

PER NICOLA PEDONE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32439

FRAMMENTI D'INVENZIONI A DUE VOCI

Gaia Varon

ABSTRACT IT

A partire da un lungo carteggio, il testo ripercorre una conversazione ininterrotta sul significato della musica, sulle forme dell'interpretazione e sulla responsabilità di chi la racconta. Fenomenologia e semiotica, radio, televisione e insegnamento vi appaiono non come ambiti distinti, ma come diversi modi di tornare sempre alla stessa domanda: dove e come la musica produce senso?

Parole chiave: Significazione musicale, interpretazione, mediazione, responsabilità del discorso musicale, radio

FRAGMENTS OF INVENTIONS FOR TWO VOICES

ABSTRACT EN

Drawing on an extensive correspondence, this text traces an ongoing conversation about the meaning of music, the forms of interpretation, and the responsibility of those who interpret it. Phenomenology and semiotics, radio, television, and teaching are presented not as distinct fields, but as different ways of continually returning to the same question: where and how does music produce meaning?

Keywords: Musical meaning, interpretation, mediation, responsibility in musical discourse, radio



Per molti anni abbiamo discusso come si suona in duo, ognuno concentrato sulla propria tastiera, con le proprie dita e il proprio tocco, ma con l'orecchio costantemente teso verso il suono dell'altro. Non era un confronto per stabilire chi dei due andasse a tempo o avesse ragione; al contrario, quel dialogo funzionava proprio perché, pur partendo da due punti di vista diversi, la radice era comune e il bello era proprio scoprire come la melodia dell'uno potesse deviare e arricchirsi grazie all'armonia dell'altro.

Col tempo avevamo quasi costruito un piccolo gioco, nel senso più serio e divertente della parola: mettere in luce le diverse inclinazioni del nostro modo di pensare, quasi assegnandoci, ogni volta, una parte da sviluppare fino in fondo. Nicola riportava spesso la discussione sull'esperienza stessa dell'ascolto, sul gesto musicale, sullo spazio sonoro, su quella struttura percettiva che, secondo la prospettiva fenomenologica a lui cara, rende possibile il significato della musica. Io, per indole ancor più che per formazione, insistevo sul ruolo della storia, dei codici, delle pratiche interpretative, di tutto ciò che la semiotica ci insegna a riconoscere come costruzione di senso. La contrapposizione era assai meno netta, in realtà: le nostre non erano appartenenze disciplinari da difendere lancia in resta, ma prospettive attraverso cui interrogare i medesimi problemi; le differenze erano reali, ma ci divertiva moltissimo accentuarle perché diventassero uno strumento di pensiero. Più che convincere l'altro, ciascuno cercava di costringerlo a precisare meglio le proprie ragioni, e, così facendo, costringere se stesso a fare altrettanto. Era questo il piacere della discussione: la dialettica non come scontro, ma come esercizio comune di conoscenza, sempre accompagnato da una sottile ironia e da una profonda allegria, che si dipanava attorno ad alcuni nodi fondamentali.

Il primo problema era, intrinsecamente, metodologico. Ci domandavamo se il "parlare di musica" non fosse a sua volta un "fatto musicale" regolato da norme socialmente accettate. Per entrambi la radio è stata il luogo in cui questo interrogativo prendeva ogni giorno forma concreta: come trovare parole che accompagnino l'ascolto senza sostituirsi a esso? Come raccontare un'opera senza ridurla né a una lezione né a una semplice emozione?

E dove tracciare il confine tra lo studioso, il critico, il divulgatore? Quando, a proposito di regie wagneriane, Nicola mi sfidò a chiarire se il fastidio per una specifica griglia teorica dipendesse dal modello in sé o dal suo contesto, dal fatto che a proporlo fosse un semiologo anziché un critico musicale, provai a rispondergli tracciando un confine: il critico opera legittimamente come un «superspettatore» che propone un punto di vista soggettivo legato al proprio «Zeitgeist», mentre l'accademico deve garantire la scientificità del metodo e la sospensione della propria soggettività. La soggettività, tuttavia, va sempre considerata; ci ridevamo sopra dicendo che le opinioni personali sono roba da birreria e non da cattedra, ma l'approdo della discussione era tutt'altro che leggero e ci trovava concordi: la difesa rigorosa delle competenze, dei metodi, delle prospettive. Il problema non era censurare il gusto, ma definire la serietà degli strumenti con cui si argomenta il giudizio. Parlare

di musica richiede un'onestà di metodo: il valore di un'analisi si misura sulla sua ripetibilità e sulla trasparenza dei suoi criteri, perché un giudizio senza fondamento metodologico smette di essere conoscenza e diventa puro arbitrio.

Un secondo nucleo di riflessione riguardava il rapporto tra la musica e la sua traduzione visiva. Se parlare della musica significa già interpretarla, cosa accade quando si sceglie anche di mostrarla? Ci interrogavamo su come lo stimolo visivo interveniva sulla percezione sonora, affascinati da quel paradosso per cui le mani di un contrabbassista si muovono fisicamente in basso mentre la melodia, nello spazio immaginativo dell'ascoltatore, sale. La televisione aggiungeva un'ulteriore complicazione che entrambi avevamo sperimentato. Ci chiedevamo se per l'opera la regia televisiva, a differenza di quella teatrale, dovesse essere sempre "di servizio" o se vi fosse, e se sì quale, spazio d'invenzione del regista. Anche qui, dietro al momento scherzoso – «*se lo fai bene, va benissimo, se fa schifo invece...*» –, si nascondeva un punto forte, la ricerca del discrimine tra un agire competente e consapevole e uno sommario e superficiale: la mediazione visiva costruisce inevitabilmente un discorso e perciò stesso, non è mai neutra; il punto non era l'illusione di una trasparenza assoluta, irrealizzabile per definizione, ma l'onestà dell'atto registico. Riconoscere una regia "di servizio" o un montaggio televisivo efficace significava valutarne la capacità di non frodare lo spettatore, assumendosi la responsabilità politica e culturale di quel filtro visivo.

Il terreno dell'opera era il nostro banco di prova più animato, un gioco di provocazioni in cui Nicola assumeva una posizione decisamente più conservatrice e di tutela del testo originario: di fronte alle regie più radicali, richiamando l'autonomia del gesto della "merda d'artista" di Manzoni, mi provocava chiedendomi se stravolgere un classico non significasse «fare la cacca in testa» agli autori sacri; ironizzava sull'obsolescenza dei testi, evocando le censure del sultano Abdul Hamit o le bizzarrie di chi suggerisce di emendare la *Bohème* perché considerata superata, scatenando gare poetiche via SMS tra gli ascoltatori («*Ma che vergogna / La nebbia che nasconde / I comignoli a Bologna*»). Nel gioco, io mi posizionavo nell'altro campo: difendevo le regie che osavano spostare il testo originario e rivendicavo che la chiave dovesse essere «et et» e mai «aut aut»; sostenevo che se un'idea forte innesca una freschezza intellettuale, persino se «donna Elvira entra in Vespa... viva la Vespa!». Il cuore della discussione non si riduceva al gioco degli slogan; era la difesa del testo non come feticcio, ma come limite contro il cialtroneismo. Entrambi cercavamo disperatamente la linea di demarcazione tra il "traditore di genio" e l'inconsistenza dell'arbitrio. Se per me la regia era un'opera di secondo grado legittimata a collidere con l'originale, per entrambi questa libertà era subordinata a una coerenza interna ferrea. Il giudizio si fondava sul rigore: si poteva accettare il "tradimento" solo se sorretto da un'idea portante intellettualmente onesta e strutturata, capace di generare senso anziché distruggerlo.

Questioni apparentemente di lana caprina o molto tecniche (come la posizione di un microfono, la scelta di un'inquadratura) ci riconducevano sempre a un me-

desimo nucleo: la responsabilità di chi la musica la fa, la trasmette o la descrive. Ci interrogavamo sui fenomeni dell'era dell' "eventizzazione" e del marketing culturale; di fronte a operazioni commerciali (ricordo una discussione su David Garrett, ma è solo un esempio), Nicola non liquidava la cosa con snobismo, ma analizzava lo spostamento dal concerto all'evento, lasciando aperta la domanda più aspra e complessa: stiamo creando cultura o vendendo merce? Interrogativo che si saldava con il paradosso dell'artificio tecnico nella performance. Nicola citava spesso, e con affetto oltre che stima, Giuseppe Pontiggia, in particolare la sua metafora del nuoto, che usava per spiegare la tecnica raffinatissima dell'emissione vocale: i movimenti naturali di chi non sa nuotare sono disordinati e scomposti; la naturalezza di chi nuota bene è il frutto di un'educazione finissima entro confini rigidi. E rieccoci, in cerchio: come si riconosce e come si valuta quel fare? Se lo spazio melodico non è uno spazio di totale libertà ma di costrizione, l'atto critico consiste nel misurare come l'interprete (o il programmatore radiofonico, o il docente) riesca a costruire la propria deviazione consapevole dentro quelle regole. La responsabilità del nostro mestiere sta tutta lì: nell'educare a uno sguardo capace di distinguere la tecnica che genera libertà dal trucco retorico che nasconde il vuoto, rivendicando la cultura come atto di resistenza intellettuale e non come consumo.

Ripercorrendo un carteggio frammentato fra posta elettronica e messaggi sul telefono, ripensando a tante conversazioni, mi colpisce a posteriori soprattutto il metodo, la coerenza: non cercavamo conclusioni, cercavamo buone domande. Le nostre differenze non servivano a delimitare due territori, ma ad allargare lo spazio comune della riflessione. Le idee passavano dall'uno all'altra, cambiavano accento, si precisavano, si correggevano. Non c'era il gusto della disputa, ma quello del pensare insieme. Con passione, ma sempre con leggerezza e una saggia dose di autoironia. A un certo punto, dopo un giro di risposte particolarmente serrato, Nicola mi scrisse: «Accidenti Varon, mi hai preso sul serio! Il carteggio sta assumendo una sua consistenza e prima o poi dovremo pubblicarlo. O quanto meno organizzare noi un convegno». Non lo abbiamo mai fatto, ovviamente, ma rileggendo oggi quelle mail, mi accorgo che aveva intuito qualcosa che c'è: non raccontano soltanto due colleghi che parlano di musica, raccontano un modo di fare radio, di insegnare, di interrogare le opere, di intendere il nostro lavoro come una responsabilità verso chi ascolta. Raccontano soprattutto una conversazione che non aveva bisogno di arrivare a una conclusione, perché viveva del piacere di riaprirsi ogni volta. Del resto, quasi ogni sua mail si chiudeva allo stesso modo, magari prima di correre a montare un'intervista: «alla prossima puntata». Mi piace pensare che sia ancora così.