione non è tanto con un personaggio quanto con la musica stessa, che narra le proprie vicende. E anche nel mondo adulto non è raro il caso di chi si rattrista o si rallegra ascoltando musiche tristi o allegre.

La "naturalità" dell'atteggiamento empatico, il suo statuto di facoltà probabilmente innata e comunque non legata a forme di apprendimento, è un'altra delle ragioni che possono spiegare l'esistenza di competenze immediate e intuitive come quelle che dimostrano bambini, ragazzi, adulti posti di fronte all'ascolto. L'apparato delle interpretazioni verbali che è stato prima discusso assume in un certo modo la funzione di quella "mediazione di esperienze cognitive" di cui parla la psicologia dei fenomeni empatici: serve a capire meglio la natura delle esperienze affettive implicate nell'ascolto, a precisarne la sostanza e il contenuto e forse anche a stimolare la sua maturazione e il suo svi-

<sup>20</sup> Di questi rapporti ha parlato diffusamente Michel Imberty (2002).

<sup>21</sup> Bonino Lo Coco, Tani 1988, p. 28.

<sup>22</sup> v. Smorti 1994

luppo. È dalla collaborazione degli aspetti affettivi e di quelli cognitivi dell'ascolto che può nascere una più approfondita e consapevole comprensione di ciò che si ascolta: gli stessi germi di un maturo atteggiamento critico nei confronti della musica ascoltata nascono probabilmente da questo connubio.

### *Ascolto creativo*

Da tutto ciò che si è detto fino a questo punto si può dedurre che ascoltare musica non è un'attività passiva o neutra, bensì un esercizio impegnativo di partecipazione personale. La molla principale di questo impegno, l'ho già detto all'inizio, consiste nel provare piacere: diciamo che l'ascolto musicale è autograticificante. Ciò non significa evidentemente che lo scopo dell'ascolto si riduca al piacere che può derivarne: lo scopo è ben altro e ben più importante, è quello dello scambio di esperienze. Come all'empatia quotidiana noi attribuiamo il ruolo fondamentale di farci partecipare alle esperienze, alle emozioni, ai punti di vista degli altri, così all'empatia musicale (o artistica in generale) possiamo attribuire un ruolo analogo: quello di arricchire la nostra vita interiore facendoci partecipare alla vita interiore di altri esseri umani. Le arti, da questo punto di vista, sono fortemente formative: un'identità umana in cui la loro presenza sia nulla o ridotta rischia di impoverirsi e di sterilirsi. Al di là di questo, l'esperienza dell'ascolto è però di per sé stimolante: se non si prova piacere a compierla ciò significa, né più né meno, che non la si sta compiendo, cioè che non si sta propriamente ascoltando. Dunque la fatica e l'impegno dell'ascolto hanno un compenso di gratificazione automaticamente incluso nell'ascolto stesso.

Ciò premesso, occorre aggiungere che l'impegno personale può essere di due tipi. Da un lato si tratta di compiere uno sforzo di tipo introspettivo: chi ascolta deve saper riconoscere e scoprire entro se stesso i vissuti, i tipi di esperienze, le qualità emotive, i caratteri affettivi che la musica ascoltata sembra voler comunicare, e alla cui compartecipazione sembra voler invitare. In secondo luogo si tratta di compiere uno sforzo "metalinguistico": quello di trovare le immagini, le metafore, e magari anche i gesti, i colori, le forme visive, ma soprattutto le parole, che possano spiegare primariamente a se stessi, ma poi anche agli altri, il carattere affettivo della musica ascoltata, e che possano tradurlo nella maniera più appropriata e calzante. Entrambi gli atteggiamenti richiedono un impegno di creatività personale.

Certamente il primo dei due compiti può essere agevolato da più fattori. Anzitutto dall'abitudine all'ascolto, Chi ha confidenza con un determinato linguaggio musicale non ha nessun bisogno di cercare: il piacere dell'ascolto lo trova immediatamente. Chi affronta repertori non familiari, invece, deve gra-

dualmente acquisire le abitudini necessarie, ma può essere agevolato dai consigli di chi queste abitudini già possiede. La funzione principale della critica musicale, a mio parere, è soprattutto questa. Spesso i critici credono che il loro compito sia quello di dar giudizi: questo è bello, questo è brutto... In realtà essi hanno un compito ben più importante, che solo alcuni di essi svolgono coscienziosamente: quello di testimoniare quale sia stato il loro percorso d'ascolto, di indicare quali aspetti della loro esperienza introspettiva si siano dimostrati calzanti per spiegare i tratti più significativi della musica ascoltata. Queste descrizioni possono essere di grande aiuto a chi sta iniziando l'esperienza.

Il compito di trovare le relazioni più fruttifere fra le strutture musicali e un carattere affettivo riconoscibile a cui esse rinviano, è difficile perché rimane sempre aperto e sempre problematico. Non esistono verità in questo settore, ma solo raccolte di indizi più o meno persuasivi, sulle quali si può essere o non essere d'accordo. È solo dopo ripetuti confronti collettivi che queste esperienze possono gradualmente assestarsi. Ed è a questo punto che può essere utile il confronto con le esperienze dei critici esperti. Chi ha scarse esperienze d'ascolto di un determinato tipo di musica può essere inizialmente disorientato nel compito di connettere le strutture con i caratteri affettivi: può valorizzare ad esempio, percorsi interpretativi che molteplici prove altrui abbiano già dimostrato sterili. È assolutamente indispensabile, tuttavia, mettersi in campo e provare. Gli esempi altrui possono fungere da guida, ma non possono in nessun modo sostituire l'esperienza personale. Solo questa garantisce un ascolto gratificante.

La capacità di procedere per tentativi ed errori e per approssimazioni successive, di utilizzare soluzioni sempre aperte corrisponde a quel comportamento che gli studiosi di creatività hanno definito "pensiero divergente".<sup>23</sup> Va precisato subito che "divergere" in questo caso non significa affatto cercare di diversificarsi dagli altri, o trovare a tutti i costi soluzioni originali. Significa semplicemente non cercare soluzioni uniche e "convergenti", cioè definitive e dogmatiche, non credere che esista una verità prefissata a cui tendere, ma lasciarsi vie aperte al confronto e alla discussione.

Un altro aspetto specifico di creatività è quello che si riferisce al processo metalinguistico, e in particolare alla scelta delle parole da usare per manifestare la propria interpretazione. Qui entrano in campo altri due aspetti tipici del pensiero creativo: la "flessibilità", cioè la capacità di adattarsi a situazioni diverse (in questo caso di trovare le parole giuste per i diversi contesti) e la "flu-

<sup>23</sup> Mi attengo qui alle classiche formulazioni di Guilford (1967) ancor oggi utilizzate con successo: i concetti di pensiero divergente, di flessibilità e di fluidità.

enza", cioè la ricchezza di produzione mentale (in questo caso la quantità di parole usate). È ovvio che anche in questo campo la creatività non è da considerarsi un dono di Dio: la flessibilità e la fluidità sono requisiti che si possono educare con l'esercizio. Ad esempio l'uso di aggettivi, di immagini, di metafore, che ho indicato a proposito dell'esempio di Schubert, può diventare abitudine quotidiana, può arricchirsi, può qualificarsi in modi più specifici.

Inizialmente può essere una base di partenza, anche un po' rozza, ma utile per impraticarsi del campo. Ma per sollecitare la propria fantasia inventiva, si può provare a distinguere gli aggettivi in categorie: categorie di tipo motorio (aggettivi che indicano gesti o movimenti: la musica è sempre ricca di connotazioni gestuali e motorie), di tipo sensoriale (sensazioni tattili, gustative, olfattive, di peso, di sforzo, ma anche di luce, di colore e di forma: ad esempio forme ricurve, angolose, ondulate, piatte), di tipo emozionale (esistono emozioni nominabili, come l'allegria o la tristezza, anche se le qualità emozionali della musica sono sempre infinitamente più sfumate), di tipo comportamentale (ci sono atteggiamenti di relazione che si possono indicare con aggettivi: ad esempio la musica può essere severa, austera, minacciosa, ecc.). In molti casi (forse nella maggioranza dei casi) si dovrà anche tener conto che gli aggettivi sono riferibili a più categorie: come motorie ed emotive (es. "vivace"), gestuali, ma al tempo stesso anche gustative e emozionali (es. "dolce"), tattili, ma anche comportamentali (es. "duro"), ecc. L'uso degli aggettivi non è ovviamente necessario ed esclusivo. Si possono usare anche immagini, anche se in questo caso c'è il pericolo di eccedere in precisione e di diventare arbitrari: la musica di Schubert, ad esempio, non descrive deportazioni, anche se l'immagine della deportazione può aiutare a definirne il carattere.

I temi enunciati in questo primo capitolo riguardano sostanzialmente le facoltà intuitive in possesso di ogni ascoltatore che si ponga il problema di accostarsi a musiche non familiari. La facoltà intuitiva, tuttavia, la capacità di entrare in sintonia, pure essendo una premessa essenziale, non basta. Per risolvere gli altri problemi implicati nell'ascolto, occorrono altri tipi di esperienza e di sapere. Abbiamo anticipato nell'introduzione che si tratta, da un lato, di una conoscenza più specifica del sistema strutturale dei linguaggi musicali, dall'altro di notizie sui contesti storici, antropologici, culturali, in cui le musiche sono nate. È inutile precisare che anche il metalinguaggio critico potrà arricchirsi a questo punto di nuove possibilità e potrà uscire dall'ambito inizialmente generico dell'aggettivo o dell'immagine. All'illustrazione di questi tipi di saperi e di queste nuove possibilità interpretative saranno dedicati ora i due successivi capitoli.

*Parole – chiave del capitolo*

ACCULTURAZIONE

CATEGORIE CONCETTUALI

CONNESSIONI ANALOGICHE

CRITICA MUSICALE

INTERPRETAZIONE

SCELTE COMPOSITIVE

SENSO MUSICALE

VISSUTO

CARATTERE AFFETTIVO

COMPETENZA

CONVENZIONE INTERPRETATIVA

EMPATIA

METALINGUAGGIO

SEGNO/ SIGNIFICAZIONE

PENSIERO CREATIVO

## Scheda I/15

**Franz Schubert, *Trio* op. 100, per violino violoncello e pianoforte,  
II movimento, Andante con moto (inizio).**

Molte notizie su questo brano sono già state date nel primo capitolo, a cui si rinvia. Il genere del brano (*Trio*) indica appunto tre strumenti, quasi sempre strumenti ad arco; così il genere "Quartetto" indica sempre quattro archi: due violini, viola, violoncello. In questo caso, però, il titolo deve menzionare anche il pianoforte perché i tre strumenti non sono solo archi. Questi generi musicali indicanti il numero degli strumenti si distinguono dal genere "Sonata" che, nell'Ottocento, indica un composizione per uno strumento solo (quasi sempre il pianoforte) o al massimo per due strumenti. Indipendentemente da queste usanze terminologiche, le composizioni per pochi strumenti costituiscono un particolare tipo di repertorio indicato come "musica da camera", perché inizialmente, fin dal Settecento, si trattava di composizioni eseguite in case private e in luoghi di ridotta dimensione (prima nei salotti principeschi, poi nei salotti borghesi). Quando prevalse l'uso di eseguire musiche strumentali in luoghi pubblici (sale da concerto o teatri) la dizione "musica da camera" continuò a rimanere nella terminologia corrente.

Schubert compose questo *Trio* nel 1828. Già allora la musica da camera si eseguiva talvolta in sale pubbliche, ma più spesso, ancora in luoghi privati. Nel corso della sua vita Schubert coltivò sempre amicizie con un gran numero di musicisti, amatori, persone di cultura, che certo a Vienna non mancavano, e nella maggior parte dei casi le sue musiche furono pensate proprio per l'esecuzione domestica, alla presenza non solo di intenditori di musica, ma anche di persone, come i suoi amici, profondamente imbevute di pensiero romantico e di idee dei tempi nuovi. Nel 1828 il regime autoritario dell'Imperatore (in Europa da quando, nel 1815, fu sconfitto Napoleone, tutti i governi erano autoritari) non vedeva certo di buon occhio le tendenze nuove, ma perlomeno le lasciava vivere, fino a quando non si manifestassero in forme di ribellione. In vent'anni, dall'epoca in cui Beethoven scriveva le sue sinfonie piene di gloriose speranze, la cultura era profondamente cambiata. Il rifugio nella propria interiorità, il fascino del viaggio introspettivo, la rivelazione di ciò che spesso la coscienza occultava, erano i nuovi campi di scoperta del romanticismo musicale.

### *Guida all'ascolto*

Delle caratteristiche strutturali più evidenti dell'inizio del brano si è già parlato ampiamente nel primo capitolo del libro. Qui mi limito a far osservare come subito dopo cambi il ruolo degli strumenti: il ritmo di marcia, anziché al pianoforte, viene affidato agli archi e la melodia cantabile passa al pianoforte. La musica è sostanzialmente simile, ma la sonorità complessiva, e particolarmente il timbro, sono totalmente diversi. Questa variante timbrica cambia alcuni aspetti del "carattere affettivo" iniziale. Un altro passaggio verso un clima più disteso e sereno viene introdotto dall'episodio successivo in cui emerge per la prima volta il ruolo del violino. Scompare la severità del ritmo di marcia e anche la melodia del violino è basata su frasi più brevi e più graziose.

L'esempio registrato si conclude nel momento in cui si ripresenta di nuovo il tema iniziale. In questo caso si potrà notare come il pianoforte esegua la melodia e il violoncello la commenti con una propria contro-melodia di grande impegno espressivo. La composizione intera è molto lunga e non è stato possibile includerla tutta, tuttavia la parte qui registrata può dare un'idea di come Schubert ami alternare in questa composizione idee diverse e emozionalmente contrapposte.