

Premessa

Mentre l'isolamento forzato causato dai fatti tristemente noti a tutto il mondo durante l'anno 2020 costringe in casa mezzo mondo, a me piace tornare a scrivere di musica, in un atto, contraddittorio rispetto al presente, di ricerca delle proprie radici e della propria identità di musicista e musicologo. Lo studio della musica non può essere scisso dalla biografia individuale di chi si impegna nella ricerca. La musicologia – benché sia possibile considerarla, in senso lato, sotto il profilo dell'oggettività – è in realtà una conoscenza i cui contorni di certezza sono molto sfumati. E dietro questa affermazione pare esserci la banale verità che questa disciplina non possa essere considerata alla stregua della fisica o della chimica, e delle altre scienze cosiddette 'dure'. Pertanto mi sia concesso iniziare in modo inusuale questo testo con qualche rimando alla mia storia.

Chi tenta di dire qualcosa di vero, di certo, in ambito musicale si arrischia in un qualche modo a scalare una vetta sempre estremamente difficile, e forse impossibile, da raggiungere. Di più, l'oggetto del suo interesse, l'artista, il musicista, spesse volte è una figura sfuggente, estremamente sfuggente. In parte perché spesse volte i musicisti non lasciano nulla di profondo in ambito letterario. Si pensi al tono estremamente convenzionale, quasi banale, dell'epistolario di uno dei più grandi geni della musica mai esistiti, Wolfgang Amadeus Mozart. Le sue lettere illuminano in misura limitata la sua biografia, e anzi sembrano moltiplicare indefinitamente le contraddizioni dell'uomo e dell'artista. Certo, si possono trarre dalle lettere di Mozart molte interessanti informazioni riguardo "ai dettagli", alle date, agli spostamenti

del grande salisburghese. Ma appena si tenti in un qualche modo di esplorare più in profondità i suoi pensieri, i suoi segreti tormenti, ecco che si erige un muro che sembra quasi totalmente invalicabile. Allora, a questo punto, il musicologo è messo di fronte a due strade, o si ferma a ciò che può essere de-codificato, e dedotto con certezza, oppure può sbilanciarsi a fare delle ipotesi che – per quanto suggestive, illuminanti, intelligenti, e brillanti – sono destinate però a rimanere tali, forse fino alla fine dei tempi.

Eppure c'è in questa volontà di “spingersi oltre”, a mio avviso, qualcosa di ammirevole, e, soprattutto se lo studioso fa dichiarazione di umiltà, ed è consapevole che le proprie ipotesi sono destinate, a meno di un miracolo, a rimanere tali, c'è pure qualcosa che potrebbe chiamarsi consapevolezza del proprio limite di ricerca. Il limite di ricerca non afferrisce alle proprie abilità di ricercatore, ma alla intrinseca debolezza degli strumenti di ricerca che un musicologo ha a disposizione.

Un'intrinseca debolezza, come già ricordato, è data dal fatto che la musicologia non può considerarsi scienza esatta. Un'altra debolezza riguarda proprio l'oggetto della ricerca stesso: la musica e l'arte in genere. Lungi da chi scrive affermare una gerarchia piramidale tra arte e scienza, che sarebbe pura follia, quanto ribadire, contro quanto molti affermano – in questa post-modernità dalle tinte vagamente *new-age* – che una cosa è l'arte e una cosa è la scienza. Ribadire una netta separazione tra le due aree del nostro intelletto non significa che non possa esistere un dialogo tra diverse discipline del sapere e della cultura, ma per l'appunto insistere nel dire, come sosterebbe il filosofo Emanuele Severino, che A non è B. La scienza non è l'arte. Le neuro-scienze ci dicono che i meccanismi neurologici sottesi alle operazioni mentali che riguardano la matematica e la musica, tanto per fare due esempi, interessano aree differenti del cervello. Indagare dunque dal punto di vista musicologico, e cioè il più possibile – per quello che ci è concesso – scientificamente, il processo creativo mostra molte difficoltà, proprio perché allo scienziato dovrebbe essere richiesto – almeno secondo l'avviso di chi scrive – ripercorrere almeno a grandi linee il processo creativo-ideativo dell'artista.

E tutto ciò è estremamente difficile. Tuttavia, anche se l'obiettivo è ambizioso ed è destinato a produrre quasi esclusivamente solo ipo-

tesi non corroborate da verifica sperimentale, la strada, almeno a giudizio di chi scrive, merita di essere percorsa. Certo, limitarsi ai dati incontrovertibili, dovrebbe essere la strada più promettente, ma non sempre i dati osservativi e documentali permettono di andare a fondo nell'indagine musicale.

Perciò, un poco timoroso, mi accingo a muovermi in mezzo ad un terreno scivoloso e che non offre certamente appigli e punti fermi in grande abbondanza. Tuttavia sento, in modo istintivo, che l'impresa possa e debba essere compiuta.

La domanda fondamentale alla quale tenterò di rispondere è: che cosa distingue l'opera di un genio indiscusso della musica da quella di un modesto, e pur valido, artigiano?

Che cosa distingue l'afflato di un'ispirazione sincera, profonda e originale da una convenzionale reinterpretazione, pur brillante, di alcuni schemi compositivi già noti all'epoca che vede operare il compositore?

Sembrerebbe che, posta in questi termini, la questione riguardi solamente l'originalità o meno dell'artista. Eppure a volte non è nemmeno su questo che il musicologo deve indagare. Sappiamo, ad esempio da recenti ricerche, che Mozart copiava¹. Ora, se uno dei più grandi compositori della storia, quasi unanimemente riconosciuto come tale, non aveva remore nel copiare, bisogna che il ricercatore tenga conto del fatto che, forse, l'assoluta originalità non è – nemmeno questo – un criterio valido per esprimere un giudizio di valore su un determinato artista. E deve per forza di cose essere il musicologo ad esprimere un giudizio di valore? Forse la questione non è nemmeno interamente di sua competenza, e forse ciò che può esprimere non è null'altro che un giudizio estetico, e perciò legato alla soggettività individuale.

Molte domande dunque si affastellano in questa mia premessa, ma servono semplicemente per porre le basi di quello che sarà il mio terreno d'indagine, certamente molto insidioso.

Ma ciò che mi preme sottolineare è appunto se lo studioso, il ricercatore, possa in qualche modo arrivare ad alcune conclusioni il più

¹ Si veda, ad esempio, Michele Bovi, *Anche Mozart copiava: cover, somiglianze, plagie e cloni*, Milano, Auditorium, 2004.

possibile oggettive e condivisibili unanimemente su un tema così spinoso quale quello della creatività musicale. Per tentare di dire qualcosa di sensato su questo argomento inizierò da un postulato, e cioè da un assunto dato per vero senza ulteriore approfondimento. Ovviamente questo significa in parte anche limitare il campo d'indagine di questo elaborato, altrimenti destinato ad appesantirsi in modo indefinito.

Il postulato riguarda l'ammettere come vera – senza ulteriore approfondimento – l'esistenza di oggettive differenze di valore artistico tra diversi autori musicali. Esplicitato in questo modo sembrerebbe un assunto lapalissiano. Nessuno mette in dubbio infatti che esistano alcune musiche che incontrano il favore imperituro del pubblico ed altre che vengono rapidamente dimenticate oppure nemmeno mai conosciute. In questo caso perciò si ammette che debbano esistere delle differenze oggettive sul valore dei musicisti. Si dà per scontato che il pubblico della posterità sia un giudice maggiormente imparziale rispetto a quello contemporaneo al compositore.

Ma tutto ciò è per l'appunto un assunto pregiudiziale, che non può essere comprovato da nessuna osservazione empirica. Il fatto che alcuni compositori vengano dimenticati e altri resistano alla prova del tempo dovrebbe essere una prova del loro rispettivo valore? O potrebbero essere circostanze del tutto casuali quelle che contribuiscono alla fortuna di un nome e all'oblio di un altro?

Rispondere a queste domande esula fortunatamente dagli obiettivi di questo elaborato, che per l'appunto procede ignorando queste pur legittime – e pertinenti – domande, dando per scontato che possano esistere delle differenze di valore oggettivamente dimostrabili e già dimostrate, e che non possono essere ulteriormente messe in discussione.

Dunque, dopo aver acquisito il giudizio dei “posterì” in merito, poniamo, a molti compositori di una determinata epoca storica, il compito del ricercatore sarà rendere più comprensibili due modalità creative che possano in qualche modo distinguere un compositore che ha dato prova del suo genio rispetto a un compositore, pur talentuoso, che non ha dato prova di genialità.

Queste due modalità sono fortemente intrecciate, per il musicologo, a tutta una serie di dati imprescindibili: si potrebbero definire i

parametri di questo sistema di equazioni. I parametri devono essere noti, altrimenti le equazioni non possono essere risolte. E dunque che cosa bisogna conoscere?

Innanzitutto bisogna affermare con chiarezza che un'indagine del genere sarebbe impossibile se il musicologo non conoscesse in modo minuzioso le opere di altri compositori coevi agli autori oggetto del suo studio. Conoscere nel dettaglio l'opera, gli "stili" e le "mode" compositive di una determinata epoca è imprescindibile per un'analisi accurata. È ovvio che questo modo di procedere può mettere in luce quanto di propriamente inedito vi sia nell'opera del compositore oggetto di studio. Per evitare fraintendimenti, sul concetto di originalità proporrei sin d'ora di eliminare dalla discussione questo termine, che può facilmente creare fraintendimenti, e di procedere con cautela.

Si è detto che l'originalità non sempre può essere un parametro utile per stabilire il valore di una composizione musicale. Sebbene le riflessioni che si possano condurre sul termine originalità siano molteplici, ed alcune veramente acute, propongo sin d'ora, per evitare equivoci terminologici, e confusione nella lettura, di non tenere per nulla in considerazione questo termine. Mi concentrerei su altri termini, quali, ad esempio "rielaborazione" della tradizione musicale, "riformulazione" di archetipi musicali, o anche "invenzione" melodica, armonica, formale e così via. È evidente che, tanto per rimanere sull'esempio di Mozart, ciò che colpisce ascoltando quelle composizioni i cui modelli sono evidenti, non è tanto il tema d'origine, che può pure essere "copiato", quanto la capacità di riformulare, di rielaborare il tutto in una rete di relazioni musicali che sono assolutamente ascrivibili alla evidente paternità del compositore. Se si procede in questo modo a questo punto non avrà nemmeno molto senso interrogarsi eccessivamente sulla provenienza del materiale tematico che fa da sfondo alla creatività compositiva del musicista². Il lavoro del compositore non è, come dice il termine, quello di creare, ma per l'appunto del comporre, di mettere in relazione. Non si tratta dunque di originalità, intesa in senso assoluto, ma di mettere in relazione diversi elementi formali, strutturali, tematici, armonici e così via. È certamente un compito

² *Ibid.*

creativo in senso lato, dunque, ma non si può parlare di creazione *ex nihilo*, come del resto per il mestiere dello scrittore.

E allora, in questo turbinoso *mare magnum* di osservazioni, congetture, e dati di fatto, come orientarsi?

Bisogna procedere per gradi, e con cautela, specie se il lavoro del musicologo si basa su molteplici osservazioni, e il suo ricercare non si estende su un territorio circoscritto, ma oltremodo ampio, e i cui orizzonti non sono ben definibili in modo univoco e preciso. Un territorio di indagine certamente sterminato, tanto sterminato quanto ampie sono le premesse di questo lavoro. Si tratta di dimostrare e illuminare l'esistenza di due modi antitetici di pensare il mestiere di musicista. Uno affidato al mestiere, all'artigianato, e l'altro affidato alla pura potenza della creatività del genio. Per dimostrare le differenze tra queste due modalità di pensare e concepire la musica bisognerà entrare, per così dire, nella mente degli artisti: sia nella mente di quelli che hanno creato opere che a detta di tutti sono indubitabilmente geniali, sia nella mente dei molti, che grazie al loro talento hanno costruito solide carriere musicali, ma non hanno prodotto opere di genio.

Si precisa inoltre, in sede introduttiva, che non ci si ritiene in grado di proporre definizioni univoche e precise che possano differenziare i termini "talento" e "genio". In molti ci hanno provato, ma almeno fino ad ora, sembra non esserci un consenso universale sul significato da assegnare a questi due termini. Pertanto non mi sembra utile addentrarmi su temi insidiosi in ambito definitorio. Dirò soltanto questo: che utilizzerò il termine "geniale" riguardo alla tipologia di opere che hanno durevolmente manifestato il loro valore nel corso dei secoli, e sono arrivate ad oggi con la definizione unanime o quasi unanime di "capolavori". Riguardo i lavori che invece non hanno superato la prova del tempo, e nello specifico per i compositori di cui è attestata la paternità di queste musiche cadute – colpevolmente o meno – nell'oblio, si preferirà utilizzare il termine "talento", "talentuoso". È una differenza puramente operativa, e che non si basa su particolari riflessioni da parte del ricercatore, ma solamente sul suo prendere atto di una situazione in cui non vi è accordo sulle definizioni e sui suoi vari significati.

Da ultimo non si smetterà mai di ripetere quanto sia difficile il compito di un musicologo in quanto soggetto a differenti modalità di

interpretazione, e quanto questa professione rappresenti un destino alquanto negletto nella contemporaneità, ma che dovrebbe essere in grado di illuminare – per quel poco consentito da una serie di molteplici ragioni che in questa sede non si vuole elencare – qualche tratto di verità di un'arte che per sua principale caratteristica non è arte di concetto. Il che sta a significare che la musica non deve parlarci di una verità scientifica, o linguistica, o dogmatica, ma deve innalzare le nostre emozioni verso un universo estremamente distante dalla nostra quotidianità. Come possa una disciplina teorica, rigorosa, con forti ambizioni di oggettività, come la musicologia, illuminare questo mondo così apparentemente distante dal rigore di una legge teorica, quale la musica, rimane indubbiamente un mistero, ma non bisogna disperare dell'arduo compito intrapreso solo perché le difficoltà lo rendono quasi impossibile da svolgere. Forse si tratta solamente di rimanere umili di fronte al mistero della creazione musicale e della ricerca teorica, e continuare a ragionare con il massimo impegno e la massima lucidità su ciò che ancora una volta continuerà a commuoverci se avremo la fortuna – ancora una volta – di rimanere umani.