



Società Italiana d'Estetica
Osservatorio sui Conservatori di Musica

LETTERA APERTA di Alessio Scarlato

Gentili amici e soci della SIE,

la legge di riforma del dicembre 1999 (n. 508), con la quale i Conservatori di musica divengono istituti superiori di studi musicali, dipendenti dal ministero dell'Università, può essere un'occasione per chiederci se la filosofia e l'estetica della musica possano dialogare in modo più diretto con i protagonisti del mondo musicale, la cui formazione in Italia viene compiuta ancora in gran parte attraverso gli stessi Conservatori.

Il modello italiano dei Conservatori è quello dominante nei paesi di lingua neolatina, dove l'insegnamento musicale è volto precipuamente al saper fare; è volto alla formazione pratica di esecutori, compositori e direttori, in istituzioni specialistiche di alto livello, nelle quali la formazione teorica è abbastanza ridotta. Spesso queste istituzioni accolgono gli allievi fin da piccoli e offrono l'intero percorso di studi. Gli studi teorici vengono affrontati nelle università dove non è richiesta una formazione pratica – vi è in alcuni casi il dottorato di ricerca, ma solo in ambito musicologico, con predominio della musicologia storica. Finora sono state soltanto avviate alcune sperimentazioni in alcuni Conservatori, che però non sembrano proporre l'intenzione di ripensare il rapporto tra teoria e pratica nell'insegnamento della musica. Ciò significa che ancora non sono stati pensati spazi di collaborazione tra i Conservatori e le Università, ed in particolare con i dipartimenti di Estetica, i quali sarebbero naturalmente strutturati per fornire quello spazio teorico, in collaborazione con i dipartimenti di studi musicologici.

I percorsi di studio attuali, e soprattutto il loro fine, sono quindi ancora quelli del Regio decreto del 1930, con il quale, su suggerimento di Casella che si ispirava al modello del Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, veniva dato un forte impulso al concertismo virtuosistico. La Riforma dovrebbe, anche se finora in modo molto limitato, favorire l'allargamento dell'insegnamento alla formazione delle nuove professionalità gravitanti attorno al mondo musicale. L'insegnamento è infatti ancora volto alla formazione di "virtuosi" per una tradizione strumentale, quella dell'orchestra sinfonica o del solista del repertorio occidentale del XVIII-XIX secoli, che oggi appare fortemente ridimensionata. Si insegna un "saper fare" che non si adatta più alle esigenze del mercato musicale, come invece era nel 1930.

Rimane però la domanda se la separazione tra teoria e pratica della musica debba rimanere tale. Questa non muta nei suoi presupposti fondamentali, se la superiorità della musica teorica, paradigma mantenuto per secoli, viene oggi rovesciato in una superiorità dell'insegnamento pratico. Vi sono due punti che, sia pure in forma schematica, vanno segnalati:

- 1) lo strumentista può fare a meno dell'insegnamento teorico?
- 2) la teoria della musica può essere limitata alla musicologia?

La prima domanda, al di là dei luoghi comuni per i quali l'apprendimento pratico di uno strumento viene inficiato e privato di "immediatezza" se gravato di uno studio teorico, trova nelle esperienze di altre nazioni come l'Inghilterra un esempio concreto che la smentisce, per non

parlare di tutti quei strumentisti che, nella storia soprattutto degli ultimi secoli, hanno dedicato parte della loro attività alla riflessione concettuale. Fino a quando suonare uno strumento era limitato all'apprendimento dell'unica tradizione, quella europea degli ultimi secoli, poteva aver senso presupporre un sapere pratico che si formava "naturalmente"; ma ora che lo strumentista si trova di fronte a molteplici modi di intendere la musica, e quindi a molteplici modi di suonarla, di interpretarla, di ascoltarla, ha senso che un insegnamento universitario, nell'affrontare tale studio, si limiti ad uno solo? O che comunque non dia allo strumentista i mezzi, che sono eminentemente teorici, per orientarsi in tale pluralità?

La necessità di una maggiore integrazione tra pratica e teoria della musica non specifica però quale "teoria" si voglia proporre. Nella recente *Enciclopedia della Musica* (Einaudi, 2002) curata da Nattiez, vengono così riassunte le principali domande della storia della musica: (1) che cos'è la musica?, (2) che rapporto c'è fra la musica e i compositori?, (3) fra la musica e la realtà?, (4) fra la musica e l'ascoltatore?, (5) fra la musica e il linguaggio musicale? (6) come intendere la tradizione nel suo aspetto dinamico (la storia) e nel suo aspetto statico (il valore)? (P. Vendrix, *La conoscenza del fatto musicale*). Sono domande totalmente risolvibili nell'ambito della musicologia? O questa non si rassegna piuttosto alla constatazione relativistica della molteplicità di risposte offerte nel corso della storia, anche solo nell'ambito occidentale? Finendo per fare dell'autonomia del musicale (e quindi della scienza ad essa connessa) un postulato non sufficientemente discusso, quando la riflessione estetica contemporanea ha individuato proprio nell'idea di autonomia il rischio di una separazione dell'esperienza artistica da un'esperienza di verità (Gadamer su tutti), o comunque qualcosa che va legittimato, e quindi discusso *criticamente*? La ricostruzione storica della molteplicità delle definizioni date alla musica, da «scienza bene modulandi» (Agostino) a «art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille» (Rousseau), dall'«essere donna» (Wagner) a essere «natura conforme alla legge in rapporto al senso dell'udito» (Anton Webern), trova nel nesso tra *mathesis*, emozione e tempo il nodo, variamente modulato, che ha rappresentato di volta in volta l'orizzonte da cui il sapere pratico musicale ha fissato i suoi scopi. Esiste però un'unità che possa legare tutte queste definizioni, e quindi i diversi modi con i quali si è dato significato alla musica? E soprattutto: se un'attenzione filologica per il testo è principio che ogni processo ermeneutico riconosce, questo può risolversi nella pretesa di una ricostruzione "scientifica" dei diversi orizzonti di senso del passato, o non andrà dichiarato esplicitamente, secondo un'istanza che appare raramente emergere dalla musicologia, che ogni confronto con un'opera (e una poetica, ed uno stile, ed un compositore) è dialogo, fusione d'orizzonti, e quindi anche valutazione-ricomprensione del passato interrogato, nonché ricerca in quella ricomprensione di nuove risposte, di nuove poetiche, di nuove forme di organizzazione della materia sonora (o forse anche di nuovi problemi) per il presente?

A sua volta, il progetto di un'organizzazione razionale del suono, volta ad un piacere sensibile/intellettuale, mondano/divino, non esibisce un'esperienza di messa in opera della verità che può permettere occasioni di pensiero diverse da quelle che le arti visive o della parola, più abitualmente frequentate, offrono? In altri termini: l'estetica musicale non è un'occasione di pensiero che non solo la pratica musicale deve rivalutare, ma che d'altra parte la stessa estetica "generale" ha raramente interrogato?

L'Osservatorio sui Conservatori di Musica vorrebbe aprire un confronto su questi temi, sia per poter dare un contributo all'elaborazione della Riforma, sia per riavviare un dialogo con i protagonisti della produzione musicale; un dialogo che ha segnato tutto il Novecento, fino almeno all'orizzonte teorico-poetico dello strutturalismo degli anni '70, e che negli ultimi anni sembra aver perso di proficuità, così che diverse poetiche musicali sembrano limitarsi a volgere il loro sguardo indietro, in un presunto recupero del piacere immediato del "far musica" (neo-romantici, post-moderni, etc.) attraverso l'adozione di modelli compositivi del passato; e molte teorie intendono dimostrare la loro "scientificità" risolvendo completamente il discorso teorico in quello storiografico.