

Per l'ascolto e la sua feconda inattualità

Alcune delle importanti tematiche, che Gabrio Taglietti ha avuto il merito di porre all'attenzione di tutti coloro che operano in campo musicale, sono già state toccate da diversi contributi - per esempio sulle diverse forme di fruizione della musica e la necessità di aggiornare l'idea stessa di concerto, sull'"entropia del repertorio" e l'esigenza di innovare il rapporto produzione-fruizione -, e sono anche state ricordate alcune tra le più innovative esperienze che proprio intorno a queste problematiche stanno esplorando e proponendo nuove idee, possibilità e iniziative.

Senza nessuna pretesa di trarre alcun bilancio di una bella iniziativa editoriale che spero possa a lungo continuare ad accogliere altri contributi, aggiungo qualche considerazione, muovendo da quelli che, tra gli interventi sin qui apparsi, paiono già manifestarsi come dei significativi punti di convergenza: a partire dal fatto che tutti sembrano condividere non solo la percezione dell'urgenza di diversi problemi, ma anche alcune fondamentali direzioni verso cui appare necessario indirizzare la nostra attenzione per cercare di affrontarli.

Per poterne trarre degli ulteriori spunti di riflessione - che vorrei tentare di indirizzare verso una dimensione già proiettata al "che fare ?" -, mi sembra utile partire da alcune considerazioni di Anna D'Errico, e proprio da quelle apparentemente più lontane dalla concretezza di molte delle problematiche in campo, o dall'urgenza con cui s'impongono alla nostra attenzione. Mi riferisco soprattutto a quel suo interrogarsi su quale sia il "corpo della musica", o alla sua osservazione riguardo al fatto che essa "si fa sul momento", lasciando "riverberazioni" quando siamo disposti ad abitarne lo "spazio-tempo".

A me sembra che anche da qui, o forse soprattutto da qui, muovendo da considerazioni di carattere ontologico, volte a riflettere sulla musica stessa, potrebbero trovare "un di più di forza" (direbbe forse Nietzsche) tutte quelle idee, iniziative e progetti le cui premesse stanno già emergendo, e il cui potenziale innovativo e creativo abbiamo innanzitutto il dovere ampliare, e intanto cercando di mantenerle in un costante "dialogo" reciproco.

Partiamo dunque col dire che la musica non è che l'evento, ogni volta singolare, del suo manifestarsi, e proprio nel senso che prima di esso non c'è qualcosa come un'essenza o una "sostanza musicale" che attenda poi l'occasione di apparire: la musica esiste ogni volta solo in quanto evento del suo accadere. Non è ancora musica la partitura che scrive il compositore, e non solo perché questa aspetta l'interprete che ogni volta le darà corpo sonoro, ma, soprattutto, perché anche tale "corpo" attende ancora l'incontro con quella modalità di relazione che chiamiamo "ascolto", il contatto che la completerà. Non limitabile al solo momento in cui le sensazioni acustiche, provenienti dalla realtà fisica delle vibrazioni sonore, acquistano finalmente forma -

attraverso il lavoro “ricompositivo” della mente di chi percepisce -, quel contatto non rimanda alla sola esperienza del percepire, comporta piuttosto una sorta di movimento, un “andare incontro a”, il mettersi in risonanza con un senso che, a sua volta, si relazionerà e interagirà con tutte le infinite altre risonanze e associazioni che abitano la memoria di chi ascolta. Ascoltare è insomma già un interpretare, e non tanto indirizzato a riconoscere un senso già presente, che si tratterebbe di estrarre, ma piuttosto come un agire che aggiunge o che mira a rilanciare un senso¹.

Ma è proprio perché la musica esiste solo come evento che si manifesta nel momento in cui, dopo essere stata scritta, e dopo avere acquisito “corpo sonoro”, viene finalmente a incontrare l’ascolto, è proprio per questo suo essere il risultato di una sorta di “corealizzazione” (come ne ha scritto Günther Anders²), che la sua esistenza è anche sempre a rischio, inevitabilmente fragile.

Da qui la prima fondamentale conseguenza: la necessità di appellarsi a tutti coloro che si occupano di musica, e in particolare di musica contemporanea – che significa: della musica di domani, e cioè del domani della musica - affinché ognuno (compositori, esecutori, organizzatori, insegnanti...) percepisca il proprio grado di responsabilità nei confronti di un accadere dell’evento musicale (dell’esistere della musica), che in larga parte dipende dalla nostra cura.

Occorre allora interrogarsi su questo: cos’è che oggi, soprattutto, ne rende precaria l’esistenza? In generale potremmo dire: non tanto il fatto che non venga composta e scritta, né che non venga portata ad acquistare corpo sonoro, e neanche che non trovi diversi momenti in cui le è permesso di incontrare la nostra percezione (forse mai come nel nostro tempo l’uomo si è trovato tanto immerso in una sorta di continuum musicale, e anche... in pizzeria, o sotto le parole degli *speaker* dei

¹ Tralascio la questione, che qui si imporrebbe, intorno al come potere dire o manifestare questo rilancio di senso: mi limito a ricordare almeno la possibilità di diventare, della musica, degli interpreti, nell’altro senso della parola (ma già questa coincidenza direbbe tutto ciò verso cui sto cercando di richiamare l’attenzione), o, addirittura, di accedere, “parlando” a nostra volta, là da dove la musica ci ha parlato: e allora inventando, scrivendo, componendo musica a nostra volta; («La musica dice: Io sono. Affinché io possa essere: Ascolta! Affinché tu ascolti: Parla! Affinché tu parli, io sono.»: con queste parole W. Rihm aveva concluso la Conferenza d’apertura del Festival di Salisburgo del 1991, Cfr.: W. Rihm, *Cosa “dice” la musica? Conferenza d’apertura del Festival di Salisburgo del 1991*, trad. it. D. Iotti, in *Di Nuovo Musica 1995*, I Teatri di Reggio Emilia, pp.51-57.

² Günther Anders, *Musikphilosophische Schriften: Texte und Dokumente*, Munich, C.H. Beck, 2017. Nella prefazione alla recente pubblicazione della traduzione francese di questo testo (dal titolo Günther Anders, *Phénoménologie de l’écoute*, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2020), Jean Luc-Nancy nel riprendere e commentare questo concetto scrive: “(...) le sujet et l’objet de la musique se réalisent ensemble, qu’on entende par là l’auditeur et l’oeuvre ou bien le compositeur et l’oeuvre, ou bien l’oeuvre et la situation (...)” (vedi p 11. dell’edizione francese)

telegiornali...). Insomma, un'infinità di "corpi sonori" progettati, composti, eseguiti, diffusi, non solo esistono, ma continuano a svolgere un gran numero di funzioni.

Ciò che s'impone è allora la necessità di distinguere, tra i tanti momenti e modalità d'incontro con i suoni che caratterizzano la nostra quotidianità, quell'esperienza di ascolto "attivo", comunque non solo ricettivo o contemplativo, a cui, appunto, è possibile riconoscere addirittura un ruolo di "corealizzazione" della musica stessa. Non si tratta qui di demonizzare i generi musicali più legati alle esigenze del mercato, né di limitarsi a lamentare il fatto che la musica svolga ancora largamente un ruolo di sottofondo in diversi contesti; un ruolo, per altro, che la musica in realtà ha anche sempre avuto per secoli: non è vero che sia sempre stata ascoltata, ha spesso intrattenuto, fatto da sfondo o da "ancella" a qualcosa d'altro. Potremmo dire che la musica (e il discorso andrebbe forse allargato a tutta l'arte) ha per molto tempo trovato fuori di sé il proprio fine, al servizio di qualcosa (non solo delle esigenze di un principe o di un cardinale, ma anche di un significato o di un senso che la precedeva o verso cui aveva o si dava il dovere di proiettarsi...).

E' però accaduto che a un certo punto essa (e l'arte tutta?) abbia incominciato non solo ad aprirsi all'ascolto, ma a trovare così la possibilità di proiettare anche se stessa, di nascere, di esporsi, a una nuova modalità di esistenza (è così che, proprio nell'intravederne la morte, o meglio, il superamento, Hegel, probabilmente a sua insaputa, non stava che annunciando qualcosa come la nascita dell'arte, e forse della musica stessa come qualcosa la cui importanza oggi ci sentiamo in dovere di difendere, cercando intanto di garantirle la possibilità di esistere-manifestarsi).

Spogliatasi da funzioni da assolvere, o da significati da veicolare, la musica ha insomma incominciato a non limitarsi al fatto di *rivolgersi all'ascolto*, ma a offrirsi anche come una sorta di privilegiata *occasione per l'ascolto*, perché ci sia ascolto: assumendo cioè come proprio fine quello di permettergli di rinnovarsi ogni volta, salvandolo così dal rischio di degradarsi, e di degradare anche se stessa, a mera esperienza di ricezione di suoni funzionali a un qualche ruolo di sottofondo, o a ridursi a occasione di intrattenimento.

D'altra parte solo ciò che, grazie alla nostra creatività, sa rinnovarsi, solo una musica che da essa riceva quella sorta di energia del nuovo capace di riaccendere ogni volta il nostro stupore, può salvare l'ascolto: perché è soprattutto la possibilità che si continui ad ascoltare (e ad ascoltarci) - e non solo o non tanto la musica (ma c'è differenza?) - che, attraverso quell'energia, dobbiamo cercare di difendere o di salvare.

E' dunque necessario essere creativi: e possiamo esserlo, oppure no, in qualsiasi ambito legato alla musica (e non solo). Chi organizza concerti, ad esempio, per diverse ragioni - per far quadrare i bilanci o per corrispondere alle esigenze del committente (ricordava Carlo Torresani nel suo intervento) - può non operare in modo creativo e innovativo (da diversi punti di vista, compresi tutti

quelli che su queste colonne sono già stati ricordati da Alfonso Alberti), ed è anche possibile che non sia mosso da intenti creativi lo stesso interprete - mancando così a uno dei suoi compiti di massima responsabilità: quello di cercare di proporre programmi innovativi (il che, per altro, non significa eseguire solo musica contemporanea, ma piuttosto comporta l'inventare, il "comporre" dei programmi e delle proposte, magari offrendo accostamenti inaspettati, così come l'organizzatore è chiamato a "comporre" stagioni e rassegne...). Quanto al compositore "vero e proprio", anch'egli può certamente mancare ad essere creativo, limitandosi a comportarsi più come "esperto" - che, affidandosi a qualche "metodo" o "tecnica", sa quali soluzioni adottare per risolvere dei problemi (formare "competenze" di questo tipo è ancora pensato come il principale compito dei Conservatori) - che come artista, il quale, invece, quelle soluzioni è disposto ad andarle a cercare e rinnovare ogni volta, incidendo e modificando così le stesse abitudini che il futuro "accademico" prima o poi si limiterà ancora una volta ad applicare "con professionalità". E' insomma possibile scrivere musica anche senza alcun investimento creativo (per questo la vita dell'arte - non solo della musica - ha sempre avuto poco a che fare con l'accademia, e viceversa). Senza investimento creativo è però impossibile tenere viva la possibilità di incontrare l'ascolto, e senza quest'ultimo contributo alla "corealizzazione" la musica muore, o, meglio non può, ogni volta, e ogni volta singolarmente, nascere.

Ciò che rischia di minacciarne l'esistenza è dunque soprattutto questo: una carenza di disponibilità ad ascoltare, o (ma, abbiamo visto, non c'è sostanziale differenza) a mantenere aperta l'esperienza dell'ascolto al proprio costante rinnovamento.

A tutto ciò, e per mostrarne ancor più la fragilità, va aggiunto il fatto che la musica occupa tempo, chiede tempo, e chiede anche un modo molto particolare di focalizzare l'attenzione, una modalità che esige silenzio (e non si tratta solo del silenzio fisico, ma anche di quel "fare il vuoto nella mente", direbbe Sciarrino, senza il quale non vi può essere apertura ad accogliere ciò che ci viene detto). Non è difficile vedere quanto anche entrambe queste condizioni non siano oggi affatto scontate: perché, per dirla con una battuta, nell'epoca dell'equivalenza generale "il tempo è denaro", e, d'altra parte - ma la connessione c'è, ed è profonda, tra questi due fatti - il silenzio ci risulta insopportabilmente inquietante, ci espone a un rapporto con il nulla o il non prevedibile che, proprio perché in grado di riportarci alla dimensione esistenziale, in realtà ci incute timore, perché non più o non sufficientemente disposti a confrontarci con ciò che implica apertura verso l'ignoto, che certamente è anche sempre rischio (sarà interessante osservare quanto l'esperienza della pandemia potrebbe incidere su tutto ciò, proprio nell'imporci la percezione di una fragilità che in realtà altro non è che il segno della nostra finitezza).

Potremmo insomma concludere così: la musica e l'ascolto oggi sembrerebbero proprio, per diverse ragioni, quanto mai inattuali e che tutta la loro precarietà deriverebbe soprattutto da questo.

Dunque, "cosa fare?"; è possibile da tutto ciò ricavare la percezione di una nostra responsabilità, l'urgenza di un compito, la necessità di un'azione? Certamente sì, ma cominciando col dire che non si tratta di ripristinare alcunché, né di rimpiangere nostalgicamente alcuna pienezza, e proprio perché, come si diceva, la musica forse non è mai stata veramente ascoltata, e l'apertura stessa verso l'ascolto è qualcosa che forse non è mai appartenuto davvero alla nostra stessa cultura (al modo di pensare della metafisica occidentale, più rivolto a quella sorta di visibilità della verità che, da Platone in avanti, era apparsa afferrabile piuttosto dal concetto).

La percezione della nostra responsabilità nei confronti della musica e dell'ascolto a me sembra che abbia proprio a che vedere con questa sorta di loro inattualità, che però dovremmo anche riconoscere in qualche modo "feconda". Un'inattualità che, nel mentre le condanna a quella precarietà, al tempo stesso ci offre l'occasione (un'altra occasione) di percepire e di farci interpreti - noi musicisti tra i primi, assieme forse ad alcuni pensatori o "post-filosofi" - dell'enormità di una mutazione in atto: tanto profonda da riguardare il superamento e la messa in crisi di un intero orizzonte di pensiero e l'apertura di nuove, non pre-vedibili (appunto), prospettive.

La stessa ignoranza musicale che caratterizza il nostro Paese deriva certamente da aspetti specifici della nostra storia (De Sanctis, Croce...) ma, a ben vedere, ha a che fare con una distanza (o una sordità) più fondamentale: quella che il pensiero metafisico aveva imposto tra la verità e l'apparenza, il corpo e le sue emozioni, o tra senso intellegibile e senso sensibile.

Proiettata anche in queste più ampie dimensioni, la nostra responsabilità di testimoni di una mutazione - verso cui la musica stessa forse da sempre tendeva ad aprirci - ci impone dunque di diventarne anche interpreti e attori. Per questo dobbiamo essere artisti, cioè creativi, e non solo quando siamo compositori, ma anche quando agiamo come organizzatori, o esecutori (interpreti) della musica, o, ancora, quando come docenti, ci capita, in diversi contesti, di insegnare - o, meglio, dovremmo allora dire: di educare alla e con la musica.

D'altra parte è proprio la percezione di questa necessità ciò che mi sembra emergere dagli stessi interventi che sin qui sono stati raccolti su questa rivista. I quali non ci ricordano che questo: che, anche considerando che spesso ci capita di potere agire in più di una di queste dimensioni (o campi di battaglia), dobbiamo tenere presente che in ognuna di esse possiamo investire le nostre energie creative oppure no: possiamo o no mirare ad accendere curiosità, offrire stupori e occasioni di apertura a quelle che potrebbero invece ridursi a rigide e sorde abitudini di ascolto.

Per fare questo è appunto necessario attingere e portare a compimento (ciò che implica un lavoro e anche molta fatica) la nostra creatività: per esempio nell'impaginare un programma di concerto o

nello scegliere il luogo più appropriato per facilitare l'incontro con l'ascolto (come ricorda Alberti), o, ancora, nella scelta delle musiche a cui ogni volta offrire l'occasione di rinascere, superando quell'idea ormai ridicola di un repertorio che va via via restringendosi con la stessa progressione con cui vanno ingrigendosi i capelli degli ormai attempati signori seduti in platea. E si può essere creativi anche insegnando in Conservatorio e in generale in qualsiasi avventura educativa in cui siamo proiettati, oppure si può rinunciare a esserlo: per esempio quando ci si accomoda a insegnare qualcosa piuttosto che impegnarsi a e-ducare, a risvegliare o a mettere in movimento, offrendo occasioni d'incontro e di esperienza.

Un'ultima considerazione: il nesso tra responsabilità e investimento creativo a me sembra non solo evidente ma anche in grado di innovare il modo stesso di intendere il "che" di quel "che fare?" intorno a cui ci stavamo interrogando. Perché se ci manteniamo aperti al desiderio di far nascere, allora viene a cadere la stessa urgenza di definire prima, a priori, un "progetto" in vista di un fine da raggiungere, o già visibile.

Insomma, quella mutazione ci aprirebbe anche a una prospettiva nella quale non è proprio necessario "vedere prima", perché non si tratta proprio di "vedere" una finalità, e tanto meno di ri-attingere nostalgicamente a qualche verità originaria. Si tratta piuttosto di non smettere di camminare, se pure abbandonati da quelli che potevano essere apparsi (o che ci eravamo abituati a considerare) come dei punti di riferimento o dei fondamenti. Ecco ciò a cui ci aprirebbe la mutazione che prima avevamo intravisto: a tenere vivo proprio l'ascolto, l'ascolto reciproco, lo scambio tra noi dei nostri invii e rinvii di senso, ormai provenienti da nessuna origine o fini garantiti, ma solo dal contatto e dalla circolazione stessa di tali rinvii.

Si tratta insomma di lavorare per l'ascolto, per garantire le condizioni affinché tra noi continuino a nascere dialoghi (che bello il titolo scelto da Paolo Aralla!); ce lo ricorda anche il poeta:

*Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.*
(F. Hölderlin)³

³ «Molto ha vissuto l'uomo dal mattino / da quando siamo dialogo / e udiamo l'uno dell'altro; / ma presto saremo canto»; F. Hölderlin, *Friedensfeier*, trad. it. di Enzo Mandruzzato, in F. Hölderlin, *Le Liriche*, Adelphi, Milano 1993, p. 598.

La proposta, forse solo apparentemente minima (in realtà è a un compito infinito ciò a cui ci apre, o all'infinita stessa) è quella che potremmo sintetizzare così: teniamoci in contatto, e senza alcun bisogno di riconoscersi in una qualche comunità o in un qualche "pro-getto". Insomma, senza necessariamente definire quel "pro-", facciamo sì che non s'interrompa almeno il "-getto" dei nostri rinvii e che esso stesso continui a fecondare il desiderio di tenerci in ascolto.

Ancora più concretamente: facciamo circuitare produzioni ed esperienze. Per esempio: affinché le prime esecuzioni non rischino di essere anche le ultime, diamo piuttosto vita a una circuitazione delle "seconde e altre esecuzioni" (qualcuno se lo ricorda? era questo il sottotitolo della rassegna Di Nuovo Musica di Reggio Emilia, e mi piace rammentare qui che ciò che in quel "di nuovo", diceva, assieme al "nuovo", anche l'"ancòra", lo facesse guardando a sua volta alla precedente esperienza reggiana di Musica e Realtà: anche per questo è per me un piacere particolare ritrovarmi qui, sulle colonne di questa rivista, a dialogare di nuovo sul nuovo).

Paolo Perezani

