

# La musica in Edward Said tra Adorno e Gould

**Guglielmo Pianigiani**

---

Penso che all'artista si debba concedere, per il bene suo e del pubblico [...] il beneficio dell'anonimato. Occorre consentirgli di operare in segreto, per così dire, senza che egli debba preoccuparsi, o meglio ancora rendersi conto, delle presunte esigenze del mercato, le quali esigenze, se accolte con sufficiente indifferenza da un numero sufficiente di artisti, finirebbero semplicemente con lo scomparire.

G. Gould, *L'ala del turbine intelligente*

L'attualità del saggio è l'attualità dell'anacronismo. [...] Perciò la legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell'ortodossia.

Th. W. Adorno, *Note per la letteratura*

## 1. Una biografia musicale

Edward Said fa parte di quel gruppo di intellettuali umanisti a tutto tondo per i quali la gerarchia fra le discipline non esiste. Partendo dalla centralità etica dell'umanesimo, Said concepisce quest'ultimo come analisi e critica del presente, attraverso uno sguardo olistico e democratico sui problemi della realtà:

Mi interessa [...] considerare gli studi umanistici come uno strumento per gli intellettuali e gli accademici che vogliono essere consapevoli di ciò a cui sono chiamati in quanto studiosi e che desiderino mettere in relazione questi principi con il mondo in cui vivono come cittadini.<sup>1</sup>

1 E. W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004; trad. it. di M. Fiorini, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 36. Cfr. anche p. 80: «Si tratta piuttosto di imparare a vedere e intendere la pratica umanistica come parte integrante e funzionale di questo mondo e non come un abbellimento o un esercizio di nostalgica rievocazione del passato».

Da questo punto di vista, arte, letteratura, musica, cinema, filosofia, sociologia, antropologia, politica si equivalgono nella capacità di mettere a fuoco aspetti culturali decisivi per comprendere il nostro essere nel mondo. La parte rinvia al tutto, come il tutto non può che contenere la parzialità significativa di cui la totalità stessa è formata. La musica è componente imprescindibile, per Said, di questa totalità, in senso oggettivo e soggettivo. Nel primo caso, essa ci aiuta a penetrare in una dimensione sociale e collettiva di cui non possiamo fare a meno per comprendere il mutamento del gusto e le trasformazioni ideologiche che esso sottende; nel secondo, è una modalità ulteriore per accedere alle scelte profonde dell'io, evidenziate dalle predilezioni estetiche, rivelatrici anch'esse di un senso filosofico e politico. I due piani si intersecano e dialogano, illuminandosi a vicenda, e consentendo risultati che fanno chiarezza sui temi prescelti (lo stile tardo, ad esempio), e nello stesso tempo sulla complessa personalità dell'intellettuale Said.

La musica, in effetti, accompagna tutta la vita di Said in un contrappunto di riflessioni particolarmente intenso. *In primis*, per motivi strettamente biografici. Come ci rivela l'autore nella sua splendida ricostruzione autobiografica, la musica è entrata da subito nel suo immaginario, insieme alla matematica e alle facoltà linguistiche.<sup>2</sup> Una delle prime testimonianze in tal senso assume, a mio avviso, un carattere fondante: il piccolo Said, quando il cugino Abie inseriva una nota sbagliata nell'esecuzione di un brano conosciuto, si ribellava visibilmente e provvedeva subito a correggere. Dall'aneddoto emergono alcune costanti del Said critico maturo: 1) l'insofferenza per la mediocrità (anche esecutiva); 2) la ricerca della perfezione; 3) la volontà di verificare e di ricomporre la versione corretta. Questi punti di partenza non subiscono alterazioni e porteranno l'autore a prese di posizione rigide (in qualche caso) e provocatorie, ma del tutto coerenti con questi dati originari. Occorre anche dire che la visione estetico-musicale di Said non rimane monolitica (e vedremo in che senso), e tuttavia è sempre riconducibile agli assunti di base generati nell'infanzia e nell'adolescenza.

Risulta, allora, importante ricostruire le modalità in cui si sono formate in lui le prime esperienze musicali. Possiamo individuarne tre tipologie: l'ascolto diretto (come spettatore teatrale o di sala da concerto), l'ascolto indiretto (disco, radio), la pratica pianistica. Di quest'ultima Said ci racconta l'estremo fastidio, l'insofferenza per la riproduzione meccanica degli esercizi, la mancata empatia con i primi insegnanti. Insofferenza

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

2 Cfr. E. W. Said, *Out of Place: A Memoir*, Granta, London 1999; trad. it. di A. Bottini, *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia* [2000], Feltrinelli, Milano 2009, pp. 42-43. Così scrive: «Venni a sapere che all'età di un anno e mezzo l'Edward di prima aveva imparato a memoria trentotto filastrocche e canzoncine e le sapeva cantare e recitare senza un errore» (p. 42).

che non muta neppure con docenti di levatura superiore, semmai cambia di grado. Dall'incontro ad Harvard con il pianista polacco Ignace Tiegermann nasce l'ammirazione per la tecnica impeccabile e la squisita perfezione ritmica e di fraseggio; nello stesso momento, però, si sviluppa e si concretizza per sempre l'allontanamento dal pianoforte come possibilità di carriera concertistica, considerata la sproporzione fra impegno dello studio e risultato effettivo. Si forma, dunque, in Said l'idea di una genialità esecutiva che prescinde dall'esercizio tecnico o almeno lo dovrebbe sublimare in una facilità di approccio, in quel *quid* inspiegabile che separa il bravo dilettante dal virtuoso *tout court*.<sup>3</sup> Su un altro piano, inoltre, Said sembra dichiarare, in questo modo, una presa di distanza dal gesto esecutivo in sé, incapace di appagare esigenze intellettuali più profonde e bisognoso di una contestualizzazione umanistica per cogliere implicazioni politiche, sociologiche ed estetiche. Così, la fonte principale di piacere proviene dalle altre due modalità d'ascolto, in particolare dalla radio. Il mezzo radiofonico lo mette in contatto con il mondo dell'opera (Smetana, Puccini, Verdi, Wagner, Strauss), portandolo subito a un certo disgusto per gli autori italiani (troppo "comprensibili") e alla fascinazione per i tedeschi o i cechi. Il piacere offerto dal disco e dalla radio, per via di sineddoche, non fa rimpiangere ciò che si perde (la scena, il gesto, il movimento), ma lo aiuta in un lavoro di concentrazione estrema e, in parallelo, gli consente l'aprirsi costruttivo dell'immaginazione. Wagner lo seduce proprio perché incomprensibile; Smetana lascia aperte – date le difficoltà linguistiche – tutte le porte della fantasia. La sua memoria musicale si aggrappa all'emozione vissuta (negazione *in re* dell'esercizio tecnico) e lo porta a stabilire confronti fra esecuzioni dal vivo e riproduzioni discografiche o radiofoniche. Una rete di reciproche implicazioni inizia a lavorare nel suo pensiero, equidistante fra la vivida partecipazione *in praesentia* e la più meditata esperienza attraverso il mezzo meccanico, una dialettica ricca di conseguenze, protrattasi fino agli anni della maturità e oltre.<sup>4</sup> Non può essere, dunque, casuale un'immediata predilezione per Beethoven (sonate, sinfonie, concerti), nella misura in cui la musica strumentale appare più libera dall'aggancio semantico della parola e richiede una diretta interrogazione del suo più intimo significato. Ciò pare riconducibile allo stabilirsi precoce di una *forma mentis* orientata all'approfondimento filosofico, alla costruzione di legami interpretativi che passano

3 *Ivi*, p. 303.

4 Si veda *ivi*, p. 115, un raffronto fra la rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* rossiniano al Cairo e l'ascolto di una selezione in disco: «Il sentirmi confermare esattamente come la ricordavo, in una situazione così intima e solo mia, l'esecuzione dal vivo cui avevo assistito mi diede il piacere più profondo, accompagnato però dalla sensazione, non del tutto cosciente, di essere, proprio per la qualità speciale dell'esperienza, come prigioniero in un mondo di silenzio e di soggettività irreali che non ero abbastanza forte per sostenere».

per la struttura del testo, sia essa quella di un libro, di un film o di una sinfonia. Lo conquista, insomma, la «complessità in sé, irrisolta, irriducibile, forse alla fine inassimilabile». Said ne prova una definizione:

Per “complessità” intendo una sorta di rispecchiamento e autorispecchiamento dotato di una sua coerenza interna.<sup>5</sup>

Una coerenza da recuperare e da individuare, spesso non immediatamente fruibile, ma che costituisce l’elemento trascinante dell’ascolto e dell’esperienza artistica in genere. Ecco la potenza della musica assoluta, la cui mappa di significato deve essere estrapolata da un’ermeneutica basata sull’esclusivo disporsi dei suoni. Questo non significa adesione all’autosufficienza del formalismo, ma coscienza adorniana di un materiale musicale che ha introiettato nella forma i condizionamenti della realtà. La potenza del linguaggio beethoveniano consiste proprio nella dialettica che si instaura fra dato soggettivo ed elaborazione, concreta materialità del tema e suo sviluppo, secondo una logica dinamica in senso hegeliano.<sup>6</sup> Vedremo fra breve i rapporti complessi fra Said e il pensiero musicologico di Adorno, ma possiamo intanto fissare come momento acquisito la centralità di Beethoven nella visione teoretica del fatto musicale, comune ad entrambi.<sup>7</sup> La precoce passione beethoveniana, inoltre, provoca da subito chiari meccanismi di identificazione con i grandi interpreti, spesso direttori d’orchestra:

L’alta figura segaligna e spigolosa del maestro coronata dal cranio maestosamente calvo mi fece l’impressione giusta: ecco un musicista ascetico e ultraterreno che simboleggiava già nell’aspetto la trasfigurazione che una musica come quella di Beethoven richiedeva. [...] La musica, con lui, sembrava dispiegarsi con una logica inesorabile, assoluta e appagante.<sup>8</sup>

Così Said commenta un concerto di Furtwängler dedicato all’*Incompiuta* di Schubert, a Mozart, alla *Quinta* di Beethoven, la cui impressione è talmente forte da convincerlo – provvisoriamente – del primato dell’esecuzione dal vivo.<sup>9</sup> Provvisoriamente, perché – per sua stessa ammissione –

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

5 *Ivi*, p. 180.

6 Cfr. C. Migliaccio, *Filosofia e musicologia in Theodor Wiesengrund Adorno*, in *Introduzione alla filosofia della musica*, Utet, Torino 2009, p. 193: nella musica di Beethoven «è in atto la dialettica tra logica e materiale, ossia il processo che, partendo dalla base linguistica di cui il musicista si serve, conduce al suo annullamento e al superamento in una sintesi superiore».

7 Cfr. *Sempre nel posto sbagliato*, cit., p. 247.

8 *Ivi*, p. 118.

9 Del resto, la frequentazione con le sinfonie beethoveniane rimane costante nell’arco della sua vita. Si consideri, ad esempio, che attraverso l’ascolto della *Nona* Said stabilisce un punto privilegiato di contatto con la figura materna, non privo di conseguenze psicologiche. Per una sorta di proprietà transitiva emozionale, l’assolutezza della Sinfonia in re minore pare riverberarsi sull’unicità del rapporto materno («un’immagine di unione esclusiva e inviolata»), con esiti castranti nei confronti dell’universo femminile (*ivi*, p. 236).

la forza dirompente della musica si è quasi sempre manifestata per lui nella solitudine, nel momento in cui il soggetto concentra se stesso nell'analisi attenta, al riparo dei fattori di disturbo sul canale comunicativo.<sup>10</sup> In fondo, in Said pare non risolversi mai la dialettica (e, talora, la dicotomia) fra esecuzione dal vivo e ascolto privato, frequentazione di teatri, festival, concerti e considerazione peculiare del prodotto discografico, nell'epoca – direbbe Benjamin – in cui l'arte (e quella musicale in particolare) deve anche affidarsi alla sua riproducibilità tecnica, con tutte le conseguenze del caso.

Guglielmo  
Pianigiani

## 2. In principio era Adorno

È attraverso Beethoven che Said stabilisce un contatto decisivo con Adorno e la sua visione musicologica. La convergenza massima – al di là dell'impianto ideologico di base – riguarda la valutazione dello "stile tardo", così come è stato individuato da Adorno nei suoi frammenti beethoveniani.<sup>11</sup> Nella valutazione del terzo periodo il filosofo francofortese rintraccia il superamento della totalità hegeliana nella direzione del transitorio, dell'unico. Oltrepassando gli schematismi classici e senza configurare ancora forme romantiche, Beethoven intraprende un percorso di assoluta originalità, gettando un ponte con il tematismo concentrato della Seconda Scuola di Vienna. Il percorso di indagine sulle forme diviene omologo di una ricerca di libertà che deriva da precisi statuti sociali e dalla rivendicazione di autonomia. Il pensiero dell'ultimo Beethoven appare necessitato da un processo che trascina il compositore oltre i vincoli formali per ritrovare la forza dell'autenticità. Se l'equazione Beethoven-Hegel è servita ad Adorno come dimostrazione storica di una dialettica e di una vera e propria filosofia della storia, l'ultimo Beethoven apre lo spazio alla sperimentazione più ardita e, soprattutto, dimostra di non appagarsi più nella sintesi formale, come esito rassicurante e contenitore di energia dinamica. Adesso il materiale esplose, le convenzioni si offrono nella loro nuda oggettività di scheletro e il soggetto le illumina di una luce inattesa e spietata:

Il rapporto tra le convenzioni e la soggettività deve essere inteso come la legge formale da cui sgorga il contenuto delle opere tarde, qualora esse

10 *Ivi*, p. 114: «Sono in grado di datare quasi al minuto le mie più importanti scoperte in campo musicale: tutte hanno avuto luogo in solitudine».

11 Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993; trad. it. di L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001. Adorno intitola «Stile tardo» i capp. IX, X e XI, e *Sullo stile tardo* è il libro postumo di Said dedicato alle creazioni ultime di alcuni scrittori e compositori europei: E. W. Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Bloomsbury, London 2006; trad. it. di A. Arduini, *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano 2009.

possano davvero essere qualcosa di più che reliquie commoventi. [...] La forza della soggettività nelle opere d'arte è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere d'arte. Essa le fa saltare non per esprimersi, bensì per far cadere senza espressione l'apparenza dell'arte.<sup>12</sup>

Da questo punto di vista, il Beethoven tardo fa coesistere il dramma personale (evoluzione di un percorso soggettivo) con l'avanzamento oltre le imposizioni storico-formali. Quello stile parla del soggetto Beethoven allo stesso modo in cui esprime la lacerazione intrinseca di una forma: «Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende».<sup>13</sup> Il frammento rimane tale, scheggia, fessura, crepa che non riesce più ad aprirsi alla totalità e, in questo senso, non può corrispondere e sovrapporsi alla dialettica hegeliana.

Said parte da questi esiti adorniani, ne difende il contenuto di verità e lo rilancia agli esecuti futuri. Ne sottolinea, semmai, alcune implicazioni sociali ed esistenziali:

Le composizioni che appartengono al cosiddetto terzo periodo del musicista [...] costituiscono un avvenimento nella storia della cultura moderna: un momento in cui l'artista, pienamente padrone dei suoi mezzi, smette di comunicare con l'ordine sociale prestabilito di cui fa parte e stringe con esso una relazione contraddittoria e alienata.<sup>14</sup>

Said intende precisare alcuni punti: 1) la solitudine del compositore che si allontana dal mondo convenzionale della sua epoca per chiudersi in un regime di rabbiosa autosufficienza; 2) lo stabilirsi – fra le due realtà – di una dolorosa distonia in cui questa lacerazione appare allegorica di una rottura storica, di un passaggio epocale. Lo smarrimento che può cogliere l'ascoltatore di fronte alle opere del terzo periodo corrisponde bene al disorientamento per la perdita gravitazionale di un centro. Beethoven ci parla da un "esilio" esistenziale che rinvia, da un lato, all'approssimarsi della morte e, dall'altro, a un orizzonte di destino storico non più riscattabile dalla forma.<sup>15</sup> Inoltre, se Said coglie alla perfezione la dialettica biografica beethoveniana, intesa anche come transizione fra entità sociali diverse (da *Kapellmeister* a musicista autonomo), non gli sfugge – tuttavia – la condizione liminare dell'alienazione, l'abbandono da parte dei contemporanei, la lotta furente per la ricomposizione di un intero si-

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

12 Adorno, *Beethoven*, cit., p. 176.

13 *Ivi*, p. 179. Cfr. anche p. 178: «La sua opera tarda resta ancora un processo, ma non inteso come sviluppo, bensì come accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro sicuro e armonia derivante dalla spontaneità». Si leggano anche queste parole di Said: «Le opere tarde di Beethoven restano non riconciliate, escluse da una sintesi superiore: non rientrano in alcuno schema e non possono essere riconciliate o risolte, poiché la loro frammentarietà irrisolta e priva di sintesi è essenziale, e non ornamentale o simbolo di qualcos'altro» (*Sullo stile tardo*, cit., p. 27).

14 Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 23.

15 *Ibidem*.

stema musicale e sociale.<sup>16</sup> Sappiamo che per molti decenni questa produzione tarda fu considerata inascoltabile, misteriosa, al limite del *non-sense*. E forse non è un caso che proprio questa dimensione di esilio e di incomunicabilità abbia affascinato così tanto Said (come Adorno), attraversato da altre contraddizioni storiche e biografiche, non meno dolorose e irrisolvibili. Non si dimentichi, del resto, che sia i frammenti adorniani, sia le riflessioni saidiane vanno a collocarsi tra le opere postume, testi e riflessioni di un intellettuale costretto dalla malattia, nel periodo terminale della vita. Ma è proprio questa musica “tarda”, così difficile ed enigmatica, che consente a Beethoven (e di conseguenza ad Adorno e Said) di esprimere il rifiuto dell’ordine delle cose, di respingere il conformismo borghese nel suo rassereneante *status quo*. L’arte sembra riacquistare un valore di critica del sistema sociale, respingendo l’apparenza tranquillizzante del compiacimento e indirizzandosi verso la sfida al gusto borghese, e prefigurando l’utopia di una felicità tutta da ricostruire. È questo il primo degli elementi critici che Said recupera da Adorno.

Un secondo aspetto, invece, riguarda più da vicino altre considerazioni storico-estetiche. Come Adorno è riuscito a dimostrare la profonda distonia fra le opere di Schönberg e la società di massa e a rintracciarne il contenuto di verità in proporzione all’attrito esistente, così Said valuta la musica contemporanea come esito di una radicale divisione del lavoro. Divisione che, a differenza di quanto accaduto in Proust, Mann, Eliot, Joyce, comporta anche un disinteresse degli intellettuali nei confronti della musica in sé, colta o popolare che sia. La frammentazione dei saperi, la parcelizzazione delle competenze rendono ardua una vera ricostruzione storica che sappia tenere conto della totalità dell’esperienza artistica e musicale. Lo specialismo disciplinare non consente quasi mai una valutazione completa o il più possibile esaustiva di un fenomeno culturale così complesso. In questo modo, però, la critica musicale perde la propria funzione di smascheramento ideologico e si adagia su considerazioni tecniche prive di forza rivelatrice.<sup>17</sup>

Il terzo punto di derivazione adorniana concerne, infine, il momento in cui tale specializzazione è colta nell’esecuzione, o *performance occasion*, così definita da Said. Se, come sostiene Adorno, la musica moderna è il punto conclusivo di un determinato processo storico (nella linea Beetho-

16 Cfr. E. W. Said, *Musical Elaborations* [1991], Vintage Books, London 1992, p. 65: «Beethoven’s revolution in music was almost single-handedly to shift the basis of compositional time from semi-official designations provided by rulers, church feasts, ceremonies, to the far more precarious and novel space opened up by the tonal system and its rudimentary cadences, which the composer can then proceed to exploit first by sheer rude insistence, then later by self-dramatization, then finally by a radical reexploration of the system itself».

17 Cfr. *ivi*, p. 16. Su questi aspetti, non privi di contraddizioni nello stesso Said, tornerò più avanti.

ven-Schönberg) che conduce al silenzio musicale e, forse, alla fine stessa dell'arte, il recupero della *performance* esecutiva consente di ristabilire un legame fra separatezza tecnico-specialistica e condivisione sociale:

Performance is thus an inflected and highly determined point of convergence where the specific and the general come together, music as the most specialized of aesthetics with a discipline entirely specific to it, performance as the general, socially available form of its cultural presentation.<sup>18</sup>

È quella che Said chiama «extreme occasion»:

something beyond the everyday, something irreducibly and temporally not repeatable, something whose core is precisely what can be experienced only under relatively severe and unyielding conditions.<sup>19</sup>

L'occasione estrema, quella a cui Said dedica un intero capitolo di *Musical elaborations*,<sup>20</sup> vuole essere la risposta attuale alla «regressione dell'ascolto» adorniana, a uno storicismo di matrice hegeliana che non consente vie d'uscita oltre Schönberg e quel punto di non ritorno. Said vuole evadere dall'*impasse* adorniana, concentrandosi sul dato dell'esecuzione in ciò che essa implica anche sul piano sociale ed economico: tecnici del suono, teatri, sale da concerto, pubblico, biglietti, agenti, musicisti, discografici, critici musicali. C'è tutto un mondo che ruota intorno alla *performance* e di cui conosciamo relativamente poco. Eppure questa realtà è essenziale per comprendere l'evoluzione dello stile concertistico da Paganini a Gould, e prendere atto di tutta una serie di trasformazioni economiche, oltre che stilistiche e di gusto. Le une e le altre, anzi, appaiono collegate e in reciproco condizionamento. La formulazione dei programmi da concerto, le scelte esecutive, i luoghi, i destinatari, tutto rinvia a una radicalizzazione del gusto che separa avanguardia e musica contemporanea dalla routine dei repertori tradizionali. Inoltre, e qui Said si spinge in una direzione altra rispetto ad Adorno, occorrerebbe uscire dalla visione monolitica della musica occidentale, all'interno della quale la visione adorniana appare incontrovertibile. Said, cittadino del mondo, sradicato ed esule, di formazione cosmopolita, non può che avvertire la compresenza di altre culture musicali, la cui marginalità scorre in parallelo all'emarginazione politica e culturale *tout court*.<sup>21</sup> Al punto che, in qualche caso, la musica stessa può divenire fattore di dissidenza, espressione di alternative che dalla cultura si riverberano sulla politica e viceversa, manifestazione

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

18 *Ivi*, p. 17.

19 *Ivi*, pp. 17-18.

20 «Performance as an Extreme Occasion», *ivi*, pp. 1-34.

21 È anche in quest'ottica che occorre valutare il tentativo della Barenboim-Said Foundation, nata nel 1999 per sviluppare il rapporto fra mondo arabo e israeliano nel nome dei valori musicali dei due popoli.



provocatoria di un'alterità critica e non omologata al presente opaco dell'industria culturale.<sup>22</sup>

### 3. Conformismo e trasgressione

#### 3.1.

Esiste, tuttavia, un altro aspetto di divergenza con Adorno, ovvero la valutazione critico-ideologica delle opere di Wagner e Strauss. Ma prima di affrontare questo nodo problematico, vorrei soffermarmi su alcune valutazioni di Said sull'opera italiana. Come abbiamo visto in relazione agli appunti autobiografici, Verdi e Wagner segnano fin dall'inizio uno spartiacque decisivo, rappresentando il primo una relativa "facilità" ricettiva, e il secondo la sfida culturale e filosofica. Nel corso degli anni tale giudizio non cambia e, anzi, trova conferme, soprattutto nelle consuetudini teatrali statunitensi e non solo. A più riprese, infatti, Said critica ferocemente la politica culturale del Metropolitan di New York, accusato di immobilismo, incapacità di rinnovamento, assuefazione al repertorio tradizionale, imperniato sugli autori stabili e di successo sicuro (Verdi, Puccini, Mozart, Gounod, Rossini...). La curiosità intellettuale di Said non riesce ad appagarsi dell'ennesima replica di *Bohème* e di *Traviata*, ma si accende con prepotenza davanti a proposte marginali del repertorio e, non per questo, meno interessanti (Bartok, Schönberg, Berlioz, Boulez, autori contemporanei). Non si tratta di un giudizio di valore *a priori*, ma della volontà di rinnovare l'orizzonte delle programmazioni, in modo da offrire più opportunità di conoscenza e di riflessione. Perché dietro quelle opzioni di repertorio si nasconde (e non più di tanto) una precisa operazione ideologica, tesa a procrastinare l'avviarsi di un dibattito serio di politica culturale, a lasciare inalterati i gusti per appiattirli sul ritorno del noto piuttosto che scommettere su una sfida stimolante e intelligente. Adornianamente, stavolta, anche per Said non vi è nulla di più ideologico del gusto, di ciò che in apparenza viene fatto passare per "normale" ed è invece frutto di precise strategie politiche e di mercato. La critica, allora, deve recuperare la propria funzione di smascheramento dell'ideologia e inserire un cuneo di provocazione nell'impianto statico dell'omologia culturale odierna. Per Said l'obiettivo polemico principale è il Met, ma le sue affermazioni valgono per gran parte della cultura musicale dell'Occidente:

Questo tipo di progetto ha dalla sua i soldi, gli spazi, gli organi d'informazione attraverso cui trasformare la tradizione in vera e propria orto-

22 Questo è il punto in cui Said è più lontano da Adorno, «for whom in the totality administered society no person is exempt from ideological coercion» [*Musical elaborations*, cit., p. xvi].

dossia. Molte delle idee che hanno ispirato ultimamente il Met – si pensi al *Ring* o al *Parsifal* wagneriani: produzioni faticose, austere, “realistiche”, programmaticamente antisperimentali – sono l’equivalente virtuale di una precisa rivendicazione politica. Si vuole far passare quella ricca e potente tradizione estetica, con la sua *grandeur*, la sua magniloquente verosimiglianza, la sua acritica ripetizione del passato, per qualcosa che rende inutile rinnovarsi, sperimentare, azzardare. [...] L’attacco neoconservatore alla letteratura e alle arti ha ormai imposto il suo pesante pedaggio anche al mondo della musica classica.<sup>23</sup>

Non è un caso, infatti, che la maggior parte delle recensioni operistiche di Said siano incentrate su problemi di regia e di allestimento, ovvero sulle modalità in cui il regista riesce nel suo lavoro di attualizzazione intelligente. Non mancano notazioni finemente tecniche e di prassi esecutiva, e – tuttavia – ciò che più gli preme è verificare la tenuta “filosofica” di ogni interpretazione, se lo spettacolo, al di là del valore estetico in sé, contiene elementi di verità, conoscenza, possibilità di avanzamento etico e sociale.<sup>24</sup>

Nella critica sostanziale al melodramma italiano, dunque, confluiscono istanze molteplici: a) l’elemento biografico, legato al rifiuto epidermico durante i primi ascolti; b) la ricerca di una dimensione complessa e sistemica (Wagner); c) la presa di distanza da ogni conformismo nella programmazione teatrale come sul piano interpretativo. Esiste un quarto livello riconducibile al versante ideologico, forse il più debole o meno giustificabile. Riguarda la valutazione di *Aida*, argomento di un saggio saidiano molto dibattuto. Uscito con il titolo *The Imperial Spectacle*, affronta l’opera di Verdi dal punto di vista di un critico dell’orientalismo e prova a gettarvi una nuova luce analitico-critica.<sup>25</sup> Said parte dal considerare *Aida* un’opera

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

- 23 E. W. Said, *Die Tote Stadt, Fidelio, The death of Klinghoffer*, in Id., *Music at the Limits: Three Decades of Essays and Articles on Music*, Bloomsbury, London 2008; trad. it. di F. Leoni, *Musica ai limiti. Saggi e articoli*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 190. L’autore ribadisce il concetto in *Musica e spettacolo*, *ivi*, p. 329: «Una produzione operistica nasce da una serie di compromessi tra interpreti, registi, direttori d’orchestra; senza dimenticare, oggi in particolare, gli equilibri economici determinati dagli sponsor, dalle vendite dei biglietti e dal gusto del pubblico. Sembra esserci ormai un diffuso consenso sul fatto che il mondo della musica classica navighi in cattive acque a causa dell’avidità delle case discografiche, dello scarso richiamo ormai esercitato dal canone dei classici, dei cachet sempre più esorbitanti delle star (pensate ai Tre Tenori) e della prudenza, per non dire il bieco conservatorismo, di interpreti e impresari – che preferiscono proporre al pubblico una rigida dieta di titoli celebri e sicuri piuttosto che lanciarsi nella sperimentazione di un repertorio inconsueto e magari contemporaneo».
- 24 Non sorprende il giudizio del tutto negativo su Rossini (equiparato a Stendhal) come musicista disincantato, reazionario e autoreferenziale: «si avverte [...] con tutta chiarezza che Rossini procede subordinando interamente gli aspetti drammatici della trama e dei personaggi al nocciolo puro e semplice della sua inventiva musicale. Il risultato è una sorta di operazione metamusicale: musica costruita intorno alla musica, sostanzialmente slegata dai gravami del contesto storico-sociale» (*ivi*, p. 182).
- 25 E. W. Said, *The Imperial Spectacle*, in «Grand Street», 6, 2, 1987, pp. 82-104. Cfr. E. W. Said, *Orientalism. Western Representations of the Orient*, Pantheon Books, New York 1978; trad. it. di S. Gallo, *Orientalismo*.

anomala nel sistema verdiano, del tutto eccentrica. Ma invece di considerare cause di evoluzione stilistica e di poetica, dirige la propria attenzione sulle influenze ideologiche, culturali ed economiche che avrebbero condizionato pesantemente il compositore. Il critico chiama in causa soprattutto Auguste Mariette e il suo debito di contenuti e di stereotipi mutuati da Champollion. Un viluppo quasi inestricabile di interessi e di affari, sulla spinta delle grandi potenze europee in lotta per il dominio sull'Egitto (Francia e Inghilterra *in primis*), avrebbe spinto Verdi in un'operazione imperialista, avallando luoghi comuni dell'orientalismo e veicolandone un'idea falsata, omogenea al potere: «*Aida* is a work not so much *about* but *of* imperial domination». <sup>26</sup> Lo è soprattutto per l'appoggio, diretto o indiretto, che ha fornito alle manovre filo-europee di Ismail Pascià, responsabile di aver portato l'Egitto sull'orlo del fallimento illudendosi di riprodurre sulle sponde del Nilo un frammento della *grandeur* francese, e aprendo invece le porte alla speculazione della ricca borghesia europea. <sup>27</sup> Gli spunti dell'analisi saidiana sono interessanti, e tuttavia non del tutto condivisibili, per varie ragioni. Intanto, ammesso che la (relativa) condiscendenza verdiana nei confronti del potere egiziano sia stata influenzata da motivazioni imperialistiche, cosa dire del rapporto Wagner-Ludwig di Baviera? Eppure nessun critico, neppure Said, ha mai messo in dubbio il valore del *Tristan* a causa delle ripercussioni economiche da esso prodotte sugli stati bavaresi. In seconda battuta, occorre valutare *Aida* per quello che è, ovvero una tappa del percorso verdiano nella maturazione del *grand-opéra*, e punto terminale (nel 1872) di una relazione problematica con Meyerbeer, da un lato, e con Bellini e Donizetti, dall'altro. In sostanza, è necessario guardare all'opera anche sul piano della drammaturgia musicale. L'eccentricità di *Aida*, più volte invocata da Said, finisce per stemperarsi se consideriamo le costanti della triangolazione affettiva (tenore-soprano-baritono), con l'aggravante della rivalità femminile (mezzosoprano), già sperimentata in *Don Carlos*. La stessa scena del trionfo (Atto II), considerata quale emblema negativo dello stereotipo orientalista, deve essere letta in contrasto con l'Atto III, con la dimensione notturna

*L'immagine europea dell'Oriente* [1991], Feltrinelli, Milano 2005, p. 201: «L'orientalismo può [...] essere visto come modo regolamentato (o orientalizzato) di scrivere, osservare e studiare, dominato da imperativi, prospettive e inclinazioni ideologiche in apparenza costruiti a misura dell'Oriente. L'Oriente è pensato, studiato, amministrato e giudicato in modo astratto. L'Oriente presentato dall'orientalismo è quindi un sistema di rappresentazioni circoscritto da un insieme di forze che introdussero l'Oriente nella cultura occidentale, poi nella consapevolezza occidentale, e infine negli imperi coloniali occidentali». Per una esaustiva risposta critica a Said si veda anche l'ottimo saggio di G. Verardi, *On Edward W. Said's «Aida»*, in «Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"». Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi», 56, 4, 1996, pp. 524-535.

<sup>26</sup> Said, *The Imperial Spectacle*, cit., p. 84.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 103: «*Aida*, for Egypt, was an imperial *article de luxe* purchased by credit for a tiny clientele whose entertainment was incidental to their real purposes in Cairo».

e privata alla quale serve da contraltare. Né appare nuovo, a tutti gli effetti, il modo ferocemente anticlericale con cui Verdi raffigura la casta dei sacerdoti, e poco importa, nella sostanza, se esso non coincide con le pratiche storiche e originali della religione egiziana. Ciò che dovrebbe colpire è la prospettiva obliqua in cui l'opera si conclude, nella coincidenza di momento pubblico e privato (Amneris e Aida-Radamès), in reciproca estraneità, secondo una tipologia scenica risalente al Quartetto di *Rigoletto* e che ritorna in *Carmen*. Sarebbero da sottolineare, semmai, altri aspetti. Il fatto, per esempio, che l'eroina positiva sia una schiava etiope (di un popolo fatto prigioniero dagli egiziani), e che essa faccia innamorare di sé un alto militare, generale dell'esercito e destinato al regno. È, dunque, sul piano della drammaturgia che possiamo valutare la coerenza verdiana ai propri modelli attanziali, la fedeltà ai problemi (libertà/prigionia, pubblico/privato, laicità/religione, padri/figli) che di volta in volta trovano spazio in Egitto come a Cipro, a Mantova o a Madrid.

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

### 3.2.

Se l'opera italiana in genere ottiene un rifiuto, in Said, a causa di un conformismo esecutivo e di un eccesso di popolarità, è Wagner a conquistare il primato. Ed è qui che la distanza con Adorno appare incolmabile. Le posizioni di Adorno sono note e richiamano da vicino le idiosincrasie di Nietzsche. Non esiste aspetto dell'estetica wagneriana che non sia da Adorno attaccato con durezza, nel tentativo di smascherarne la cattiva coscienza. Istrionismo, menzogna, decadenza, mancanza di un vero sviluppo tematico (la *durchbrochene Arbeit* beethoveniana), prolissità inutile, dispotismo autoriale, assenza di dialettica: l'elenco adorniano non lascia margini di recupero, se non nel segno di una fallibilità costitutiva delle opere, tentativo estremo di salvare il *Musikdrama* proiettandolo nel futuro dell'attuazione.<sup>28</sup> Il punto a mio avviso più interessante è quello in cui Adorno contesta a Wagner l'assenza di storicità: nell'inseguire il mito e il suo immobilismo, Wagner perde di vista l'essere umano come realtà dialettica. «L'istanza di universale umanità annulla proprio l'opposto dell'incantesimo, il soggetto storico-realistico»; «i racconti wagneriani impongono l'arresto dell'azione come processo vitale della società. Essi si fanno immobili per scortarla nel regno della morte, archetipo della musica

28 Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1952 (ma scritto tra il 1937 e il '38); trad. it. di M. Bortolotto [1966], *Wagner*, Einaudi, Torino 2008. Il saggio *Attualità di Wagner*, in cui Adorno corregge – solo in parte – l'ottica dei precedenti giudizi, è del 1965: l'opera di Wagner «viene consegnata non finita nelle nostre mani come qualcosa su cui bisogna ancora lavorare, di incompiuto in sé. Attende ciò che potrà farla diventare se stessa. Questa è la sua vera attualità» (Th. W. Adorno, *Wagner's Aktualität*, in Id., «Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse». *Ein philosophisches Lesebuch*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997; trad. it. di G. Borio in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, pp. 57-76: p. 76).

wagneriana», e le citazioni potrebbero continuare *ad infinitum*.<sup>29</sup> Anche Said pare condividere, per un tratto, gli assunti adorniani, e nel momento in cui riconsidera Wagner alla luce della seconda guerra mondiale e dell'hitlerismo, non può che riconoscere nella sua musica una fortissima componente antisemita. Non solo per il modo in cui Wagner concepisce i ruoli dei personaggi negativi (Beckmesser, Alberich, Mime), ma soprattutto per il nazionalismo estremo dei *Meistersinger*, e la volontà totalizzante operata sulle masse, l'esercizio fascista della volontà di potenza.<sup>30</sup> Preso atto di questo, Said mette allora a confronto Adorno con il *Faustus* di Mann per evidenziare la discesa nell'abisso della civiltà occidentale, la strada senza ritorno intrapresa della composizione musicale estrema (Schönberg e Berg), derivata dalla radicalizzazione dell'estetica wagneriana:

Precisely because in its rebarbative complexity, without time or pleasing harmony, it can no longer serve as a reflection of human activity, music is a negation, a blotting-out of the society that gave rise to it.<sup>31</sup>

Ma, sostiene Said, non è questo un percorso obbligato della nostra civiltà occidentale, perché pare esso stesso il frutto di un'elaborazione ideologica. È il risultato di un'eccessiva adesione ad Adorno (o a Foucault) che conduce l'estetica verso la sua dialettica negativa, a un pessimismo disperato, tipico del marxismo occidentale. Said non esita a definire eurocentrica e imperialistica questa posizione<sup>32</sup> e invita a una reazione forte, al definirsi di un'alternativa:

we must be careful not to accept the assumption that in dealing with such issues in the case of Wagner, or de Man, or anyone else whose fate was tied in to European apocalypse, that *that* was the only history, the only fate, the only culture and transgression worth thinking about. Not only must the resistance to fascism be given correlative attention, but so too must the dynamic of non-European history occurring simultaneously with events in Europe.<sup>33</sup>

La critica al marxismo apocalittico adorniano appare come il rifiuto di uno storicismo rigido, coerente quanto inesorabile nel definirsi delle conseguenze storiche. Vi è ancora molto lavoro da fare, suggerisce Said, anche nel campo complesso della musicologia, europea ed extraeuropea.

29 Adorno, *Wagner*, cit., pp. 115 e 57.

30 Si noti quanto scrive Said sulla relazione fra Wagner e il nazismo: «The contamination is so great that any attempt to excuse Wagner for the fact that he died well before Hitler's ascendancy appears ridiculously, not to say mendaciously, ineffective» (E. W. Said, *On the Transgressive Elements in Music*, in Id., *Musical elaborations*, cit., p. 41).

31 Said, *Musical elaborations*, cit., p. 48.

32 *Ivi*, p. 51.

33 *Ivi*, p. 52.

Il tecnicismo degli studi non deve precludere l'accesso ai dati della realtà, perché anche la musica – come tutte le produzioni estetiche – implica il mondo della vita, le connessioni con la civiltà e l'inestricabile connubio con la barbarie.<sup>34</sup> È una dialettica che guarda oltre Adorno e riconsidera ampi strati di consapevolezza analitica, legati alla prassi esecutiva, alle ultime conquiste della filologia musicale e ai nuovi mezzi di diffusione sonora. Uscire dallo storicismo per recuperare valori di speranza, in questo consiste la trasgressione che la musica può imprimere al proprio linguaggio:

No social system, no historical vision, no theoretical totalization, no matter how powerful, can exhaust all the alternatives or practices that exist within its domain. There is always the possibility to transgress.<sup>35</sup>

Il desiderio di riconsiderare la dialettica negativa adorniana e di limitarne la carica distruttiva, porta Said a valorizzare i territori del possibile. Nel sistema chiuso e apocalittico della realtà deve pur esserci una via di fuga, prima della disperazione. Non si tratta, come ovvio, di un rifiuto della storia, ma dell'invito a non dare troppe cose per scontate, come se agire fosse divenuto impossibile. L'ultimo Said è anche quello che rilancia l'umanesimo critico come sguardo inappagabile, disposto a rimettersi in gioco pur di preservare un qualsiasi ambito di manovra:

Nulla nella storia è mai definitivo. Nulla nella storia è immune al cambiamento. Nulla nella storia si sottrae alla comprensione, alla forza della riflessione, all'analisi, alla ridefinizione.<sup>36</sup>

### 3.3.

Allo stesso modo, di fronte al giudizio *tranchante* di Adorno su Strauss, accusato di velleitarismo borghese, di incapacità a rinnovarsi davvero e di pura esteriorità, Said ribatte con l'analisi di *Metamorphosen*.<sup>37</sup> La scelta non è casuale. Siamo in presenza di una delle ultime composizioni straussiane, concepita in memoria delle vittime dei bombardamenti di Monaco. Tipica è la sua essenza di *opus* riepilogativo di tutta un'epoca e di uno stile in via

34 Tuttavia non può che suscitare qualche sorpresa una delle ultime posizioni saidiane in merito all'opportunità morale di eseguire Wagner, specie in Israele. L'*escamotage*, in questo caso, è non considerare la musica un linguaggio (che quindi possa veicolare significati antisemiti), e che la sua internazionalità indichi il superamento di ogni confine geografico. Se Wagner era un feroce antisemita, non lo è necessariamente la sua musica, sostiene Said (cfr. *Barenboim e il tabù wagneriano*, in Said, *Musica ai limiti*, cit., pp. 387-397). Non sono così convinto della separazione fra i due ambiti, considerata proprio la natura squisitamente politica di ogni operazione culturale. «Comprendere il significato che le cose hanno *per sé*» (ivi, p. 395) non può implicare la cancellazione dei fatti storici, neppure nella loro (spesso evidente) sedimentazione artistica.

35 Said, *Musical elaborations*, cit., p. 55.

36 Said, *Musica ai limiti*, cit., p. 394.

37 R. Strauss, *Metamorphosen*, per 23 archi solisti, prima esecuzione gennaio 1946. Per i giudizi adorniani su Strauss si veda *Richard Strauss*, in *Immagini dialettiche*, cit., pp. 93-132.

di esaurimento. Appare, quindi, come un'altra testimonianza di quello stile tardo così caro a Said proprio per i valori testamentari e profetici che esso sa esprimere. Come accade nei *Vier letzte Lieder* per soprano e orchestra (1948), *Metamorphosen* racchiude in sé la sintesi raffinatissima di una civiltà musicale al crepuscolo, irrecuperabile e, proprio per questo, desiderosa di salvezza. Con forte propensione antistoricistica, Said legge il brano apprezzandone il distacco dal tempo, l'andamento estatico, la concentrazione sul lavoro tematico, quasi sfida alle capacità di variazione e di contrappunto. A differenza di Adorno, che vede in Strauss il prolungarsi decadente di un vuoto crepuscolarismo, Said è interessato al farsi stesso della composizione e alla sua fenomenologia. La musica di questo Strauss respinge le accuse di conformismo, di tradizione filoborghese, e propone nuove strade alla comunicazione musicale. Pare emergere, quindi, da questa suprema elaborazione formale, una sorta di messaggio utopico, attento a una modalità di pensiero che si libera da implicazioni troppo soggettive, per comunicare la forza speculativa dell'intelletto umano, libera, concepita universalmente e per tutti.<sup>38</sup> Non sfuggano, per altro, due aspetti della riflessione saidiana. Il primo concerne il piacere della scoperta e dell'invenzione: il vicolo cieco profetizzato da Adorno è aggirato dalla potenza compositiva di questo ultimo Strauss. Il secondo riguarda il costante allargamento della base dei fruitori musicali, se, oltre la contingenza esecutiva, riusciamo ad apprezzare un linguaggio "comunicabile", un *medium* per stabilire nuovi contatti con gli ascoltatori di tutti i tempi. Il carattere estatico individuato nella musica straussiana da uno dei suoi massimi interpreti, Gould, non rinnega – secondo Said – la bellezza elaborativa della composizione: il piacere estetico e la consapevolezza tecnica procedono paralleli come prefigurazione di un orizzonte utopico e condivisibile.

#### 3.4.

È, dunque, nella figura di Glenn Gould che Said vede incarnarsi la tipologia più alta dell'intellettuale-musicista moderno. Credo che le ragioni siano molteplici. Partirei da un dato curioso: l'autobiografia di Said, *Sempre nel posto sbagliato*, si chiude sugli anni di Princeton e di Harvard (1958-1963), nonostante alcuni balzi cronologici in avanti. Potrebbe non essere un caso che proprio il 1964 è l'anno in cui Gould decide di abbandonare la carriera concertistica per dedicarsi alle incisioni discografiche. L'ipotesi è che l'ammirazione sconfinata per Gould sia dovuta a un processo di

38 Said, *Musical elaborations*, cit., p. 105: «In the perspective afforded by such a work as *Metamorphosen*, music thus becomes an art not primarily or exclusively about authorial power and social authority, but a mode for thinking through or thinking with the integral variety of human cultural practices, generously, non-coercively, and, yes, in a utopian cast, if by utopian we mean worldly, possible, attainable, knowable».

identificazione, per cui la biografia intellettuale saidiana finisce per coincidere con alcune delle scelte estetico-ideologiche del grande pianista. È un dato di fatto che Gould comincia ad assumere per Said un valore che travalica le abilità tecnico-esecutive, divenendo testimone di una posizione esclusiva nei confronti dell'arte e della musica. In Gould egli rintraccia doti e ideali che non ritrova in Pollini, in Rubinstein o in Michelangeli. In primo luogo, perché Gould esprime, al massimo grado, il momento esecutivo come «extreme occasion»: la strada degli studi di incisione taglia i ponti con il pubblico delle sale da concerto, costringe i fruitori alla mediazione tecnologica, a un'auspicabile concentrazione assoluta. L'esecuzione diviene ricerca di perfezione, a prescindere dalla deformazioni dell'esibizione *live*, e consente al pianista di stabilire autentici rapporti di lavoro con i tecnici del suono, gli ingegneri, le maestranze in genere. In seconda battuta, l'adesione a Gould proviene – a mio avviso – anche dall'isolamento operatosi dopo il '64 e riconosciuto forse da Said come un dato di coincidenza biografica (sia pure per motivi diversi e lontani). La riflessione, lo studio, l'analisi, il distacco, il controllo, la perfezione: sono questi i valori che Said riconosce in Gould come fattori discriminanti nei confronti degli altri pianisti. Ciò comporta solitudine, estraniamento, chiusura verso i rumori del mondo e ricerca di una concentrazione massima, totalizzante, quasi una condizione di esilio. Non diversamente dall'ultimo periodo beethoveniano, la separatezza di Gould indica la difficoltà dello sforzo, il conflitto con una realtà massificata da respingere guardando alla perfezione estrema ed originale del risultato artistico. Se «il Beethoven tardo si fa portavoce del rifiuto del nuovo ordine borghese da parte della musica», allo stesso modo Gould intende deludere o spostare l'orizzonte d'attesa del pubblico, non vuole assecondarlo, ma pretende che il percorso venga rovesciato. Deve essere l'ascoltatore a cercare di entrare nel mondo del pianista, a seguirlo nei suoi percorsi innovativi, nelle ardue scelte interpretative.<sup>39</sup> È il processo della modernità, originatosi in Beethoven, e portato da Gould a conseguenze davvero radicali. Perché il pianista canadese ha voluto, da un lato, uscire dalla logica *routinier* dei concerti in pubblico, la musica “al limite”, l'occasione estrema di cui parla Said,<sup>40</sup>

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

39 Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 27. Cfr. anche *ivi*, p. 115: «il virtuosismo di Gould non era concepito semplicemente per colpire e straniare l'ascoltatore/spettatore, ma piuttosto per attirare il pubblico provocandolo, spiazzando le aspettative e creando nuovi orientamenti del pensiero». Si osservi che il titolo del saggio dedicato a Gould suona *Il virtuoso come intellettuale*.

40 *Ivi*, p. 116: «la moderna sala da concerti dove ci rechiamo ad ascoltare i prodigi e le loro capacità tecniche è in realtà una specie di precipizio, un luogo di pericolo ed eccitazione che si trova ai limiti, dove l'interprete, che non ha composto la musica, viene applaudito da un pubblico che partecipa all'evento vivendolo come un'occasione [...] estrema, qualcosa che non è né ordinario né ripetibile, un'esperienza perigliosa piena di potenziali disastri e rischi costanti, sia pure in uno spazio limitato».



ma, dall'altro, ha recuperato in credibilità anche per il tipo di repertorio prescelto. Può apparire paradossale, da questo punto di vista, l'apprezzamento totale di Said verso un Gould che chiude con la sfida in pubblico e accetta *in toto* solo la comunicazione tecnologica. Ma è sul piano delle scelte esecutive che il pianista ribadisce la propria costante provocazione intellettuale. I programmi dedicati a Gibbons, Sweelinck, Byrd, ai brani per tastiera di Bizet, Wagner, Sibelius, Webern, Strauss, l'esclusione dei romantici, l'idolatria per Schönberg, sono garanti di una precisa impostazione culturale che utilizza la tecnologia dei *mass media* per veicolare messaggi alternativi. Insomma, la discografia di Gould, sia pure rinnegando la socialità del concerto, non si adatta al gusto massificato odierno con un prodotto parallelo, ma prosegue con maggiore incisività l'attacco trasgressivo al conformismo estetico. La produzione di questo pianista consente, dunque, a Said di ottenere la quadratura del cerchio: l'artista non rinuncia e, anzi, innalza all'ennesima potenza la nuova tecnologia e il mondo discografico, ma nello stesso tempo sottomette l'ingegneria del suono al suo percorso creativo-interpretativo.

Su questo versante vanno, per altro, a collocarsi le critiche a una sorta di *alter ego* di Gould, ovvero Toscanini. Said conferma nella sostanza, anche se molto addolcite, le ingenerose osservazioni adorniane contro il maestro italiano, accusato di assecondare l'industria culturale americana, dividendone un prodotto artificiale, di una mancanza di comprensione della musica contemporanea, e di un eccesso di tecnicismo a scapito dei reali valori musicali.<sup>41</sup> Ciò che Said rimprovera a Toscanini è il concentrarsi sull'occasione estrema dell'esecuzione, dando un immenso rilievo alla *performance* direttoriale senza entrare davvero in contatto con la musica stessa.<sup>42</sup> L'accusa, duplicata ancora una volta da Adorno, è quella di una sostanziale disumanità, di una mancanza di partecipazione emotiva che, se stabilisce un passo in avanti rispetto agli eccessi romantici di una cattiva tradizione esecutiva, sembra inaridire il flusso musicale in una ripetitività meccanica priva d'espressione.

41 Vedi il saggio di Adorno *La maestria del maestro*, in Id., *Immagini dialettiche*, cit., pp. 39-53; Adorno stigmatizza soprattutto le interpretazioni di Beethoven e di Brahms.

42 Cfr. Said, *Musical elaborations*, cit., p. 20: «In the drier, more unyielding acoustical and expressive contours of a Toscanini performance the concert stage is the public occasion, and *only that*; it stands before us stripped of any vestiges of home, individual subject, family, tradition, or national style». Si legga anche questo passo di un articolo che, fin dal titolo, riecheggia quello adorniano, *Maestro per le masse. Comprendere Toscanini*, in Said, *Musica ai limiti*, cit., p. 81: «Adorno si occupa di Toscanini come di uno dei disordini del tardo capitalismo. La sua *Meisterschaft*, il suo statuto di "maestro", simbolizzerebbe quella perfezione autoritaria e allo stesso tempo iperefficiente caratteristica del leader senz'anima, il cui desiderio di dominio si esprime in uno stile esecutivo che perde per definizione lo spirito e l'umanità intrinseca alla musica». Il saggio saidiano deriva da una sorta di recensione a un altro studio sociologico molto critico verso Toscanini, ad opera del musicologo americano Joseph Horowitz, *Understanding Toscanini: How He Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music*, Knopf, New York 1987.

Se il merito principale di Toscanini consiste, per Said, nello svecchiamento di una prassi direttoriale poco rispettosa della testualità e troppo incline a sentimentalismi fuori stile, tuttavia il confronto con Gould si risolve – ancora una volta – a tutto vantaggio di quest’ultimo. Merito della statura intellettuale dell’operazione, per cui il pianista canadese non si limita a proporre un’interpretazione filologicamente ineccepibile, ma suggerisce, commenta, riscopre. Il fulcro principale risiede nelle sue scelte bachiane, un autore che riemerge del tutto innovato e trasgressivo, *oltre* rispetto alla *vulgata* del concertismo tradizionale. L’avventura ha inizio con l’incisione delle *Variazioni Goldberg* nel 1955, e assurge a prototipo di un’operazione culturale di primo livello. L’incisione nasce come gesto provocatorio e di sfida verso le *star* del concertismo internazionale. Nessuno, in quegli anni, avrebbe mai osato portare Bach, quel Bach, in sala di registrazione, e con quegli esiti. Il compositore ne esce trasformato, limpido in tutte le linee contrappuntistiche, perfettamente reso sul pianoforte (oltre ogni criterio di pura filologia storica), modernissimo. Si tratta di politica culturale, nel momento in cui la razionalità esemplare dell’esecuzione illumina di luce nuova e inattesa un testo così impegnativo e lo restituisce a una migliore fruizione collettiva:

La musica di Bach è per Gould un archetipo dell’emergenza di un sistema razionale la cui potenza più peculiare sta nella capacità di opporsi risolutamente alla negazione e al disordine che da ogni lato ci assedia. Nel momento in cui l’interprete mette in opera questa peculiare potenza, egli si allinea con il lavoro in atto del compositore, e non con il consumismo del pubblico, portando il pubblico stesso ad allinearsi con quell’attività razionale, uditiva, visiva, e strappandolo alla sua condizione di passività, di suditanza a un contenuto predefinito e imposto dall’alto.<sup>43</sup>

Gould otterrebbe questo straordinario risultato perché, secondo Said, punta al cuore della composizione bachiana, lasciandone risuonare l’inquietante fondo anacronistico. L’operazione di Gould avanza in controtendenza rispetto alla realtà del moderno, così come i procedimenti compositivi bachiani apparivano obsoleti ai suoi contemporanei. Tutti i principi cardine dell’estetica saidiana sembrano confluire in quest’unica personalità dirompente: l’occasione estrema dell’esecuzione (anche discografica), la solitudine dell’artista, la ricerca della perfezione, la sfida intellettuale, il repertorio trasgressivo e, infine, l’intrinseco anacronismo.<sup>44</sup> In un certo qual modo, Gould si è reso, fin dall’inizio, postumo di se stesso, fuori dal tempo cronologico per poterne evidenziare tutta l’alienazione. Il suo

---

La musica  
in Edward Said  
tra Adorno  
e Gould

43 Said, *Musica ai limiti*, cit., p. 370.

44 Cfr. *Sullo stile tardo*, cit., p. 127: «Si tratta, io credo, di un’elaborazione riguardante la continuità, l’intelligenza razionale e la bellezza estetica in un’era di atomizzazione specialistica e antiumana».

“stile tardo” si è manifestato da subito come volontà di procedere in una direzione di austerità e di perfezione, senza tener conto di richieste esterne o di gratificazioni pubbliche.

Ciò che [le sue interpretazioni] tentano coscientemente di presentare è un modello critico per un tipo d'arte razionale e piacevole al tempo stesso, un'arte che cerchi di dimostrare che la composizione è un'attività ancora in corso durante l'esecuzione. [...] un pensiero alternativo rispetto alle convenzioni dominanti, che uccidono, disumanizzano e rirazionalizzano lo spirito umano. Non si tratta soltanto di una conquista intellettuale, ma anche umanistica.<sup>45</sup>

Guglielmo  
Pianigiani

Razionalità e piacevolezza: sono questi i valori a cui Said non intende rinunciare, nonostante Adorno e la sua concezione di una società moderna del tutto prona ai dettami dell'industria culturale. A questi vincoli, alla coercizione ideologica indotta da una realtà massificata, si può reagire con la rivendicazione di «pleasure and privacy», consapevoli del proprio leggere la storia da una dimensione utopistica e idealistica, quella dell'«amateur» nel terzo millennio.<sup>46</sup>

45 Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 128.

46 Said, *Musica ai limiti*, cit., p. xvii.