

Marco Gatto

TRA GOULD E ADORNO. INTERPRETAZIONE,
UMANESIMO E IMPEGNO POLITICO NELLE
RIFLESSIONI MUSICALI DI EDWARD W. SAID

Summary

The musical and critical experience of Edward W. Said is strongly connected to his political point of view. We can surely say that all the fundamental terms of his aesthetical thought derive from the musical language: "counterpoint" is a word that allegorizes the coexistence between different people, with the result of an inclusive new humanism. To explain his ideas about the cultural situation of the music, Said's view is influenced by Adorno's essays and elects the experience of the Canadian pianist Glenn Gould as a symbol of a possible resistance to the consumer society. This essay underlines the conceptual ground of this political and critical proposal.

Mi sembra che la missione dell'umanesimo oggi, in musica, in letteratura, nelle arti o nelle discipline letterarie, sia una tutela delle differenze che non ceda al desiderio di dominare. [...] la missione dell'umanesimo deve essere salvaguardare la differenza evitando la prevaricazione e la bellicosità che normalmente accompagnano le affermazioni di identità. Ed è un compito molto difficile, che va controcorrente rispetto a ogni tendenza esistente¹.

¹ Edward W. Said, dal dialogo con Daniel Barenboim, in *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società* [2002], Il Saggiatore, Milano 2004, p. 135

L'alternativa musicale

La musica rappresenta un oggetto di indagine costante nell'attività intellettuale di Edward W. Said, non semplicemente perché lo studioso palestinese ebbe un'educazione musicale pressoché completa durante gli anni della giovinezza, tale da permettergli di eseguire al pianoforte le partiture di suo interesse, ma perché ritenne l'arte dei suoni indispensabile per la conoscenza della realtà e per i fini politici della sua ricerca. Relegata alla fittizia autonomia dell'elitarismo, separata dalla sfera sociale di appartenenza, persino concepita come sapere settario, la musica è la grande assente dei discorsi culturali più diffusi e ha cessato d'essere un punto di riferimento per la formazione dell'individuo. La stessa pratica musicale è ostaggio delle specializzazioni imposte da una concezione parcellare del sapere e del lavoro. Pertanto, il fatto che non ci si chieda il perché di un simile allontanamento è segno della sua strumentalità al mantenimento di un preciso ordine sociale. Non poteva che essere, allora, un campo degno di osservazione, la musica, per un intellettuale che ha incentrato la sua attività di studioso sulla demistificazione del già acquisito, sia esso veicolato dall'immagine viziata che gli occidentali e i colonizzatori si sono costruiti di fronte a un Oriente concepito come diverso e temibile, sia esso frutto della divisione capitalistica dei ruoli sociali e culturali, alla cui azione è da attribuire l'esilio di quelle pratiche artistiche non completamente asservibili al potere. Pertanto, i libri che Said ha dedicato alla musica – in tutto tre, di cui solo il primo uscito prima della morte, avvenuta nel 2003 – e che recano i titoli di *Musical Elaborations* (1991), *On Late Style* (2006) e *Music at the Limits* (2008) –, ai quali va però aggiunto il dialogo con Daniel Barenboim, dal titolo *Paralleli e paradossi*, uscito nel 2002, oltre a una serie di riflessioni e articoli sparsi –, devono essere considerati come articolazioni non meno importanti di un unico pensiero, e dunque connessi alle opere che hanno accreditato lo studioso palestinese fra i maggiori intellettuali del secolo scorso, vale a dire, per citare le più note, *Orientalismo* (1978), *La questione palestinese* (1979) e *Cultura e imperialismo* (1993)².

² In ordine cronologico, si cita, quando c'è, l'edizione italiana: Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], Feltrinelli, Milano 1980; *La questione palestinese* [1979], Gamberetti, Roma 1995; *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* [1983], Gamberetti, Roma 1998, nel quale compaiono riflessioni sull'*Aida* di Verdi; *Musical Elaborations*, Columbia University Press 1991; *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società* [2002], Il Saggiatore, Milano 2004; *On*

Almeno due sono i motivi dell'importanza accordata alla musica nel pensiero di Said: da un lato, l'idea che le marginalità e le pratiche culturali bandite dalla società, perché non afferenti al mercato o alle esigenze del dominio, risultino capaci di offrire un'idea di realtà più nitida e consapevole, in ragione della loro distanza dal potere; dall'altro, la consapevolezza, sulla scorta di Adorno, che l'intellettuale non debba ridursi a essere portavoce di un ristretto ambito del sapere, ma piuttosto debba spendersi in una critica inesausta ed eterogenea dell'esistente, sempre salvaguardando la molteplicità dei punti di vista e dunque rifuggendo dalla specializzazione, attraverso la quotidiana attitudine a diversi campi del sapere. È ovvio riflettere sul dato – e questa, posta così *in limine*, potrebbe essere una riflessione che pregiudica l'intero operato di Said e che si aggiunge alle critiche che gli sono oggi rivolte “da sinistra”, ossia da chi comunque ne riconosce l'eredità e la fondamentale importanza, ma ne contesta la paradossale, seppur sotterranea, aderenza al modello umanistico occidentale, e più specificamente europeo³ – secondo il quale non è esistito intellettuale interessato alla musica o detentore di una cultura musicale profonda, nel corso del Novecento, cui non possa essere rivolta l'accusa di aver goduto del privilegio sociale di accostarsi a una disciplina fortemente elitaria e saldamente eurocentrica. Fu così per Adorno, e lo fu anche per Said. Ma se per il primo la fine culturale e politica dell'Occidente non possedeva vie di fuga, specie dopo Auschwitz, e l'unico sentimento di fronte all'imbarbarimento dell'ascolto e della fruizione musicale era quello di una resistenza moralistica o nostalgica, per il secondo la partita si gioca sul piano opposto dell'individuazione di un'alternativa, grazie alla considerazione, e alla puntuale messa in evidenza, di tutto ciò che il mondo occidentale ha nascosto, occultato, concepito come irrimediabil-

Late Style. Music and Literature Against the Grain, Vintage Books, New York 2006; *Music at the Limits*, Columbia University Press, New York 2008. Nel riferire a proposito di questi libri mi rifarò a due miei interventi precedentemente comparsi in rivista: *Edward Said. I dilemmi dell'esule e l'intuito della molteplicità*, in «Le reti di Dedalus», aprile 2009; *Realtà in contrappunto. Gli scritti musicali di Edward W. Said*, in «Amadeus», n. 5 (234), maggio 2009, pp. 40-43. Sui rapporti tra l'estetica di Glenn Gould, la teoria critica di Adorno e le posizioni di Said in merito, mi permetto di rimandare al mio recente *Glenn Gould: il suono materiale. Per un'estetica della resistenza*, Cattedrale, Ancona 2009, in part. il quinto capitolo, da cui questo intervento è ampiamente tratto.

³ Cfr. almeno la critica di Aijaz Ahmad (*In Theory. Classes, Nations, Literatures*, Verso, London 1992, pp. 159-219) e quelle di altri ora disponibili in lingua italiana nel volume a cura di Miguel Mellino, *Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Meltemi, Roma 2009; cfr. pure l'altrettanto recente, ma in parte discutibile, libro di Ibn Warraq, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, Prometheus, Amherst, New York 2007.

mente diverso, e dunque mediocre, nella secolare avventura della sua dominazione. E la musica, isolata da quella stessa borghesia che, almeno fino al sorgere del ventesimo secolo, l'ha innalzata ad arte suprema, proprio in virtù dell'acquisita lontananza dagli individui e del suo declino persino catastrofico, può rappresentare oggi l'occasione di un diverso modo di concepire la realtà, iniziando a contestare la presunta individualità assoluta del suo percorso storico. Pertanto, l'accusa di eurocentrismo, pur restando valida – lo vedremo a breve –, deve essere accompagnata e integrata da una considerazione attenta della consapevolezza, da parte dell'intellettuale, della propria posizione nel sistema. Sarebbe arbitrario, infatti, escludere il potenziale critico di un pensiero alternativo solo perché frutto di una cultura di cui si è percorso il declino o alla quale ci si è dichiarati appartenenti per filiazione: sarebbe un errore essenzialistico, da cui occorre porsi a riparo, sia quando si accredita una voce a rappresentare chi non può esprimersi, sia quando si contesta chi si esprime in vece di chi non può farlo⁴.

Volendo dapprima chiarire alcuni punti cardinali del suo pensiero, al centro della riflessione politica di Said sta il tentativo storiografico, antropologico e filosofico di comprendere i modi attraverso cui i punti di vista, le pratiche condivise, i giudizi sulla storia, si esplicano come risultati di volontà precise di egemonia sociale e di asservimento alla logica del profitto, sia essa appannaggio di un gruppo, sia essa la finalità di un capitalismo di cui spesso si dimentica il carattere anarcoide. I presupposti metodologici dell'intellettuale palestinese possono essere individuati in un particolare intreccio delle posizioni di Gramsci e Foucault, rilette attraverso l'occhio storicizzante di Vico e alla luce delle considerazioni materialistiche di Raymond Williams e della scuola che ha dato vita ai cosiddetti *Cultural Studies*⁵. La cultura, per Said, è un sistema di potere alimentato dell'interessamento, tendenzioso e partigiano, di un particolare orientamento ideologico. Qualunque pensiero esplica la sua forza attra-

⁴ D'altra parte, è lo stesso Said, in un passo di *Orientalismo* (cit., p. 34), a dichiarare il proprio «coinvolgimento personale» nelle ragioni dell'analisi, accanto alla consapevolezza d'essere un «privilegiato possessore» del sapere occidentale. La posizione, che richiama esplicitamente quella di Gramsci, è però prossima a quella di Pierre Bourdieu (il quale, d'altra parte, è un gramsciano) e al suo avvertimento a *oggettivare il soggetto dell'oggettivazione* (cfr. Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Minuit, Paris 1984).

⁵ Cfr. Valery Kennedy, *Edward Said. A Critical Introduction*, Polity Press, Cambridge 2000, pp. 27-37; e Keith Ansell-Pearson, Benita Parry, Judith Squires (eds.), *Cultural Readings of Imperialism. Edward Said and the Gravity of History*, St. Martin's Press, New York 1997, *passim*.

verso un insieme di pratiche, istituzioni, opinioni, che contribuiscono non solo a rappresentare una supposta forma di verità, ma rappresentano se stesse quali uniche e legittime depositarie di quest'ultima.

In una pagina di *Orientalismo* che andrebbe citata come modello di chiarezza espositiva, Said affronta una delle questioni fondamentali della sua ricerca: il problema, non solo filosofico ma anche pragmatico, del punto di vista. A proposito delle rappresentazioni occidentali dell'Oriente – rappresentazioni che egli definisce, appunto, “orientalistiche” –, egli afferma che «il vero problema è se possa mai esistere qualcosa come una rappresentazione veritiera, o se piuttosto ogni rappresentazione, proprio in quanto tale, sia immersa in primo luogo nel linguaggio e poi nella cultura, nelle istituzioni e nell'ambiente politico dell'artefice o degli artefici della rappresentazione». Consapevoli di quest'ultima alternativa, occorre essere consci del fatto che qualunque rappresentazione tende a legittimarsi come vera attraverso strategie politiche, così come qualunque pratica umana – anche quella più solidale – deve la sua esistenza all'interessamento di alcuni e all'esclusione di altri. L'insieme dei punti di vista, entro il quale si situano l'artefice o gli artefici di un determinato modo di pensare, possiede, cioè, una «coerenza discorsiva», una prassi circoscritta in cui è possibile agire, uno spazio di legittimazione relativo a un dato sistema di pensiero (così appariva a Said la totalità delle rappresentazioni orientalistiche)⁶.

Si noti, a quest'altezza, quanto di Gramsci e Foucault siano impregnate tali argomentazioni. Eppure, Said aggiunge un elemento importante: le rappresentazioni dell'alterità tradiscono un interesse politico, veicolano, dunque, una speranza di egemonia dietro cui si cela il pregiudizio della propria superiorità. La domanda da porsi sarebbe piuttosto questa – ed è rilevante la sua attualità: a che livello si situa la consapevolezza degli intellettuali dell'imprescindibile materialità, storicità e politicità delle posizioni culturali in campo? Lo schiavismo del punto di vista altro non è che il risultato di abitudini e di luoghi comuni che abitano la mente degli uomini, all'interno di quel sistema di potere apparentemente pervasivo che è stato studiato approfonditamente da Pierre Bourdieu. Una volta rilevato il meccanismo implicito a qualunque visione della realtà – vale a dire la sua tendenziosità di fondo e la difficoltà di non obbedire a regole e pratiche egemoniche – sarà facile individuare il profondo anti-essentialismo della proposta di Said (non stupisce, d'altra parte, che le critiche

⁶ Edward W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 269.

maggiori a *Orientalismo*, formulate da studiosi occidentali, riassumano l'accusa di neo-essenzialismo, di concepire, cioè, Oriente e Occidente come ontologie fisse). Giacché è doveroso comprendere dove si situi la consapevolezza della transitorietà di qualunque modo di concepire la realtà (giacché transeunte è la realtà medesima), allo stesso modo è necessario pensare all'impossibilità di un sistema di pensiero assolutamente totalitario. Si considera valido quanto affermato da Raymond Williams nel suo noto *Materialismo e Cultura*: «nessuna società dominante o ordine di società, e perciò nessuna cultura dominante, esaurisce nella realtà l'intera gamma della pratica umana, della energia umana, della intenzione umana»⁷. In questa affermazione Said, tuttavia, leggeva, pessimisticamente e cedendo probabilmente a un nichilismo che poco si addiceva all'intera impalcatura politica della sua teoria sociale, l'impossibile realizzazione del comunismo, e pertanto la fallacia principale del marxismo; laddove, Williams, al contrario, vedeva la capacità del marxismo di sviluppare un'analisi della realtà perpetuamente segnata dall'interesse di una classe specifica, da demistificare e rendere palese ai fini della rivoluzione sociale.

In altri termini, Said non segue Foucault nel ritenere che il potere non lasci spazio ad alternative e gestisca facilmente le vite degli individui; non ritiene che la legittimazione forzata di un unico modo di concepire il reale annulli le differenze esistenti; ritiene, al contrario, che la realtà è intimamente differenziale e mai unitaria, e che la differenza, l'altro, il diverso, testimoniano, con la loro stessa esistenza, l'impossibilità di un significato esclusivo. Poiché qualunque discorso tende a legittimarsi, nel momento stesso in cui emerge palesa l'esistenza di un'alternativa ad esso, che può essere sì taciuta o sepolta, ma mai annullata. Ciò che viene contestato, insomma, alla teoria occidentale (e, in particolare, a Foucault e, per esteso, a tutta la stagione poststrutturalista francese, che dall'autore de *Le parole e le cose* arriva sino a Derrida e Lyotard) è la convinzione che non possa esserci un diverso orientamento, un differente punto di vista, un modo alternativo di leggere gli eventi, la Storia generale.

Quale ausilio può dare, pertanto, la musica a considerazioni di questo tipo? Intanto, la sua collocazione sociale, frutto di una volontà tesa a relegarla ad ambiti sempre più specialistici, è il risultato di una pratica egemonica fondata sull'esclusione e sulla differenziazione⁸ – e il suo rapporto

⁷ Raymond Williams, *Materialismo e Cultura* [1980], Pironti, Napoli 1983, p. 42.

⁸ Da questo meccanismo non è indenne neppure la letteratura, come mostrato da Said in *The Text, the World, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1983, in part. pp. 12-13.

con il potere permette un'operazione storiografica controcorrente come quella messa in atto da Jacques Attali, che ha riscritto la storia della musica partendo dalla considerazione dei rapporti di dominio e subordinazione⁹. In secondo luogo, l'estrema perifericità della musica rende più chiaro, doveroso e decisivo il giudizio sull'agire intellettuale del musicista e dell'interprete. Vale a dire che, proprio in virtù del suo isolamento, la musica palesa la differenziazione, espressa dalla divisione del lavoro, tra una cultura istituzionalizzata – contenente i prodotti dell'industria culturale o il carattere residuale di certa musica d'arte, entrata nel patrimonio conoscitivo degli individui alla stregua dei trofei conservati nella teca della Cultura Generale o, peggio, attraverso i canali subliminali della pubblicità, dove il *Requiem* incompleto di Mozart può fungere da sottofondo a una *réclame* di servizi igienici¹⁰, o dove il protagonista di un film può assumere i connotati del pianista folle che non mancherà di eseguire instancabilmente Paganini/Liszt o *Il volo del calabrone*, o, peggio ancora, gloria dei nostri tempi, una *Toccatà e fuga* di Bach avviserà senza requie il possessore di un telefono cellulare, che magari riconoscerà un giorno, passeggiando fra le navate di una chiesa, al suono dell'organo, *non* il grande di Eisenach ma uno scimmiettamento strumentale della sua suoneria –, la differenziazione tra una cultura istituzionalizzata, si diceva, che tende dunque a escludere la qualità dal consumo o la relega alla spettacolarizzazione dei festival e delle maratone musicali, e una cultura subalterna, quasi clandestina, che agisce ormai attraverso volontà individuali, e il cui isolamento spesso la conduce all'inaridimento e alla perdita di una vocazione civile. La musica, insomma, al pari degli individui senza possibilità di rappresentazione, paga una condizione di esilio che, se da un lato certifica il destino di regresso dell'arte sonora occidentale, dall'altro apre una prospettiva "decentrata" che si affaccia su quelle realtà extra-occidentali che hanno percorso una storia diversa. Ora, il nucleo di *Musical Elaborations*, pur presupponendo questa possibilità di una nuova visione delle cose, rimane fermo alla considerazione del declino euroamericano: non vi sono cioè accenni né a realtà musicali altre, né a studi di carattere etnomusicologico¹¹. È presente, semmai, quell'orientamento sociologico

⁹ Jacques Attali, *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica* [1977], Mazzotta, Milano 1977.

¹⁰ Nel sue lezioni raccolte in *La musica sveglia il tempo* [2006], Feltrinelli, Milano 2007, Daniel Barenboim ha parole dure contro questo fenomeno di mercificazione.

¹¹ È quanto, non a torto, sostiene Kofi Agawu nella sua recensione a *Musical Elaborations*, dal titolo già di per sé emblematico di *Wrong Notes*, in «Transition», n. 55, 1992, pp.

che a lungo guidò Adorno – di cui Said si definisce seguace ed erede¹² –, insieme, è bene dirlo, alla finalità di decostruire sul piano della storia la presunzione di un'unica traiettoria occidentale: se lo studio di Said si rivolge, insomma, solo ai grandi musicisti della cultura europea, lo scopo è tuttavia quello di dimostrare un modo diverso di leggere la loro esperienza, fuori da qualsiasi «essenzialismo sincronico»¹³ o punto di vista istituzionale, e di creare una sorta di piattaforma di partenza per una metodologia non-eurocentrica. D'altra parte, esiliata dalla stessa cultura occidentale che se n'è servita per rappresentarsi, la musica è caduta oggi in una sorta di clandestinità permanente, costretta a trovarsi, come ha sottolineato Said discutendo del carattere dell'esule, «sempre fuori luogo, sempre nel posto sbagliato». Eppure, proprio perché vive in essa un sentimento di privazione e tensione all'appartenenza nei confronti della società che l'ha respinta, le è consona «la possibilità di una particolare originalità di sguardo». L'intellettuale-musicista, pertanto, è simile all'esule, che vive la sua vita «fuori da un ordine abituale», imposto dal potere: rappresenta il decentramento, lo spostamento consapevole verso una dimensione non soggetta agli inganni e alle macchinazioni delle imposizioni, la coscienza di una molteplicità di visioni e dimensioni simultanee, che, non a caso, come sostiene Said, «prendendo a prestito un termine musicale, è *contrappuntistica*»¹⁴.

Partendo da questo presupposto, che guida come una stella polare l'intero percorso intellettuale dello studioso palestinese, le riflessioni sociologiche sulla musica hanno come centro nevralgico il rapporto tra arte e potere. La musica – in una visione che potrebbe essere tacciata di romanticismo, o forse di eurocentrismo – possiede, per Said, una peculiarità che la distingue da tutte le altre arti: si tratta della *trasgressività* del suo linguaggio, che difficilmente si lascia confinare in un dato sistema sociale, superando, di fatto, la costrizione imposta da un ascolto normalizzato. Musica, pertanto, come arte che resiste meglio di altre alla pianifica-

162-166: in part. pp. 162-163.

¹² «Io sono l'ultimo intellettuale ebreo. Non ne conosco altri. Tutti i vostri altri intellettuali ebrei oggi sono dei gretti signorotti di provincia. Da Amos Oz a tutti questi qui in America. Dunque sono l'ultimo. L'unico vero continuatore di Adorno. Mettiamola così: sono un ebreo-palestinese», così Said conclude un'intervista rilasciata nel 2000 (Edward W. Said, *Il mio diritto al ritorno*. Intervista con Ari Shavit, "Ha'aretz Magazine", Tel Aviv 2000, nottetempo, Roma 2007, pp. 47-48).

¹³ Idem, *Orientalismo*, cit., p. 237.

¹⁴ Idem, *Riflessioni sull'esilio* [1984], in Idem, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi* [2000], Feltrinelli, Milano 2008, pp. 224, 230, 231 e 230.

zione della mediocrità messa in atto dall'industria culturale. Qui si gioca, in qualche modo, una prima differenza con le posizioni di Adorno – filosofo dal quale, si diceva, Said parte, per poi discostarsene –, concependo il critico palestinese una possibilità salvifica che caratterizzerebbe pratiche umane non ancora incorporate nell'ideologia dominante. Lo studioso, tuttavia, non indica quali di queste pratiche realizzi una simile opposizione, né in ragione di quale loro peculiarità possa essere accordato un valore di resistenza, bensì attribuisce alla musica tutta una qualità ontologica indiscutibile – vale a dire, l'essere mezzo e figura di una possibile alternativa alla coercizione apparentemente totalizzante del sistema.

Said sa fin troppo bene – e non si sottrae dall'affermarlo – che, una visione di questo tipo, se non calata in uno studio reale e materialistico delle sue stesse conseguenze sociali, rischia di dimostrarsi quantomeno «utopica o idealistica»¹⁵. È per questa ragione che l'attenzione viene rivolta a quella figura di mediazione sociale rappresentata dall'esecutore, che Said concepisce come un particolare anello di congiunzione tra la partitura e il destinatario. Quasi al pari di un critico letterario, la cui azione umanistica è quella di produrre significato e di mediare fra testo e società, concependo una simile attività come “occasionale”, dunque contingente, segnata dall'immediatezza della storia¹⁶, così l'esecutore è, nella migliore delle ipotesi, «un artista che non si dedica all'articolazione del sé, bensì all'articolazione di altri sé», e di altri da sé, cioè un mediatore che mette «da parte la propria identità per esplorare l'“altro”», assumendo in questo modo «una prospettiva più ampia», generale ma non generica, prospettica, appunto decentrata, perché lontana dal centro istituzionale¹⁷. La differenza fra l'esecutore e qualsiasi altro mediatore è data da una carenza culturale e sociale: la mancata educazione alla partitura, che, in una società come la nostra, è sintomo dell'allontanamento della musica dalla formazione culturale dell'individuo. Ad ogni modo, l'esecutore reca in sé una quota di soggettività creatrice ineliminabile rispetto, poniamo, a un critico letterario. Quest'ultimo agisce come selezionatore di significati da riportare a una data comunità di lettori e ha l'obbligo, pur agendo in un'orbita soggettiva, di avvicinarsi all'oggettività il più possibile, concependo il testo nei limiti imposti dalla sua stessa lettera materiale. (Inutile e pleonastico affermare che i critici e gli esecutori di questo tipo si conta-

¹⁵ Idem, *Musical Elaborations*, cit., p. xxi. Tutte le traduzioni dall'originale inglese sono mie.

¹⁶ Cfr. Idem, *The World, the Text, and the Critic*, cit., pp. 145-147.

¹⁷ Idem, *Paralleli e paradossi*, cit., pp. 27-28.

no oggi sulle dita di una mano: d'altro canto, la critica letteraria sta diventando sempre più uno sterile esercizio narcisistico di scrittura inventiva, così come pure la mediazione musicale è appannaggio della spettacolarizzazione dell'evento pubblico e della *performance*.) Il critico letterario riferisce al destinatario, mediante il proprio bagaglio specialistico e la propria sensibilità politica, una visione completa e non sempre immediatamente percepibile dell'opera. Giudica e seleziona quei prodotti estetici che il proprio gusto e la propria idea di letteratura gli suggeriscono. Rende noto il non-detto del testo, attraverso una sorta di anamnesi delle ragioni testuali nascoste. L'esecutore, invece, ha il doppio ruolo di ovviare all'ignoranza: restituisce al destinatario la vita sonora della partitura, e nel farlo interpreta il testo musicale attraverso il mezzo della propria soggettività, adempiendo sì all'esecuzione di un brano altrimenti non fruibile, ma anche consegnando all'ascoltatore la propria visione ermeneutica e politica della partitura. Se dovessimo riassumere in due parole le "mansioni" sociali dell'esecutore, potremmo dire che egli opera una "decodificazione" e un'"interpretazione" del dato brano. D'altra parte, i suoni non esistono sulla partitura e sono immediatamente intelligibili solo attraverso l'esecuzione; nulla a che vedere con le parole di una poesia o di un romanzo, che possono essere godute – il che non vuol dire siano comprese – da qualsiasi lettore che abbia ricevuto il privilegio dell'alfabetizzazione.

Ad ogni modo, proprio per la sua estrema tensione sociale, l'esecutore è una figura rischiosa e problematica. Se non diviene consapevole del proprio statuto di mediazione, si presta facilmente alla spettacolarizzazione, trasformandosi in merce da botteghino; se concepisce socialmente la propria funzione, può invece esercitare una critica all'ideologia più radicale di qualunque altra forma di contestazione culturale. Tanto più se pensiamo, specie oggi, con quanta difficoltà venga attribuita dall'immaginario collettivo l'etichetta di umanista o di intellettuale ai musicisti – si tratti persino di nomi ormai noti come Claudio Abbado o Maurizio Pollini, Krystian Zimerman o Simon Rattle, Martha Argerich o Anne Sofie von Otter – o agli artisti, anche quando si tratta di interpreti che si sono dedicati alla scrittura creativa o saggistica (pensiamo ai pianisti Alfred Brendel, critico e poeta, e Charles Rosen, saggista e storico della musica). E il discorso potrebbe essere esteso a quelle figure del Novecento ormai avvolte nelle mitologie del consumo, come von Karajan o Cortot, Horowitz o Rostropovich, Rubinstein e Landowska: anch'essi visti più come "artisti" che "intellettuali"; fino a giungere al sospetto che intellettuale non possa neppure dirsi uno Chopin o, andando a ritroso, un Palestrina:

che destino allora per compositori contemporanei come Sofia Gubaidulina o Salvatore Sciarrino?

Si comprende, pertanto, la centralità che assume la figura di Glenn Gould all'intero del discorso di Said. In un saggio emblematicamente intitolato *The Virtuoso as Intellectual*, lo studioso indica il pianista canadese come simbolo di un modo di fare musica mai scisso da una vocazione sociale di comprensione della realtà, mai restio a confrontarsi con l'assenza della musica nella vita degli individui e sempre attento al momento pedagogico dell'esecuzione. Gould va oltre la semplice *performance*. Concepisce piuttosto l'esperienza musicale come fatto razionale, giacché alla base del suo agire c'è la convinzione filosofica, ricordata più volte da Said¹⁸, secondo cui «La musica è un sistema razionale; è artificiale perché umana e non certo naturale»¹⁹; è risultato di uno sviluppo sul piano storico, non un'espressione dell'eterno. In Gould, insomma, Said intravede quel critico secolare, laico, democratico, quell'intellettuale *outsider* che rifiuta di piegarsi alla norma imposta da una società che, spettacolarizzandola, ha bandito la musica, relegandola non a momento riflessivo e di conoscenza, bensì a *divertissement*²⁰, intravede quel modello di figura culturale che è andato delineando nelle sue pagine sulla sociologia degli intellettuali e costruendo in prima persona con la scrittura e con l'impegno in difesa del popolo palestinese. Un umanista, Gould, che ha scelto di *dire la verità al potere*, cioè di posizionare la propria attività di interprete nella sfera sociale e mondana della collettività, esperendola da un punto di vista implicato nella realtà e nello stesso tempo fuori da essa, perché è sulla distanza dal potere che si gioca la partita di una concezione e di un pensiero mai piegati all'oggettività funesta dell'apparenza²¹. La sua rinuncia all'esecuzione pubblica – culminata nell'ormai noto ritiro dalle sale concertistiche all'età ancora florida di trentun anni e nella scelta di lavorare esclusivamente con l'incisione – non deve essere vista come reazione solipsistica o snobistica, bensì come decentramento, come autoposizionamento in uno spazio concepito improvvisamente libero dal potere e dalla parzialità dell'occasione concertistica, come un modo di stare dentro e fuori quella

¹⁸ Idem, *Presidential Address 1999: Humanism and Heroism*, in «PMLA», vol. 115, n. 3, may 2000, p. 289.

¹⁹ Idem, *The Virtuoso as Intellectual* [2000], in Idem, *On Late Style*, cit., p. 123. Il testo è stato ristampato anche in *Music at the Limits*, cit., pp. 265-277.

²⁰ Cfr. Idem, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni* [2004], Il Saggiatore, Milano 2007; *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere* [1994], Feltrinelli, Milano 1995.

²¹ Cfr. su questi aspetti il volume a cura di Paul A. Bové, *Edward Said and the work of the critic: speaking truth to power*, Duke University Press, Durham and London 2000.

realtà di cui Gould vuole offrire un ritratto diverso attraverso la musica. A tal proposito scrive Said:

la moderna sala da concerto in cui possiamo ascoltare prodigi e destrezza tecnica è, in effetti, una sorta di precipizio, un posto pericoloso, dove l'esecutore non-compositore è accolto da un pubblico in attesa di una sorta di "estrema occasione", qualcosa cioè di non ordinario o ripetibile, un'esperienza al limite, colma di potenziali rischi o disastri confinati nello spazio del palcoscenico. Nello stesso tempo, a partire dalla metà del ventesimo secolo, l'esperienza concertistica si specializzò in direzione di una profonda alienazione della vita quotidiana, discontinua rispetto alla semplice attività di suonare uno strumento per diletto personale, interamente connessa al mondo rarefatto e competitivo degli esecutori, degli agenti, dei venditori di biglietti, degli impresari, di chi controlla il mondo delle registrazioni e dei media. Gould fu a un tempo prodotto di e reazione a questo mondo. [...] Così, nella sua interezza, il lavoro di Gould – non si dovrebbe dimenticare che egli scrisse molto, produsse documentari radiofonici e si occupò personalmente delle sue registrazioni video – fornisce un esempio di virtuoso consapevolmente orientato ad andare oltre gli stretti confini dell'esecuzione, a porre se stesso all'interno di un ambito discorsivo in cui esecuzione e dimostrazione si fanno argomento di liberazione intellettuale e critica²².

D'altra parte, la polemica contro la specializzazione dell'esecuzione è uno degli argomenti-chiave di *Musical Elaborations*. Nell'autismo della *performance* Said legge il crearsi di una maggiore distanza tra l'artista e l'ascoltatore. Effetto lampante, questo, non solo della spettacolarizzazione imposta dall'industria culturale, ma del meccanismo di "fascinazione" che pervade la rappresentazione, demonica e integralmente autoreferenziale, dell'esecutore. È un dato storico, perfettamente coincidente con l'involuzione borghese, che mediante la specializzazione delle mansioni a scomparire è la figura del virtuoso-compositore, di cui Liszt e Paganini sono i simboli, e nello stesso tempo le figure che contengono in loro stesse il carattere autodistruttivo della manifestazione egoistica e solipsistica della propria potenza musicale. A essi segue il *performer* specializzato nella resa "teatrale" delle proprie abilità tecniche, spesso detentore di una capacità manuale fuori dal comune, ma privo di qualsiasi cognizione storico-interpretativa. Anche laddove si realizzi la perfetta armonia di tecnica ed ermeneutica, come in pianisti del calibro di Rubinstein o, per andare a

²² Edward W. Said, *The Virtuoso as Intellectual*, cit., pp. 118-119, 121. Una traduzione più ampia del passo è nel mio *Realtà in contrappunto*, cit., pp. 42-43. Cfr. pure su questo aspetto Luigi Pestalozza, *I non-concerti di Gould*, in Idem, *L'opposizione musicale*, Feltrinelli, Milano 1991.

tempi recenti, di Kissin, rimane sempre sul palcoscenico un alone mistico di sovraesposizione narcisistica, ritornando il messaggio estetico sull'esecutore stesso e sulle sue abilità artistiche individuali, e dunque non assolvendo un ruolo di stampo culturale, comunicativo e, pertanto diremmo, pedagogico. Tuttavia, proprio perché l'attività del concertista prefigura questo suo essere *hic et nunc* alle prese con una contingenza sociale, le si può accordare lo statuto di «occasione estrema»²³, ovvero un momento dell'agire che permette all'esecutore «di concentrarsi solo sul particolare universo sonoro che sta creando»²⁴, svincolandosi da qualsiasi compromissione con le tradizioni o le abitudini imposte dalla *doxa*.

La lezione di Gould – correttiva di quel che si è detto – non ha qui pari: la radicalità della sua scelta svela l'impossibilità di praticare un'esecuzione pubblica che sia scevra da contenuti occasionali o soggettivistici. Anzi, se Said accorda all'irripetibilità temporale il carattere di radicale opportunità sociale²⁵, Gould ne contesta persino la dimensione fittizia, optando per la riproducibilità – e dunque per la ripetibilità, verso la quale Adorno e Benjamin erano propensi – in quanto strumento di conoscenza nelle mani di un ascoltatore finalmente coinvolto nel processo esperienziale di ricezione e ricreazione dell'opera d'arte. E scegliendo una via pedagogica all'arte – una sorta di umanesimo inclusivo e avverso alla specializzazione individualistica – che ne sottolinea ancora una volta la concezione intellettuale di stampo gramsciano²⁶.

Attraverso il volontario allontanamento dal palco, Gould denuncia, pertanto, la restrittività storica del concerto pubblico, la cui chiusura spazio-temporale è un sicuro portato dell'economia musicale del tardo capitalismo, e nello stesso tempo smaschera la falsità del rapporto sociale insita nella rappresentazione virtuosistica. In ciò consiste quel che Said defi-

²³ Idem, *Musical Elaborations*, cit., p. 17.

²⁴ Idem, *Paralleli e paradossi*, cit., p. 48.

²⁵ Il concetto è ribadito in un passo della recensione al libro di Peter Ostwald su Gould, pubblicata sulla «London Review of Books» il 17 luglio 1997, ora con il titolo *In the Chair* disponibile in *Music at the Limits*, cit., p. 223.

²⁶ Cfr. su alcuni aspetti del legame “musicale” tra Said e Gramsci, specie alla luce di *Musical Elaborations*, il breve contributo di Serena Guarracino, *(S)concerto a tre voci. Le trasgressioni musicali di Edward Said*, in Iain Chambers (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006, pp. 71-80. Ma cfr. l'intero volume sul rapporto Said-Gramsci. Si rimanda inoltre il lettore, per alcuni vincoli essenziali, a Mauro Pala, *Said e Gramsci. Dall'egemonia alla mondanità del contrappunto*, in Fiamma Lussana e Giulia Pissarello, *La linguale lingue di Gramsci e delle sue opere. Scrittura, riscritture, letture in Italia e nel Mondo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sassari, 24-26 ottobre 2007, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 261-274.

nisce *trasgressività*: il ribadire, cioè, il rapporto sempre esistente tra musica e società, che rischia di essere occultato dalle forme ideologiche del concerto pubblico, in cui prende corpo una relazione sociale fittizia e caratterizzata dall'apparente compartecipazione all'esperienza sonora, in realtà concepita come fatto unidirezionale. La trasgressività certifica, inoltre, la politicità onnipresente della musica, contro quelle mistificazioni che la vogliono come oggetto estetico trascendente. Non c'è sistema totalizzante e coercitivo, insomma, tale da esaudire tutte le alternative possibili: il suo dominio è sempre messo in discussione dalla «possibilità di trasgredire»²⁷ le norme falsamente acquisite. Solo perseguendo un'ottica di questo tipo, in cui la musica, come del resto qualunque arte, è vista sotto l'influenza del potere, della situazione sociale che la informa, frutto di un lavoro intellettuale che per primo Gramsci individua come precipuamente umano, ci si rende conto della valenza culturale e del ruolo sociale primario attribuibile al musicista, all'artista o, in una parola, all'intellettuale. E Gould, in quanto figura che assomma attenzione filologica e impegno anti-specialistico, è un degno rappresentante di quell'umanesimo alternativo (non solo musicale) che fortemente si oppone, attraverso le diverse pratiche intellettuali, al riduzionismo professionale imposto dal tardo capitalismo e da una nuova, sempre più parcellizzata, divisione del lavoro.

Filologia, mondanità, contrappunto

Come lavora, dunque, l'umanista? Di quali strumenti si avvale l'intellettuale la cui preoccupazione essenziale risiede in quella tensione comunicativa verso la società che abbiamo visto animare l'esperienza gouldiana? Un elemento importante è la particolare "cultura del limite" che rientra nella difesa, praticata da Gould come canone da seguire nel corso della sua attività, da ogni tentazione narcisistica o da qualsiasi volontà di potenza che comprometterebbe il difficile equilibrio tra resa strutturale e interpretazione del brano. La nozione di filologia elaborata da Said, sulla scorta delle esperienze di Eric Auerbach, Leo Spitzer e Richard Poirier, ha il merito di fissare quelle barriere di senso che sole giustificano una corretta esegesi dell'oggetto estetico. Scrive Said, riferendosi prettamente

²⁷ Edward W. Said, *Musical Elaborations*, cit., p. 55.

all'ambito letterario – ma la questione si può estendere facilmente anche alla musica:

Il lettore che passa senza mediazioni da una lettura rapida e superficiale ad affermazioni generali, o anche specifiche, sui sistemi di potere o a ipotizzare strutture, vagamente terapeutiche, di redenzione (per coloro che credono che la letteratura possa rendere le persone migliori), priva l'attività umanistica del suo più stabile fondamento. Tale fondamento coincide appunto con la filologia, ovvero il dettagliato e paziente esame delle parole e l'esercizio di una costante ricognizione delle parole stesse e delle strutture retoriche con le quali gli esseri umani usano il linguaggio, esseri umani che vivono nella storia – da cui il mio frequente ricorso alla parola «secolare» e al termine «mondanità». Questi due concetti ci danno modo di concentrarci sulle basi mutevoli della pratica umanistica rispetto ai valori e alla vita umana, e non su valori eterni o trascendenti; i cambiamenti peraltro sono ormai sotto gli occhi di tutti al volgere del nuovo secolo. Ricollegandomi ancora a Emerson e Poirier, vorrei provare a ipotizzare che leggere metta l'umanista a confronto con due atti cruciali: ricezione e resistenza. La ricezione implica che si misuri la propria intelligenza alla prova dei testi trattandoli provvisoriamente come «oggetti discreti» (è così, infatti, che ci accostiamo a loro in un primo momento); quindi, un allargamento e un'esplorazione dei vari contesti, spesso oscuri o invisibili, in cui il testo si colloca, permette di spostare l'attenzione sulla situazione storica e sul modo in cui la retorica e certe strutture comportamentali e psicologiche interagiscono con date circostanze storiche e sociali²⁸.

È di certo sorprendente la consonanza contenutistica di questa visione laica dell'esercizio filologico e del duplice atto di ricezione e resistenza con quanto afferma Pareyson in un passo della sua *Estetica*, definendo la nozione di interpretazione.

Se [...] dovessi dare una definizione dell'interpretazione, non ne troverei una migliore di questa: interpretare è una tal forma di conoscenza in cui, per un verso, recettività e attività sono indisciungibili, e, per l'altro, il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona. Senza dubbio l'interpretazione è conoscenza – anzi, non v'è per l'uomo conoscenza se non come interpretazione, come risulterà dal seguito – perché interpretare è cogliere, captare, afferrare, penetrare. Ora il concetto di interpretazione risulta dall'applicazione alla conoscenza di due principi fondamentali per una filosofia dell'uomo: anzitutto il principio per cui ogni operare umano è sempre insieme recettività e attività, e in secondo luogo il principio per cui ogni operare umano è sempre personale²⁹.

²⁸ Idem, *Umanesimo e critica democratica*, cit., pp. 86-87.

²⁹ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, p. 180.

Entrambi tengono a sottolineare il carattere umano dell'interpretazione: il momento gnoseologico connesso alla lettura o all'ascolto è fondato su una ricezione non passiva, che subito si converte in resistenza e in soggettivazione dell'oggetto estetico. Per Said, in particolare, il momento filologico della comprensione è essenziale e, nello stesso tempo, ancillare a una corretta interpretazione: si deve leggere bene o conoscere il dettaglio della partitura per aspirare a un'attualizzazione del messaggio estetico, che è il fine ultimo di qualsiasi esegesi. È necessaria una competenza di tipo professionale per dar vita all'interpretazione: lo sbilanciamento sulla filologia o, al contrario, sul commentario "personale" dà vita, in un modo o nell'altro, a un tradimento delle indicazioni del testo, a uno scioglimento sul giudizio soggettivo non corroborato dall'oggettività della fonte. In altri termini, il rispetto della lettera materiale – si tratti di un romanzo, di una poesia, di una partitura – è la condizione imprescindibile per passare al momento successivo, quello della vera e propria proposta interpretativa. Ciò permette di stabilire un limite, un parametro di condivisione, dal quale si dipartono, è vero, molteplici interpretazioni, ma che si pone come imprescindibile terreno di verifica delle diverse proposte di lettura. Non è valida, insomma, quell'esegesi che non trovi nel testo o nella partitura necessari elementi di convalida, non già perché la fonte originaria sia da concepirsi come una prigioniera invalicabile di senso, piuttosto perché essa incorpora le caratteristiche proprie dell'oggetto estetico che lo definiscono e valgono solo per esso.

È, in parole povere, la questione della fedeltà al testo. La quale non sancisce il semplice assioma secondo cui il testo ha da essere rispettato e seguito in tutte le sue indicazioni – peraltro, le indicazioni dinamiche o agogiche di un testo musicale hanno carattere pressoché occasionale, almeno fino al primo Novecento (una partitura come *Sofferte onde serene* – 1976 – di Nono contiene indicazioni molto precise e una vasta gamma di *pianissimo*, e quasi un suggerimento agogico per ciascuna nota; o, similmente, si dia una rapida occhiata alle partiture di Berg o Webern; ma basti osservare pure quelle di Mozart o Haydn, per tacere quelle assolutamente neutre di Bach, per rendersi conto del valore pressoché segnaletico delle indicazioni) –, ma, forse più semplicemente, rende evidenti quei limiti ai quali un interprete deve attenersi per rappresentare la propria visione dell'opera. E, in aggiunta, la pagina di Said, cui quella di Pareyson

sembra affiancarsi perfettamente³⁰, insiste su un aspetto essenziale: la dialettica fra libertà dell'interprete e rispettosa "sottomissione" (ma probabilmente è più appropriato il termine "confronto") al testo deve essere letta alla luce della sua qualità estremamente umana, evitando, dunque, qualsiasi scivolamento su un terreno idealistico, sulla considerazione dell'opera come idea platonica o come forma astratta. Non bisogna tuttavia dimenticare che non si possono produrre facili generalizzazioni e che le fonti letterarie, musicali, artistiche hanno una loro peculiarità che le rende differenti le une dalle altre. Il testo musicale, ad esempio, è probabilmente più corruttibile, per il semplice fatto che rimane una divaricazione di fondo tra la partitura e il suono che essa indica graficamente (ben diversa, si badi, dal rapporto che intercorre, in poesia, tra le parole e le loro sfumature foniche, spesso volutamente organizzate attraverso l'uso della retorica). È una questione annosa, anche alla luce di considerazioni più ampie, che raggiungono persino le riflessioni di Benjamin sulla riproducibilità dell'arte o la necessità di un ascolto strutturale invocata da Adorno: ad esempio, sulla base di questa scissione, qual è allora l'"aura" irripetibile di Bach? la sua partitura, come foglio che contiene dei segni, o il suono originario che doveva agire da pungolo nella testa del compositore all'atto della creazione? Tuttavia, mi sembra abbia ragione Said quando insiste, anche in musica, sulla necessità di stabilire dei punti fermi, dei parametri invalicabili, oltre i quali l'interpretazione non può essere considerata valida³¹. Ecco quel che afferma dialogando con Barenboim, il quale, al contrario, sostiene che non possa esserci un principio di fedeltà interpretativa nell'arte musicale, essendo il suono qualcosa di più fisicamente permeabile rispetto alla parola – ed è decisivo che Said riporti

³⁰ Vale la pena riportare le parole, o meglio i suggerimenti, ancora di Pareyson sulla questione della "fedeltà": «Le raccomandazioni di fedeltà rivolte all'interprete non possono avere altro [sic] significato che questo: fa di te stesso, della tua intera personalità e spiritualità, del tuo modo di pensare vivere sentire, un organo di penetrazione, una condizione di accesso, uno strumento di rivelazione dell'opera d'arte; rammenta che il tuo assunto non è né di *dover* rinunciare a te stesso né di *voler* esprimere te stesso; non proporti l'esplicito intento di dare la tua nuova interpretazione, perché in ogni caso l'esecuzione che darai sarà sempre tua e sempre nuova per il solo fatto che sei stato tu a darla; né credere che il tuo dovere sia annullare la tua personalità, perché in ogni caso è impossibile che tu possa uscire dalla tua persona, e anche una tua eventuale "impersonalità" sarà sempre un tuo personalissimo "esercizio"; ricordati invece che *tu* in persona devi interpretare *l'opera*, cioè è ben quella l'opera che tu devi interpretare, e insieme sei ben tu quello che deve interpretarla» (*ibidem*, p. 231; ma cfr. pp. 228-230).

³¹ Cfr. su questi aspetti il primo capitolo di Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 5-49.

all'attenzione l'esercizio di "attualizzazione", per il quale anche i segni grafici di una poesia rimangono tali se non entrano in "combustione" – per rievocare ancora una volta Benjamin – con la Storia:

se è vero che c'è una sorta di inerzia e di mancanza di vita in quello che è sulla carta, ciò nondimeno penso che, nel processo dell'interpretazione (sia dal punto di vista dell'interprete sia da quello di chi produce l'opera), ci debba essere qualche punto fermo: lo si chiami testo originale o lo si consideri un insieme di convenzioni su cui ci si è accordati, è comunque qualcosa di condiviso. Non è mai, ovviamente, il materiale primitivo scritto dal compositore. Quello non è disponibile. I testi devono essere stabiliti: da questo dipende ogni interpretazione. [...] Ciò nondimeno ritengo che tutti sentiamo – in quanto interpreti, lettori o, nel caso della musica, esecutori – che il testo non è un oggetto infinitamente malleabile. In altre parole, esistono limiti all'arbitrarietà dell'interprete [...]. Penso che sia importante dirlo: il testo non è completamente aperto a qualsiasi modo di esecuzione o interpretazione³².

Tuttavia – e ancora Said non si esime dall'affermarlo –, proprio in quanto attualizzazione, l'interpretazione necessita d'essere sempre nuova – perché sempre nuovo è l'atto umano dell'intendere e sempre diverso è il momento storico in cui questo si colloca. È, pertanto, necessario attribuire al momento della rottura un valore superiore rispetto alla sequela delle interpretazioni apparentemente sempre uguali a se stesse. Si può proporre un Mozart diverso dalla tradizione senza tradire gli elementi essenziali del suo testo – ovvero la fondamentale materialità delle sue scelte grafiche. Purché ci si riferisca al consolidamento di un testo-base cui l'innovazione proposta può essere correlata e confrontata. Purché, in aggiunta, le scelte vengano giustificate da una visione del mondo in cui quel testo risulta essere considerato alla luce della sua secolarità e della sua collocazione nella storia.

In ciò Gould rappresenta, se vogliamo, un caso-limite e, per quanto Said lo difenda a spada tratta³³, rimangono alcuni dubbi sul suo approccio "filologico" al testo, che è quanto di più complesso il pianista abbia lasciato ai suoi critici da capire e, appunto, interpretare. In che termini,

³² Edward W. Said, *Paralleli e paradossi*, cit., pp. 107-108.

³³ In un articolo uscito su «The Nation» il 7 novembre 1987, Said giunge a identificare la propria visione di Mozart con la proposta interpretativa di Gould: «sono ora convinto che, al di là dei concerti, gran parte delle opere per pianoforte di Mozart è fondamentalmente impossibile da suonare» (ora con il titolo *Glenn Gould at the Metropolitan Museum*, in Idem, *Music at the Limits*, cit., p. 68).

difatti, possiamo considerare la sua interpretazione del primo tempo della κ. 331 di Mozart come rispondente alle indicazioni del compositore? Come si può difendere la scelta di suonare come un *Presto* il primo movimento della op. 111 di Beethoven? In quali modi si può giustificare quella che appare come una frenetica corruzione narcisistica del testo musicale? Mi sembra che l'unica risposta a questi dubbi sia la considerazione imprescindibile della consapevolezza che Gould possiede, e non si esime dal comunicare, delle proprie scelte di campo e della propria filosofia dell'interpretazione musicale. Certo, Gould non può piacere ai filologi – ma in nessun modo si può affermare che egli abbia storpiato una partitura, altrimenti dovremmo considerare quella pratica di demistificazione, o quella rivoluzione copernicana che egli attua nel momento in cui ci fa scoprire il sommerso e il non-detto di un'opera, come momenti o corollari secondari, trascurando la loro fondamentale importanza. Tutto obbedisce, semmai, a una logica interpretativa che vuole smascherare le convenzioni ereditate dallo storicismo e dall'idea che esista una gerarchia acquisita e inamovibile (e spesso occidentale) fra capolavori e testi minori. E proprio per questo il pianista canadese può essere considerato come l'eccezione che incarna i limiti di una scelta musicale in tutto e per tutto *radicale*, che pur rigettando la tradizione per superarla, riesce a creare un modello imprescindibile di confronto con essa (il suo Bach, ad esempio), una sorta di momento autocritico della storia e della considerazione critica che abbiamo di essa. Non si può, pertanto, evocare il fantasma del travisamento testuale, specie perché il modo di leggere la partitura di Gould finisce per restituire a essa la storicità, la secolarità, la *mondanità*, che vengono perse se la si considera come idea platonica, come forma astratta, come pura idealità scissa dalla materialità dell'esperienza umana. È il suo suono, materiale, umano, secolare, profondamente legato alla fisicità immanente, a comunicarlo. Ma ciò – occorre sottolinearlo con forza – non ci autorizza a giustificare e convalidare la visione che Gould ha di una qualsiasi partitura. Non occorre essere idealisti per conferire delle critiche al suo Mozart e opporgli la lettura di Clara Haskil; per affermare che Richter o Gilels gli siano superiori nelle sonate di Beethoven; o ancora per sostenere che certe velocità del suo Bach talvolta rischino di incrinare le sue stesse pretese di offrire un'esecuzione in cui ciascuna voce sia completamente indipendente; infine, per concludere che egli non possiede la capacità timbrica e sonoramente creativa di Arturo Benedetti Michelangeli (si guardò bene, d'altra parte, dal proporre nei suoi programmi o nelle sue incisioni Debussy, Ravel e così via). E tuttavia contestare alcune

sue scelte, senza tener ben presente la sua intera filosofia, sarebbe fare un torto alla sua coerenza e alla sua infaticabile vocazione comunicativa ed esplicativa.

È stato Alfred Brendel, nelle sue conversazioni sulla musica con Martin Meyer, a formulare una delle critiche più accese alla visione gouldiana della fedeltà testuale. Il suo giudizio è perentorio: «Gould [...] è stato un esempio paradigmatico di quello che un interprete non deve essere; era un eccentrico che faceva di tutto per contrastare le intenzioni del compositore o il carattere del pezzo. [...] mi dà la sgradevole impressione di voler essere diverso a tutti i costi»³⁴. Brendel è un pianista fortemente influenzato da una visione romantica della musica, frutto certamente della sua ampia cultura storicistica e marcatamente austro-tedesca. Tuttavia, è anche, a suo modo, un pianista non allineato al canone della tradizione, all'interno della quale riesce a creare opposizioni e singolari accostamenti, pur sempre riferendosi ai grandi compositori. Le sue interpretazioni di Haydn e il suo interesse musicologico sempre vivo lo avvicinano, paradossalmente, proprio al tipo di musicista-intellettuale incarnato da Gould. Eppure, di quest'ultimo Brendel non ha la radicalità nelle scelte interpretative, né la tensione comunicativa.

Ad ogni modo, la sua visione della filologia esclude sia il modello del rispetto assoluto per il testo – incarnato, per il pianista, da Sviatoslav Richter –, sia quello teso a corrompere la fonte per andare incontro «a ogni costo [a]gli ascoltatori»³⁵ – modello praticato, a suo dire, da Gould. Si può notare come in questo giudizio sia attribuita al pianista canadese una vena esibizionistica, una tendenza a offrirsi come oggetto di culto, che non rispecchia la realtà: Gould ricercava l'ascoltatore, peraltro attraverso la freddezza plastica del disco, per arginare il sempre più invadente regresso dell'ascolto, per fini, dunque, sociali e politici, per non dire pedagogici. Diamo per un attimo ascolto, pertanto, al pensiero di Brendel, che si dice a favore di una sorta di compromesso fra il rispetto della partitura, e del compositore, e l'inevitabile comprensione soggettiva del testo:

La fedeltà all'opera, già. A volte ci si è spinti fino a dichiarare sacrosanto il testo e a riprodurre devotamente ogni errore di scrittura o di stampa. Dalla parte opposta c'è poi l'esecutore che procede nella maniera più eccentrica possibile e tira fuori con forza le proprie idee senza prima domandarsi che

³⁴ Alfred Brendel, *Il velo dell'ordine. Conversazioni con Martin Meyer* [2001], Adelphi, Milano 2002, pp. 156 e 289.

³⁵ *Ibidem*, p. 256.

cosa il pezzo richieda davvero, dove cominci e dove finisca la propria responsabilità. C'è chi ammira molto questi esecutori eccentrici, pensando: ecco finalmente una personalità capace di dimostrare anche a noi profani che un pezzo può essere eseguito in maniera del tutto diversa da come si è sempre pensato. Ecco finalmente qualcosa di nuovo. [...] nei confronti dell'opera e del compositore dobbiamo aver sempre chiaro che, senza il compositore e senza i pezzi che suoniamo, semplicemente non esisteremmo. Anche se siamo noi a rendere udibile ad altri ascoltatori la musica, c'è comunque qualcosa di preesistente che utilizziamo, qualcosa a cui dobbiamo attingere, che dobbiamo rispettare. Mi sembra invece che per certi colleghi ciò non rappresenti l'ovvia premessa, ma qualcosa da spazzare sotto il tappeto. [...] Se un interprete non ama il compositore come un padre è meglio che faccia il compositore. Un compositore ha il diritto, entro certi limiti, di ribellarsi al padre, forse ne ha addirittura il dovere, se vuole produrre qualcosa di relativamente autonomo, dar vita a qualcosa di nuovo. All'interprete deve essere sufficiente sforzarsi di comprendere sempre meglio un'opera. L'opera è sempre più grande di lui, se si tratta di un capolavoro³⁶.

Per Brendel, allora, l'interpretazione non è certo una ri-creazione dell'opera, bensì il tentativo di offrire un'immagine sonora quanto più rispondente alle intenzioni del compositore. Queste intenzioni – che, come abbiamo visto, non sono sempre chiare, e talvolta possono apparire labili – impongono dei limiti invalicabili, che Gould compierebbe l'errore di oltrepassare. È una concezione piramidale, la sua, che relega l'interprete a un ruolo subalterno rispetto alla potenza creatrice del compositore, visto come autorità assoluta. Tuttavia, Brendel, sbilanciando le sue considerazioni su un'idea di opera musicale schiettamente platonica e data per sempre, non prende in esame la vita storica del momento esegetico, pur sottolineando, correttamente, il carattere sempre soggettivo della proposta interpretativa. Insomma, come scrive Di Gennaro, restituire al destinatario un messaggio estetico il più possibile vicino al volere del compositore – ammesso che tale volere sia perfettamente decifrabile – «può anche significare, naturalmente, forzare alcuni parametri d'esecuzione per ribaltare abitudini d'ascolto codificate dalla tradizione, ormai prive d'ogni forza interpretativa e soprattutto monche di ogni vitalità intellettuale»³⁷.

³⁶ *Ibidem*, pp. 257-260.

³⁷ Carmelo Di Gennaro, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999, p. 21. Giustamente, a proposito di questioni filologiche, Di Gennaro rimanda (*ibidem*, n. 20) a un altro libro di Brendel tradotto in italiano: *Paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze 1997.

Gould ha avuto il merito, secondo Said, di unire il necessario momento filologico a un'ecuzione che di quella chiarezza facesse un messaggio estetico³⁸. Come Wilhelm Kempff, il grande interprete di Beethoven capace di produrre mediante un suono indistinguibile una «lettura letterale delle note», Gould è riuscito a trasmettere una restituzione precisa del testo e a veicolarla attraverso un gesto sonoro inconfondibile, profondamente soggettivo e riconoscibile, in cui «[i] processi diventano evidenti, impellenti, intelligentemente stimolanti» e il cui progetto si identifica nella volontà «di riconnettere e riavvicinare il suono del piano a una dimensione sociale più estesa»³⁹. La questione della fedeltà non è accantonata: semmai, viene rimodulata sul piano storico della rivisitazione, facendo reagire le indicazioni del compositore con la contingenza dell'interprete, figure ora unite dal comune intento di proporsi all'ascoltatore rendendo evidenti i meccanismi che regolano il loro agire. Resta imprescindibile, tuttavia, che nel percorso interpretativo «Il primo passo investigativo è sempre filologico, per dirla con Vico»⁴⁰, il filosofo italiano a cui Said ha dedicato ampie riflessioni e costanti riletture.

Va senz'altro aggiunto che Gould ha sempre giustificato con la parola scritta le sue interpretazioni più “scandalose”. Ha ritenuto, cioè, decisivo il momento di riflessione sulle sue scelte di campo, evitando di cristallizzare nel solo atto di rottura con la tradizione o nel solo inaspettato rovesciamento dialettico quell'eccentricità che gli veniva attribuita dai cronisti meno avveduti. Il nodo della fedeltà al testo è affrontato in un'intervista del gennaio 1962 – ma Gould vi ritornerà nei suoi scritti più volte – rilasciata a Bernard Asbell per *American Horizon*:

Sono ben pochi – risponde Gould a una domanda sul rapporto fra compositore ed esecutore – i fortunati che possono dire che il loro modo di sentire

³⁸ Nella sua recensione all'edizione inglese del libro di Brendel, *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, Robson, London 1990, pubblicata su «Washington Post Book World» il 18 agosto 1991, con il titolo *Alfred Brendel: Words for Music*, Said contesta al pianista di non aver speso una sola parola sul Bach di Gould e sul debito di tutti gli interpreti nei confronti del musicista canadese: la critica si legge in Edward W. Said, *Music at the Limits*, cit., p. 130. Said si è occupato in più luoghi di Brendel, specie come figura antitetica a Pollini, di dieci anni inferiore ma sostanzialmente della stessa generazione pianistica: cfr. gli articoli *Middle Age and Performers* («The Nation», 14 marzo 1987), *Extreme Occasions (on Celibidache)* («The Nation», 26 giugno 1989), ora rispettivamente alle pp. 52-56 e 82-86 di *Music at the Limits*, cit. Cfr. pure Idem, *Musical Elaborations*, cit., pp. 79-80.

³⁹ Idem, *Il ricordo delle note suonate. Presenza e memoria nell'arte del pianista* [1985], in Idem, *Nel segno dell'esilio*, cit., pp. 273 e 271.

⁴⁰ Idem, *Beginnings. Intention and Method* [1975], Columbia University Press, New York 1985², p. 358.

la musica è lo stesso di quello del compositore. Ma a volte mi domando perché ci preoccupiamo così tanto di una pretesa fedeltà alla tradizione della generazione del compositore piuttosto che a quella dell'interprete. Perché, ad esempio, sforzarsi di suonare Beethoven come si presume che Beethoven abbia suonato? Schnabel ci ha provato. Malgrado tutta la mia ammirazione per Schnabel mi sembra un'assurdità, soprattutto perché non prendeva in considerazione la differenza di strumento. Lui usava il pedale nel modo in cui alcuni studiosi affermavano che Beethoven volesse, ma senza rendersi conto che questa tecnica del pedale acquistava tutt'altro senso su uno strumento contemporaneo. Sono sicuro che Mozart molto spesso non approverebbe quello che faccio della sua musica. L'interprete deve avere una fede, anche cieca, in ciò che fa; deve essere convinto di poter scoprire possibilità d'interpretazione che il compositore non avrebbe mai considerato. È del tutto possibile. Esistono al giorno d'oggi esempi di compositori contemporanei, di cui mi permetta di tacere i nomi, che sono i peggiori interpreti della propria musica. Sono sicuro che ciò sia dovuto al fatto che sentono interiormente tali e tante cose nella propria musica da non rendersi conto di non riuscire ad esprimerle. Non sanno quel che deve fare un interprete per dare vita a queste cose⁴¹.

Per Gould, lo sforzo dell'interprete non risiede nell'impossibile identificazione con il passato, ma nell'attualizzazione del messaggio estetico dell'opera. Se ciò che s'interpreta, come scrive Said, «possiede una specifica contingenza [...] che esiste a un livello non meno superficiale dell'oggetto testuale stesso»⁴² – sia esso letterario o musicale –, allo stesso modo tutto ciò che concerne la pratica esegetica sarà caratterizzato da una sua intrinseca storicità: tutto è mobile, *in viaggio*⁴³, e fra il compositore e l'interprete, fra l'autore e il lettore, fra l'artista e il suo critico, esiste una distanza che conferisce importanza al momento del confronto fra diverse contingenze. Ogniquale volta si legge o si interpreta un'opera, i nostri strumenti cognitivi, caratterizzati dall'essere irrimediabilmente legati a una condizione storica, entrano in conflitto con quelli attivi nel testo, che vengono, in conclusione, attualizzati, compresi nelle forme di cui disponiamo in quel determinato momento storico. In altri termini, sempre nelle parole dello studioso palestinese, «l'essere di un testo non è qualcosa di naturale [...]. Un testo è immerso in una cultura come lo è il suo lettore: né l'uno né l'altro sono "liberi" di produrre arbitrariamente significato,

⁴¹ Glenn Gould, *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio a cura di Bruno Monsaingeon, EDT, Torino 1989, p. 63.

⁴² Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, cit., p. 39.

⁴³ Cfr. Idem, *Teoria in viaggio* [1983], in Miguel Mellino (a cura di), *Post-Orientalismo*, cit., pp. 59-89.

dal momento che sono entrambi immessi in una rete che, come ogni altro gruppo di segni, esiste ogniqualvolta e ovunque esistano dei testi»⁴⁴. Gli oggetti culturali sono attraversati dalla storia, sono pregni di una cultura che, in quanto prodotto umano, ha saputo avere la meglio su altre visioni del mondo, ha praticato, cioè, un'egemonia fondata sulla marginalizzazione di alternative, che pure continuano a sussistere nella loro subalternità. Negare la continuità del flusso storico, concependo la conoscenza possibile solo attraverso strutture provvisorie e nomadiche (come sostiene il Deleuze di *Differenza e ripetizione* – 1968 – e come, in qualche modo, ha pensato la *French Theory* – di cui Said è stato, almeno fino agli inizi degli anni Settanta, un acuto interprete e sostenitore – nel rigettare il soggetto umano come fonte di conoscenza⁴⁵). È appunto la lezione di Vico, che, riletto alla luce di Gramsci e filtrato dalle riflessioni di Foucault, viene riassunta nella nozione saidiana di *mondanità* – termine utilizzato da Heidegger nel suo *Essere e tempo*, ma persino riferibile, eppure non totalmente, all'espressione *musica mundana* di Boezio. Qualunque pratica umana e culturale è prodotto di un suo stare nel mondo. Non si tratta di contestualizzare o di riferire l'opera a una data contingenza, ma di cogliere il suo posizionarsi nel divenire storico. Solo ciò permette di dare un senso storico e umano al “fatto” rappresentato dall'emersione di un oggetto estetico.

Ora, il suono materiale di Gould manifesta pienamente la condizione di mondanità della musica. In quanto suono che in sé incorpora il lavoro umano che dall'immagine materiale conduce alla sua fisicità estrema e concreta, quello di Gould non scivola mai nella metafisica e nell'astrattezza dell'incorporeo, bensì assume su di sé la valenza storica e contingente di cui è espressione diretta. È in errore chi – come Kevin Bazzana⁴⁶, il suo maggior biografo – attribuisce all'arte di Gould caratteri idealistici e concepisce la sua fenomenologia come un costante allontanamento dalle qualità materiali dell'esperienza sonora. Peraltro, la mitizzazione cui Gould è sottoposto trova fondamento in una caratterizzazione idealistica e metafisica del suo agire interpretativo, che ovviamente ha fini politici attigui alla società dei consumi.

⁴⁴ Idem, *Vico e la disciplina dei corpi e dei testi* [1976], in Idem, *Nel segno dell'esilio*, cit., p. 131.

⁴⁵ Cfr. Idem, *Beginnings*, cit., pp. 374-377.

⁴⁶ È una delle tesi fondamentali del suo *Mirabilmente singolare. Il racconto della vita di Glenn Gould* [2003], e/o, Roma 2004.

Ma c'è un'ulteriore valenza, ancora una volta *mondana*, che il suono di Gould porta con sé: la sua assoluta individualità, il suo essere risultato di una pratica umana individuale, soggettiva, indistinguibile, *resistente* alla massificazione. E ciò ha come corollario una sorta di presa di posizione radicale contro l'uniformità imposta dalla tradizione e dall'appiattimento delle possibilità alternative. Il rispecchiamento sociale qui è quasi perfetto: la società dei consumi si è organizzata sulla spinta di una cancellazione delle varietà umane, assorbendo in un unico ceto il destino stesso dell'arte, con l'illusione che non possa esistere se non un fare artistico borghese. Ma l'esclusione mira, ovviamente, a una concezione totalitaria della realtà. Il suono e l'agire di Gould si pongono dunque come espressione di un contrasto netto a una visione del mondo caratterizzata dalla negazione della coesistenza delle diversità. L'imprescindibile individualità del suo suono, in virtù di questa vocazione alla "rottura" dell'apparente unicità del reale, non può essere letta come titanismo o esercizio narcisistico di una dote o di un talento, piuttosto va considerata come un'arma teorico-politica diretta verso tutte quelle dottrine e tutti quei dogmatismi che vogliono possibile una coercizione totale del potere o dell'ideologia. Gould ci fa comprendere quanto false siano quelle filosofie che pretendono di esaurire tutta la varietà dell'esistente. E non può essere un caso che la riconoscibilità di cui dispone il suono gouldiano e la sua proposta estetica siano legate al contrappunto, ossia a una pratica intellettuale che ha come fine, nelle parole di un attento esegeta saidiano quale Giorgio Baratta, l'«orizzonte [...] concreto [della] convivenza»⁴⁷. Nell'attualizzare un modo di concepire la musica attivo da secoli, attraverso quello che Said, definendo l'incomparabile e irripetibile mondo sonoro del pianista canadese, ha chiamato «l'esercizio straordinariamente intelligente delle sue dita nella musica polifonica»⁴⁸, Gould ci ha fornito non solo una lezione interpretativa, ma prima di tutto una lezione politica. Ha creato un'allegoria ben precisa del nostro tempo, nata come risposta alla crisi dell'armonia sociale. Ci ha mostrato come la musica possa essere una figura della realtà sociale e come le differenze possano convivere in un mondo che solo apparentemente si fonda sul conflitto fra culture, o sulla riduzione alla lotta fra Oriente e Occidente. Si può leggere il contrappunto come scienza esoterica. Ma si può leggere l'arte della polifonia

⁴⁷ Giorgio Baratta, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma 2003, p. 208.

⁴⁸ Edward W. Said, *Glenn Gould at the Metropolitan Museum*, cit., p. 70.

anche come allegoria della nostra condizione storica. Benjamin ha scritto che l'allegorista è l'intellettuale della modernità, che sconta la scissione tra le parole e le cose, tra le idee e la realtà⁴⁹. Gould è stato allora il grande pianista dell'allegoria moderna, colui il quale ha concepito la pratica allegorica come metodo di conoscenza, offrendo non solo la figurazione del trauma storico, ma le possibili alternative utopiche ad esso.

Per un intellettuale come Said, vissuto nel segno di un esilio che, attraverso il sapere e l'impegno, da politico si fa umano e storico, la convivenza possibile fra popoli è il fine dell'intera attività critica. Non stupisce il valore che egli accorda alla valenza politica delle interpretazioni gouldiane, che nei suoi scritti sono sempre assolutamente opposte ai manierismi ufficiali e tendenziosi di altri pianisti, di cui pure Said è spesso un appassionato ammiratore⁵⁰. Gould è, ad esempio, il corrispettivo musicale di Conrad, altro intellettuale *outsider* e, a suo modo, esule, convinto sia possibile ricercare un'utopia salvifica e – partendo dal coinvolgimento e dalla convivenza di «numerosi registri» in un unico testo come *Cuore di tenebra*⁵¹ – un lessico nuovo, capace di esprimere la molteplicità del reale. Per Said – che, lo ricordiamo, vive sulla pelle il conflitto israelo-palestinese dalla prospettiva del suo esilio americano – l'antidoto all'imperialismo, al dominio, a tutte le teorie sullo scontro di civiltà che postulano l'esistenza di un'«essenza» superiore, è una concezione *contrappuntistica* della realtà, in cui le diverse voci possano convivere senza il timore di essere rappresentate come diverse o inferiori, di essere sottoposte a subdole gerarchie.

Trasferendo in un ambito politico una nozione musicale (già di per sé politica), Said *umanizza* l'approccio di Gould, lo rende sintomatico di

⁴⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1974], Einaudi, Torino 1999. È utile rimandare anche a Romano Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.

⁵⁰ Said oppone Gould a Schiff. Di quest'ultimo lo studioso sottolinea la subordinazione a «un'estetica della modestia, dell'affabilità e della musicalità introversa» e censura, pertanto, l'asservimento alle norme del gusto diffuso, affermando, peraltro, la palese influenza di Gould sul suo modo di interpretare Bach (Edward W. Said, *András Schiff at Carnegie Hall*, in Idem, *Music at the Limits*, cit., p. 92). La medesima opposizione, con un tono più radicale, si trova nel libro di Di Gennaro, *Glenn Gould*, cit., p. 90 n. 2, in cui Schiff, di cui si riporta una critica a Gould e alla sua completa ignoranza dello stile classico nelle esecuzioni mozartiane, è visto incarnare «la cultura omologata» e «il musicista con certezze borghesi». Un altro pianista con cui Gould viene spesso confrontato è Dinu Lipatti (che nel suo Bach esprimerebbe un preponderante *esprit de finesse*, antitetico al gouldiano *esprit de géométrie*).

⁵¹ Edward W. Said, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica* [1966], Il Saggiatore, Milano 2008, p. 13.

un'urgenza storica, lo elegge a modello di conoscenza. In nome del contrappunto sociale, ciò che si desidera, scrive Said in un articolo uscito il primo febbraio 1998 su *il manifesto*, con il titolo di *Due popoli nella universalità del dolore*, «è un'idea di coesistenza che sia rispettosa delle differenze tra ebrei e palestinesi», purché le due entità non si pensino come separate, bensì – come accade in una fuga – costituiscano insieme un'unità indissolubile: «Affinché possa esservi un futuro comune noi dobbiamo pensare le nostre storie legate fra loro, per quanto difficile possa apparire. E quel futuro dovrà comprendere arabi ed ebrei, insieme, liberi da ogni progetto tendente all'esclusione»⁵². È questa la sfida contrappuntistica della realtà: *armonizzare* le differenze, *costruire* insieme l'unità, *lottare* contro l'esclusione.

Il valore oppositivo dello stile tardo

«La maturità delle opere tarde di importanti artisti non somiglia alla maturazione dei frutti. Generalmente esse non sono tonde, ma corrugate, addirittura dilaniate; [...] manca loro tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere e recano la traccia più della storia che della crescita. [...] esse sono prodotti della soggettività che si manifesta senza riguardo»⁵³.

Il passo appena citato venne scritto da Adorno intorno al 1934, quando iniziò a progettare un libro su Beethoven, rimasto purtroppo incompiuto, che proprio al cosiddetto “stile tardo” accordava un valore prioritario nell'economia dell'intera riflessione sul compositore tedesco. Opere come le ultime sei sonate per pianoforte (dall'op. 90 fino alla celeberrima 111) o gli ultimi quartetti per archi, fino ad arrivare alla problematica *Missa solennis* (completata nel 1823), hanno in comune, per il filosofo, «il primato del loro mistero»: esemplificano, nella loro estrema diversità rispetto ai canoni accettati, «un atteggiamento radicalmente personale», una ribellione soggettiva nei confronti delle convenzioni. La loro natura corrisponde al gesto solipsistico di chi attraversa la tradizione rigettandola e ponendola in discussione all'interno di un modo nuovo di intendere l'arte. La loro risposta nei confronti del passato è contrastiva perché si

⁵² Ora in Idem, *Tra guerra e pace. Ritorno in Palestina-Israele*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 97 e 99.

⁵³ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2001, p. 175.

fonda sul rigetto delle regole che faticosamente sono state costruite. Il problema teorico che lo stile tardo solleva è, pertanto, quello del «rapporto tra le convenzioni e la soggettività», inteso come «legge formale da cui sgorga il contenuto delle opere tarde». Per il lettore di Adorno sarà facile individuare che l'ultimo Beethoven esemplifica perfettamente non solo tale dissidio nei confronti delle convenzioni, quanto piuttosto il ruolo-chiave giocato dalla contraddizione nell'esperienza di verità che l'opera d'arte emana. A seguire le pagine della *Teoria estetica*, se la verità sta nel non-identico, lo stile tardo ne è l'espressione più diretta, in quanto contraddice la realtà contestandola e nello stesso tempo rappresentandola veridicamente. La convenzione, la norma, la tradizione imposta dalla Storia, divengono tutte espressioni di una formula vuota: liberate dalla costrizione all'obbedienza, nell'ultimo Beethoven esse si presentano come depurate dalla loro retorica, come frammenti di un mondo passato e messo in discussione, brandelli o rovine senza funzionalità nell'economia dell'intero. Lo stile tardo, dunque, si fonda sul rifiuto della norma come segno di riconoscibilità e sull'espulsione del decorativo; così scrive Adorno: «nell'ultimo Beethoven le convenzioni divengono espressione nella nuda rappresentazione di se stesse [...]: la formula retorica liberata, staccata dalla dinamica parla per sé, ma solo nel momento in cui la soggettività, dileguandosi, passa attraverso di essa e la illumina improvvisamente con la sua intenzione»⁵⁴.

In questa lotta fra soggettività e oggettività della convenzione si esplica, per Adorno, il senso di tutta la sua teoria dell'opera d'arte: la contraddizione non può produrre una sintesi e ritorna sempre su se stessa, generando una verità che è solo negativa. L'esperienza dell'eterna dissociazione lo spinge ad affermare perentoriamente che «Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi»: sintesi negativa, questa, che rappresenta, per fare un esempio, il senso ultimo del *Doktor Faustus* di Thomas Mann (durante la stesura del quale, come ben si conosce, Adorno giocò un ruolo fondamentale). E se il romanzo di Adrian Leverkühn allegorizza il tema dell'apocalissi, la stessa "opera tarda" composta dal protagonista somiglia, nella sua imprescindibile autoreferenzialità, a una catastrofe, essa richiamando il luogo in cui la *lateness* si manifesta: «[i]l pensiero della morte»⁵⁵. Di fronte all'opera d'arte a cessare è la realtà e a rimanere è una soggettività che si avvicina alla sua dissoluzione.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 176-178.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 179 e 177.

Gli appunti di Adorno su Beethoven sono un documento straordinario perché ci mostrano la consequenzialità logica di un pensiero al lavoro. Soprattutto nei momenti in cui la ragione di Adorno si interroga sulle possibili contraddizioni delle sue generalizzazioni, abbiamo l'occasione di osservare come le inevitabili strategie del pensare cerchino una loro giustificazione. Per dirne una, l'ultimo Beethoven non può essere rappresentato totalmente dall'idea dello stile tardo come soggettività in rivolta. Opere come la *Nona sinfonia* o la *Missa solennis* conservano dell'armonia classica gli aspetti più importanti e nulla hanno a che vedere con la "stranezza" sonora della *Grande Fuga* o del primo tempo della *Sonata* op. 101, cioè di quelle opere che per Adorno incarnano un vero e proprio enigma da risolvere. Rappresentano, quei connotati classicisti di cui dicevamo, presenze anacronistiche o revival istantanei del passato? Sono un segno dell'invasione della tradizione? Oppure esplicano, nel loro essere rigorose e ossequiose alla norma, una criticità sepolta, che emerge, al contrario, in altri lavori?⁵⁶

Adorno è poco chiaro nei suoi appunti sulla presenza, nell'ultimo Beethoven, di opere ancora assimilabili alla tradizione, salvo forzare la logica del suo pensiero affermando che in un'opera come la *Missa solennis* l'espressione di una totalità ancora "intera" deve essere intesa come critica all'anacronismo o come tentativo di riflettere una realtà che è inevitabilmente in sfacelo. Momento chiave, questo, per comprendere se in tali composizioni, non propriamente definibili come "tarde" (se all'aggettivo accordiamo, con Adorno, una necessaria presenza di critica all'esistente), l'atteggiamento di Beethoven sia quello di un progressista (come gli ultimi quartetti possono farci credere) o di un conservatore (basti ascoltare la *Nona sinfonia*). Ad ogni modo, anche questa è una nuova contraddizione. E per tale ragione, a un livello teoretico successivo ed eminentemente dialettico, Adorno può chiosare che l'ultima fase beethoveniana «è la prima grande ribellione della musica contro il decorativo, contro ciò che non è puramente e oggettivamente necessario. [...] Lo stile tardo, la spaccatura in monodia e polifonia, è l'automovimento del Beethoven classico»⁵⁷, dove per automovimento è da intendersi il momento in cui il non-identico si riappropria di una verità che verrebbe altrimenti persa nella sintesi.

⁵⁶ Su questi aspetti è utile rimandare a Maynard Solomon, *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley 2003.

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Beethoven*, cit., p. 188.

Insomma, il passaggio dal Beethoven “tradizionale” del cosiddetto “secondo periodo” al Beethoven tardo del “terzo” – categorie che sono state aspramente censurate da Gould⁵⁸ – si può intendere solo se ci riferiamo all’idea di totalità. La modernità segna la rottura di quest’ultima: «nel punto in cui un tempo c’era totalità dinamica, ora c’è il frammentario»; la modernità, ancora, rappresenta la distonia fra soggetto e realtà, l’inevitabilità del residuo, un rapporto problematico con la tradizione, con cui l’artista intrattiene una relazione di tipo sadico, di accettazione e rifiuto spasmodici, e di segreta tensione all’appartenenza. Il soggetto è lasciato solo con se stesso, nella sua “cattiva nullità”, avrebbe forse detto Hegel. Da qui una delle più lampanti definizioni di Adorno: «lo stile tardo è l’autocoscienza della nullità dell’individuale, dell’esistente. In ciò consiste il rapporto dello stile tardo con la morte»⁵⁹. Questa la motivazione per cui la *lateness* si accompagna alla vecchiaia, al “recedere dell’apparenza” (come afferma Adorno citando Goethe), alla ribellione nei confronti di tutto ciò che è abbellimento, fronzolo, decorazione. Il vecchio, il *senex*, deturpato nel volto e nell’intero suo corpo, ha come sua compagna la dissoluzione e non certo la compiutezza formale di una totalità ricamata. Egli incarna la critica del frammentario alla subdola esistenza dell’intero, e in qualche modo sviluppa una possibilità utopica che non si arresta nella rinuncia.

Quasi per ironia della sorte, è proprio un altro libro postumo e un’altra opera tarda, a firma di Said, che tocca riferirsi per tentare di chiarire le idee adorniane sullo stile tardo possedute, come detto, in forma di appunti e abbozzi. Il titolo è direttamente rivolto ad Adorno: *On Late Style*; ma il sottotitolo, *Music and Literature Against the Grain*, aggiunge un elemento su cui vale la pena riflettere: la fine dell’esperienza artistica, lo stile tardo e la produzione estetica della vecchiaia sono congiunti irrimediabilmente a un atteggiamento ribellistico, appunto controcorrente (*against the grain*).

Said raccoglie nel testo i suoi commenti a una serie di esperienze letterarie e musicali, accomunate dall’essere frutto di una soggettività giunta ormai alla sua piena maturità stilistica e intellettuale. Per il critico palestinese l’ultimo periodo della vita si intreccia saldamente con la contraddi-

⁵⁸ Cfr. Glenn Gould, *Glenn Gould parla di Beethoven con Glenn Gould* [1972] in Idem, *L’ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica* [1984], a cura di Tim Page, Adelphi, Milano 1988, in part. p. 91.

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Beethoven*, cit., pp. 193 e 224.

zione, con la disarmonia: insomma, la vecchiaia non produce serenità, quanto piuttosto estrania l'artista dal suo tempo, lo proietta all'interno di una dimensione differenziale che lo "monadizza", lo rende ancor più solo e isolato dal mondo. Nello stile tardo, per farla breve, l'artista tronca i suoi rapporti con l'ordine sociale costituito (del quale fino a quel momento ha fatto parte) e approda a una forma volontaria di auto-esclusione. Le ultime opere di Beethoven, dunque, «costituiscono una forma di esilio»⁶⁰. Lo stesso Adorno appare all'autore di *Orientalismo* come un simbolo dello stile tardo: non sono forse le sue riflessioni sul carattere di feticcio della musica, sul regresso dell'ascolto, le sue sferzanti considerazioni sulla società dei consumi e sull'industria culturale, l'esplicarsi di un senso critico giunto alla fine, nella consapevolezza di trovarsi di fronte quasi a una catastrofe, all'apocalisse della cultura (e dell'Occidente), dovuta all'orizzonte del capitalismo (anch'esso "tardo")? Eppure, nell'espressione di questa *lateness*, che potrebbe essere confusa con uno sprezzante e snobistico rifiuto del nuovo o con un elitarismo che non si concede al dibattito e all'arena del conflitto intellettuale, non c'è un disperato bisogno di comunicazione, una speranza riposta nella necessità di poter aspirare a un cambiamento, a una qualche forma di rivoluzione? L'intellettuale tardo, nelle riflessioni di Said, non dispiega la sua soggettività nella forma del titanismo narcisista; piuttosto, si erge a figura critica censoria, a *outsider* in grado di rivolgersi sì alla pleora degli intellettuali, senza però perdere di vista il suo oggetto unico e privilegiato: la società. In tal senso, praticare lo stile tardo coincide col rifiuto delle logiche coercitive del potere; oppure, ancor più didascalicamente: «Lo stile tardo è a un tempo fuori e dentro il presente»⁶¹, esterno e interno al suo tempo.

Così accade, secondo Said, a un compositore come Richard Strauss (al quale Adorno, tuttavia, rivolge aspre critiche: musicista megalomane e privo di diretta espressione di contenuti...), il cui rifiuto di praticare una musica pienamente "modernista" si sposa col suo anacronismo ottocentesco, figlio del postromanticismo di Brahms, ma anche con l'intrinseco bisogno di offrire una risposta tonale al secolo dell'atonalità, di ristabilire un qualche ordine nel momento in cui sembrano non esserci più frontiere e più vivo è l'*horror vacui*; e così accade persino a Jean Genet, i cui ultimi lavori (come per il postumo e autobiografico *Le captif amoureux*) risultano scandalosi, privi di connessione con i precedenti, irregolari fino

⁶⁰ Edward W. Said, *On Late Style*, cit. p. 8.

⁶¹ *Ibidem*, p. 24.

allo spasimo, perché si confrontano con la questione algerina e con il crollo dell'idea di identità stabile, aprendo la ferita filosofica del mancato accesso a una totalità compiuta, che, come abbiamo già avuto di notare, è la cifra più alta dello stile tardo; non ne è indenne, ancora, Giuseppe Tomasi di Lampedusa con il suo *Gattopardo* o lo stesso Visconti, che nella sua versione cinematografica esemplifica, secondo Said, un tratto distintivo della vecchiezza stilistica: la sua insistenza, quasi marxista, nel pensare a un modo alternativo di rappresentarsi come soggetto nel mondo.

Giunto a essere pienamente rappresentato nel secolo della crisi, in quel Novecento che si apre con le rivoluzioni joyciane in ambito letterario e che segna, nel contesto artistico e musicale, una frattura con la tradizione, lo stile tardo coincide perfettamente con il tramonto della modernità. Non solo vecchiezza stilistica e individuale, ma cifra di un'intera stagione intellettuale e umana: allegoria, pertanto, di quel *gap* insanabile fra artista e mondo, fra individuo e società, fra autore e lettore, che si va lentamente consumando. Gli artisti "maturi" o "vecchi" esemplificano la fine di un modo umanistico di concepire la cultura, sia nel momento in cui, per una ragione meramente anagrafica, comprendono e denunciano l'avvenire di una società differente e peggiore (il caso di Strauss o, in fondo, dello stesso Adorno), sia quando si trovano inseriti nel crollo dei valori tradizionali e cercano di posizionarsi al suo interno per via critica, talvolta accettando l'orizzonte per demistificarlo, talaltra rifiutandolo con sprezzo e ponendosi come estranei e "assoluti" rispetto al sistema che, tuttavia, necessariamente li incorpora. Non è forse questa la situazione in cui si trova l'intellettuale odierno, una volta che la modernità è finita e a mostrare il suo volto più feroce è quella società esasperata dei consumi, quel tardo capitalismo, quella globalizzazione o ancora quell'enorme network sociale fondato sull'anomia che i teorici hanno voluto individuare come postmoderno?

Fra gli oggetti estetici della *lateness* presi in considerazione da Said c'è anche Gould. L'estrema individualità della sua proposta può essere letta, difatti, come rifiuto di un modo normalizzato di concepire la cultura, che non si può riassumere con i termini di anacronismo o di avanguardismo. Quel che può essere detto a proposito di Gould, come del resto a proposito di qualsiasi "stile tardo", è il suo porsi in una posizione critica tale da intrecciare un rapporto sia costruttivo che distruttivo con la tradizione. Nei suoi scritti – specie in quelli su Richard Strauss – il pianista rigetta la regola storicistica secondo cui il progresso artistico segue in parallelo lo sviluppo storico: l'arte, piuttosto, sconta una discrasia rispetto al normale

tempo storico oggettivo, perché possiede una propria evoluzione, nella quale può convivere un diverso sviluppo delle scelte soggettive. Vale a dire che per Gould non c'è alcun teleologismo, e che, piuttosto, l'agire dei compositori si indirizza verso una presa di posizione interna a una certa cultura, a una certa "struttura del sentire", per dirla con Raymond Williams, che spesso ha il risultato, agli occhi della storia generale, di apparire controversa e inspiegabile. La lotta che Strauss ingaggia da uomo apparentemente fuori dal suo tempo è «percors[a] da un'ambizione dominante: scoprire nuovi modi per allargare il vocabolario della tonalità, senza però degradarlo a uno stato di immobilità cromatica». Tentativo che gli vale la qualifica di *demodé*, ma che gli permette di rifiutare sia il cromatismo di Wagner, sia le tecniche compositive di Bruckner, per approdare a un «risultato [armonico] più unico che raro negli annali della tonalità», superiore di certo a quel tentativo destoricizzante che aveva animato le scelte estetiche di Hindemith⁶². Strauss sembra tanto simile al caso-Balzac, su cui tanto Lukács ha insistito nei suoi scritti: il caso in cui un artista con vocazioni conservatrici riesce, tuttavia, per beneficio della sua capacità artistica a offrirci un affresco dettagliato della dimensione storica in cui si colloca il suo oggetto di indagine. E difatti il compositore, come scrive Gould, rappresenta «una sfida all'intero processo dell'evoluzione storica», una di quelle tappe in cui il moderno entra in una fase di autocoscienza – e, aggiungiamo, di paura del futuro – necessario a un progressivo trapasso verso nuove forme di conoscenza. La musica di Richard Strauss, vicino a quella di Mahler, è l'esempio musicale perfetto di quella crisi della coscienza che apre il Novecento e descrive al meglio quella zona liminale, caratterizzata dallo squilibrio e dall'insicurezza, dall'asimmetria e dalla *lateness*, da uno spirito rivoluzionario e oppositivo, che segna il linguaggio musicale a cavallo tra i due secoli e che ritroviamo, si badi, anche nel primo Schoenberg (e persino, forse, nel suo ritorno, in vecchiaia non a caso, alla tonalità). Un'esperienza al limite del tempo storico che, inaugurando una parabola che si rivelerà perdente, perché senza effetti sul futuro della musica, rimarrà chiusa in se stessa, ma essenziale per lo sviluppo storico, come lo è qualsiasi momento di rottura. Non c'è miglior esplicazione dello "stile tardo", e delle teorie adoriane in merito, di questa che Gould offre nella sua agguerrita *Perorazione per Richard Strauss*:

⁶² Glenn Gould, *Strauss e il futuro elettronico* [1964], in Idem, *L'ala del turbine intelligente*, cit., pp. 176-177.

A parte gli ultimi quartetti di Beethoven, non mi vengono in mente musiche che evocino la luce trasfigurante della suprema serenità filosofica con maggior perfezione delle *Metamorphosen* o del *Capriccio*, scritti entrambi quando il maestro aveva superato i settantacinque anni. Anche queste opere della vecchiaia sono ricche della straordinaria fantasia armonica che fu sempre tipica di Strauss; ma, mentre in passato essa poggiava sulla base concreta, solida e sicura della semplicità metrica, ora appare a tratti incerta, a tratti ribelle, a tratti volutamente asimmetrica, rispecchiando con efficacia lo stato d'animo di chi ha conosciuto gravi dubbi ed è pervenuto a una certezza, di chi ha messo in discussione la stessa attività creativa e ne ha riconosciuto la validità, di chi ha esplorato i molteplici aspetti della verità.

Mi domando tuttavia se il confronto con Beethoven sia davvero illuminante. In realtà gli ultimi quartetti beethoveniani scavalcano virtualmente l'intero periodo romantico per diventare l'anello di congiunzione con le tensioni e le complessità tematiche della generazione di Schoenberg; l'ultimo Strauss, invece, almeno se considerato secondo le prospettive di oggi [1962], non sembra certo suggerire alcun superamento stilistico delle generazioni successive. Se il mio giudizio è esatto, egli ha semplicemente dato una conclusione logica e vibrante alla propria esistenza creativa, senza indicare nuove mete per l'avvenire⁶³.

D'altronde, lo stile maturo si caratterizza, in alcune sue declinazioni, per un abbandono soggettivo dell'idea di eredità da lasciare al futuro. E forse è proprio questa l'attualità di Strauss – più politica che tecnica –, essendosi esaurita, nel pieno postmoderno che viviamo, quella spinta propulsiva fatta di negazioni e superamenti che caratterizzava il moderno. Resta il carattere di contestazione, il quale, ancora una volta – e questo di certo è il portato della stessa esperienza gouldiana – offre e salva l'idea di una possibile rivolta all'apparente egemonia di un unico e solo approccio speculativo alla realtà, di «una piattaforma per l'alternativa» – come scrive Said – e per modi soggettivi di conoscenza non irreggimentati⁶⁴.

Un intellettuale outsider

Si può senza dubbio affermare che i termini e le espressioni fondamentali della critica letteraria e musicale, della teoria culturale e politica di Said provengano dal lessico musicale. L'espressione *eseguire la letteratura*, l'importanza sociale del *contrappunto*, la necessaria *armonizzazione delle parti*,

⁶³ Idem, *Perorazione per Richard Strauss* [1962], in Idem, *L'ala del turbine intelligente*, cit., pp. 167-168.

⁶⁴ Edward W. Said, *On Late Style*, cit., p. 114.

non solo descrivono un campo specialistico del sapere, ma agiscono come metafore di un pensiero sempre alle prese con la realtà oggettiva. Per la sua fondamentale coerenza – non c'è scritto di Said che non tenti perennemente di mettere alla prova l'oggettività dei suoi strumenti analitici –, non stupirà osservare questi principi e queste nozioni all'opera negli scritti dedicati a Gould. Anzi, il pianista pare esemplificare perfettamente i termini fondamentali della visione culturale e politica di Said. Eppure, si può accordare alla riflessione dello studioso palestinese sullo statuto dell'intellettuale una valenza del tutto particolare e preminente. Non già perché otteniamo una delle più lucide analisi sulla condizione contemporanea di pensatori, uomini di cultura, letterati, artisti e così via, concepiti da Said non come una casta, ma come persone comuni che scommettono su un'esistenza priva di coercizione, quanto piuttosto per il fatto che si tratta di una riflessione storica necessaria sul proprio agire. E difatti i pensieri di Said non hanno come oggetto l'"ontologia" dell'intellettuale e non si presentano in forma di esortazione o modello da seguire. Bensì tracciano alcune linee problematiche sul rapporto fra gli intellettuali e il potere, sulla scia della riflessione gramsciana. Vale a dire che è la distanza fra pensiero critico e dominio il campo entro il quale l'intellettuale è chiamato ad agire e a modulare il suo sapere. In tal senso, il bagaglio di nozioni e lo strumentario di tecniche possedute da un individuo non definiscono, come vorrebbe la società contemporanea, la sua appartenenza alla schiera degli uomini di cultura, la loro complessità veicolando semmai una sempre crescente specializzazione delle competenze. Piuttosto, il compito dell'intellettuale, in una società sempre più caratterizzata dalla divisione dei compiti e dalla parcellizzazione delle esperienze, è quello di sfidare, col senso critico, la destrutturazione di un sapere un tempo unitario, di saper parlare, pertanto, di tutto, e di non rivolgersi al cosiddetto pubblico degli addetti, bensì di comunicare a tutti la propria visione del mondo – che, con questi presupposti, sarà una visione del mondo perennemente critica nei confronti dell'ideologia dominante. In sostanza, come scrive Said, l'intellettuale «non è né un pacificatore né un artefice di consenso, bensì qualcuno che ha scommesso tutta la sua esistenza sul senso critico, la consapevolezza di non essere disposto ad accettare le formule facili, i modelli prefabbricati, le conferme acquiescenti e compiacenti di ciò che i potenti o i benpensanti hanno da dire e di ciò che poi fanno»⁶⁵.

⁶⁵ Idem, *Dire la verità*, cit., pp. 36-37.

La sua perifericità – che va di pari passo col suo parlare a favore dei deboli – non esclude, in alcun modo, la partecipazione al dibattito pubblico, e anzi ne caratterizza la possibilità di esercitare una critica sempre decentrata, e tuttavia non per questo lontana dai grandi centri di smistamento e diffusione del dominio. Il vero intellettuale, sembra dirci Said, è colui il quale aspira a un'eterna condizione di isolamento pur nella consapevolezza d'essere sempre inserito in una cornice ben definita, d'essere dunque «sempre soggetto alle istanze della società, ma anche alle trasformazioni profonde della sua condizione in quanto membro di un gruppo che ha contorni precisi»⁶⁶. Un esilio volontario che è strumentale alla possibilità critica di non essere assorbito dalle logiche del dominio e che gli permette, considerata la sua imprescindibile appartenenza sociale, di agire anche all'interno del potere, nell'università come negli apparati statali, dalle colonne di un quotidiano affermato come da una tribuna politica. Insomma, Said non sta insistendo sul modello intellettuale dell'«appartato», né ovviamente su quello, come lo chiama Bourdieu, del «mandarino distante da tutto»⁶⁷, ma su una prerogativa coscienziale che risponde a una necessità pratica: quella di «sfidare e sconfiggere, ovunque e ogni volta sia possibile, il silenzio imposto e la calma normalizzata di un potere invisibile»⁶⁸. Ciò ha permesso a Gould, come sostiene Said, di svolgere un'attività critica «incidendo per le grandi compagnie discografiche» senza impedirgli «di innovare radicalmente gli schemi interpretativi e i criteri di valutazione della musica classica, esercitando un'enorme influenza sull'esecuzione e la critica musicale»⁶⁹. Così come ha permesso a Said di praticare la sua attività di critico e difensore della causa palestinese dal dipartimento di una delle più elitarie, prestigiose e costose accademie statunitensi come la Columbia University.

E tuttavia, è ancora una volta Adorno a rappresentare il prototipo di quella figura di *outsider*, capace di non asservire il proprio pensiero critico a

⁶⁶ *Ibidem*, p. 84.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Per un corporativismo dell'universale*, in Idem, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1982], Il Saggiatore, Milano 2005, p. 437. È utile un raffronto fra le posizioni del sociologo francese e quelle di Said; queste ultime vanno comunque lette alla luce della separazione, nata almeno dall'era Reagan (1981-1989), fra accademia e società, ovvero tra i gruppi autoreferenziali composti da intellettuali specialistici e un sempre minore numero di pensatori, artisti e critici liberi e non allineati. Cfr. su questo aspetto almeno l'importante indagine di Noam Chomsky, *I nuovi mandarini. Gli intellettuali e il potere in America* [1967], Il Saggiatore, Milano 2003.

⁶⁸ Edward W. Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 156.

⁶⁹ Idem, *Dire la verità*, cit., p. 82.

qualsiasi stile imposto, eppure di collocarsi come pungolo e coscienza critica all'interno della società, senza per questo rinunciare alla comunicazione con un pubblico sempre più vasto e mai ridotto all'uditorio povero della specializzazione, che Said è andato ricamandosi addosso, conscio della sua storia di esiliato eppure di privilegiato, di intellettuale bandito dalla sua terra eppure paradossale "possessore" di una forma superiore di esilio, che non è toccata in sorte a chi ogni giorno rischia di perdere la vita sulla striscia di Gaza.

La rappresentazione dell'intellettuale – scrive il critico palestinese – in quanto esule a vita, capace di destreggiarsi con pari abilità tra il vecchio e il nuovo, ha il suo punto di forza in una scrittura estremamente lavorata, ricercata, eminentemente frammentaria, con un andamento a scatti, rapsodico, senza un tracciato preciso, un ordine prestabilito. Una scrittura che ben rappresenta la coscienza dell'intellettuale che non trova sosta o riposo, sempre attento a sfuggire le blandizie del successo; il che, per il gusto sprezzante di Adorno, significa fare espressamente in modo di *non* essere capito facilmente e con immediatezza. Nemmeno è possibile ritirarsi in un privato assoluto poiché – lo riconoscerà egli stesso molti anni dopo – la speranza dell'intellettuale non è di esercitare la sua influenza sul mondo bensì che un giorno, in qualche luogo, qualcuno legga ciò che egli ha scritto esattamente nel modo in cui lo ha scritto⁷⁰.

L'attività di Gould esemplifica questa volontà di non sottomettersi al trionfalismo della tradizione né al corporativismo specialistico e, al contrario, di creare «narrazioni alternative e prospettive diverse sulla storia rispetto a quelle offerte da chi si schiera a fianco della memoria ufficiale»⁷¹. È difficile non leggere nelle sue interpretazioni bachiane, mozartiane o beethoveniane quest'insegnamento. Un valore oppositivo, quello dell'azione gouldiana, che pure non vuole rinunciare a star *dentro* la società, talvolta a utilizzare in maniera strumentale la tecnologia, nella finalità mai individualistica di un ascolto "ben temperato" e nella speranza di un'utopia musicale che si salda alla volontà di costruire un mondo in cui l'ascoltatore non sia concepito come appendice o subordinazione del processo interpretativo, bensì come artefice e creatore. Un orizzonte paritario pervade l'azione intellettuale di un *outsider* che, pur nella sicurezza uterina e nella logica separativa e isolante dello studio di registrazione, non ha smesso mai di dialogare costantemente con il suo ignoto, eppure tanto presente, destinatario sociale. Né Gould aveva, in realtà, in mente un pubblico ben definito: si rivol-

⁷⁰ *Ibidem*, p. 68.

⁷¹ *Idem*, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 161.

geva piuttosto a chi un giorno, in un futuro certamente diverso, avrebbe potuto ricevere dalle sue interpretazioni il dono di un'attenzione davvero profonda al mondo complicato, e oggi purtroppo elitario, della musica. Colta in questi termini, l'avventura interpretativa di Gould si caratterizza per uno spirito oppositivo che viene costantemente negato dalla critica ufficiale, persa com'è oggi nell'esaltazione spasmodica del mito, della leggenda⁷². L'estrema coerenza – pagata spesso al prezzo di un antagonismo che ai più pareva incomprensibile e frutto di un narcisismo incontrollabile – delle sue argomentazioni, la logica pervasiva delle sue interpretazioni, frutto sempre di un lavoro puntuale di analisi e di demistificazione della loro appartenenza a una storia esegetica che si dipartiva dall'atto della creazione dell'opera da studiare, l'indefinibile carica oppositiva del suo agire pratico – di cui pochi sarebbero stati capaci: tutto ciò contribuisce, di certo, ad affermare che Gould fu uno dei musicisti più consapevoli della missione sociale dell'intellettuale nella società dei consumi.

Contrappuntistica musicalmente e politicamente, la visione del mondo del pianista canadese non poteva che essere letta da Said con una simpatia, per così dire, fraterna. A loro modo respinti, chi per ragioni storiche, chi per una propria disposizione intellettuale all'isolamento, da una società che appariva loro sempre più contrassegnata dall'allontanamento della cultura dall'esistenza degli individui, entrambi si sforzarono di portare avanti una battaglia contro il potere.

La musica definisce quella pace possibile a cui Said ha dedicato le sue ultime riflessioni. Se i popoli fossero oggi capaci – come avvenuto nelle esecuzioni della West-Eastern Divan Orchestra, voluta e creata nel 1999 da Said e Barenboim per tentare un riuscitissimo esperimento di convivenza tra musicisti palestinesi ed israeliani, o comunque provenienti da paesi e culture storicamente avversarie – di vivere *contrappuntisticamente* la loro identità, e se si sforzassero tutti di comprendere che la realtà è essa stessa caratterizzata dalla coesistenza delle differenze, forse ci sarebbe spazio anche per restituire a una figura come Gould, che non si esimeva di certo dal prendere parte, quella politicITÀ che gli viene quotidianamente negata dalla società dello spettacolo.

Marco Gatto
Università degli studi "Roma Tre"
 Dipartimento di Filosofia

⁷² Intravedo un simile pericolo per la figura di Said.

Marco Gatto

TRA GOULD E ADORNO. INTERPRETAZIONE,
UMANESIMO E IMPEGNO POLITICO NELLE
RIFLESSIONI MUSICALI DI EDWARD W. SAID

Summary

The musical and critical experience of Edward W. Said is strongly connected to his political point of view. We can surely say that all the fundamental terms of his aesthetical thought derive from the musical language: "counterpoint" is a word that allegorizes the coexistence between different people, with the result of an inclusive new humanism. To explain his ideas about the cultural situation of the music, Said's view is influenced by Adorno's essays and elects the experience of the Canadian pianist Glenn Gould as a symbol of a possible resistance to the consumer society. This essay underlines the conceptual ground of this political and critical proposal.

Key words: Edward W. Said, aesthetical though, musical language.

Received for publication: August 14, 2009 | Accepted for publication: September 2, 2009.

Información Filosófica 2009; 13; 133
DOI: 10.3308/2009.014

The online version of this article, along with updated information and services, is located on the World Wide Web at: <http://www.philosophica.org/public/pdf/IF092-gatto.zip>

Contributor Notes

Marco Gatto (1983), PhD student in Philosophy at the Third University of Rome, already visiting scholar at the Stony Brook University of New York, is the author of "Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura" (Rubbettino, 2008) and "Glenn Gould: il suono materiale. Per un'estetica della resistenza" (Cattedrale, 2009). Now his research is about the Anglo-american Cultural Criticism (Williams, Said, Eagleton and many others). Email: marco.gatto@alice.it.

Online ISSN 1721-7709 - Print ISSN 1824-7121

© The Author [2009]. Published by IF Press.
All rights reserved. For Permissions, please e-mail: info@if-press.com