

PHILIP GOSSETT
Chicago-Roma

PER MANTENERE UNA CULTURA MUSICALE DOBBIAMO INSEGNARLA

Per tutto l'Ottocento e per la gran parte del Novecento, in tutta Europa l'opera è stata largamente considerata un aspetto fondamentale della vita culturale. Sebbene non si possa negare che i capolavori operistici fossero conosciuti per intero perlopiù nelle classi colte, e che poi venissero diffusi nelle classi medie o basse soprattutto attraverso trascrizioni – per pianoforte, a due o quattro mani, per banda, per organetto, per cori amatoriali –, questa forma d'arte era tenuta in gran conto per lo sviluppo culturale della società. Nell'opera venivano celebrati o promossi significativi cambiamenti storici, sia attraverso l'allestimento di lavori rivoluzionari come *La muette de Portici* di Auber, sia portando linguaggi locali e dialetti sul palcoscenico operistico, come nelle opere cosiddette “nazionaliste” dell'Europa orientale. Anche quando le opere erano presentate nella lingua locale, era chiaro ch'esse assumevano un'importanza inestimabile. Era ben noto che il *Guillaume Tell* di Rossini aveva a che fare con la rivolta svizzera contro i dominatori austriaci anche se ogni occorrenza del sostantivo 'liberté' nell'originale (parola chiave nell'opera) fu cambiata nella versione italiana. Così, nel *Tell*, le locuzioni conclusive degli originali *octosyllabes* francesi, corrispondenti agli inaccettabili *novenari* della metrica italiana

Liberté, redescends des cieux,
Et que ton règne recommence

divennero semplici *ottonari* in italiano:

Il contento che in me sento
non può l'anima spiegar.

Ma la musica di Rossini doveva portare con sé il sentimento originale anche se i versi erano stati banalizzati, dal momento che nel 1830 non era consentito pronunciare la parola *libertà* sul palcoscenico d'un teatro d'opera italiano, in un territorio controllato dagli austriaci.

Ma l'ignoranza che regna oggi tra i giovani studenti di storia (chiedete a un quattordicenne statunitense della guerra di Corea o di quella del Vietnam e sarete in gran parte accolti da un'assoluta incapacità di comprendere cosa questi conflitti abbiano significato per diverse generazioni di americani) è solo esacerbata quando si guarda ai problemi che preoccuparono i nostri antenati nell'Ottocento. E ancora, se non capiamo quei fenomeni, siamo condannati – come gli storici hanno a lungo affermato – a rivivere i traumi delle epoche precedenti.

ti. Di conseguenza, dobbiamo cercare di costruire un sistema educativo in cui i traumi di una precedente età non siano dimenticati, ma siano compresi da tutti.

Non intendo dire che dobbiamo fare ciò semplicemente adattando i metodi d'insegnamento o le attitudini intellettuali della generazione precedente. È chiaro che oggi, in un mondo dominato dalle traduzioni, perfino sullo schienale delle poltrone di un teatro d'opera, o dal doppiaggio, non ci resta che prender atto del fatto che viviamo in un mondo in cui le lingue locali prevalgono nella presentazione dei capolavori dell'opera nei teatri. Nella nuova Europa la conoscenza del solo inglese non è sufficiente, malgrado le indicazioni del governo italiano per l'insegnamento in inglese da parte di professori la cui conoscenza della lingua è perlopiù rudimentale; gli studenti che possono accostarsi alle lingue originali in cui le opere sono scritte avranno un inevitabile vantaggio su quelli che conoscono solo la propria lingua madre. Dobbiamo accettare la decisione attuata da Casa Ricordi, dopo vent'anni di stallo, di pubblicare lo spartito del *Guillaume Tell* solo in francese, perché poche sarebbero le occasioni in cui può esser richiesta una traduzione in italiano. Questa decisione dell'editore è stata dettata, ne sono certo, da motivi esclusivamente commerciali, ma corrisponde alla realtà del mercato odierno. E così nella nuova Europa dipendiamo dalla conoscenza di più lingue e accettiamo che le opere in ceco siano rappresentate in ceco, anche se non conosciamo questa lingua.

Ma non è solo la storia che latita. Dopo tutto, se studiamo l'*Attila* di Verdi e la corrispondenza del compositore con l'artista romano Vincenzo Luccardi, non possiamo fare a meno di raccordarci direttamente con gli storici dell'arte interessati agli affreschi di Raffaello e di altri artisti nelle stanze vaticane. I musicologi italiani si sono tenuti per troppo tempo distanti dalla collaborazione con gli storici, con gli storici dell'arte, coi filosofi e coi linguisti, e il risultato è stato un incremento nella specializzazione di ogni più piccolo aspetto del sapere musicale. È attraverso la nostra dedizione nell'insegnamento che possiamo modificare questa frammentazione, pericolosa per i nostri oggetti di ricerca e che ci espone a una progressiva emarginazione. Se da un lato credo che i musicologi guardino a un particolare orizzonte di interesse col quale rapportarsi sul piano storico, e che io posso parlare di *musica* in modi diversi rispetto a quanto può fare uno storico dell'arte, non credo dall'altro lato che possiamo parlare agli studenti dell'opera in modi che non coinvolgano le ricerche dei nostri colleghi di altre discipline umanistiche. Non possiamo insomma confinarci solo in questioni che riguardano la musicologia.

Ma prendiamo alcuni esempi da periodi storici emblematici. Come possiamo comprendere il fiasco del *Tannhäuser* di Wagner a Parigi nel 1860 senza capire che questo disastro artistico stava conducendo alla guerra franco prussiana del 1870, e che fu parte di una più ampia competizione franco-tedesca nel secolo XIX (e come possiamo davvero comprendere la seconda guerra mondiale o i dissidi odierni tra Merkel e il governo francese senza la consapevolezza di questa storia dell'Ottocento)? E come possiamo spiegarci perché così tanti

intelletuali francesi, inclusi Debussy e Baudelaire, fossero attratti dal festival di Bayreuth, senza conoscere la natura della Comune di Parigi dopo la guerra franco-prussiana? La verità è che, si accetti il significato del *Ring* wagneriano di per sé oppure no, l'opera giocò un ruolo fondamentale nella storia del pensiero europeo del secolo XIX. Che uno storico dell'Ottocento in Europa abbia scritto un volume su *Wagner a Venezia* è importante sia per il significato della figura di Wagner nella storia in generale, sia nello specifico per le relazioni tra Wagner e l'Italia nella seconda metà dell'Ottocento.¹

La situazione non è migliore in Italia, dove ogni opera deve essere compresa nel contesto dei cambiamenti storici. L'allestimento dell'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini non rappresenta soltanto la celebrazione della diva Isabella Colbran, ma è l'elaborazione della preghiera di una monarchia restaurata dalla dinastia borbonica a Napoli e della caduta di Napoleone. Gli spettacolari cori verdiani dal *Nabucco*, *Ernani* e *Macbeth* vanno compresi nel contesto storico del Risorgimento italiano; e come possiamo capire la singolare vicenda di *Stiffelio* senza tenere in considerazione la particolare attitudine verso la religione che pervase la società italiana a metà secolo? Le attitudini sessuali dei nervosi austriaci ci aiuteranno a spiegare perché per generazioni il Duca del *Rigoletto* chiese a Sparafucile «due cose e tosto» all'inizio del terz'atto dell'opera. E quali erano queste due cose? «Una stanza e del vino», in accordo coi censori, a dispetto del verdiano «tua sorella e del vino». E abbiamo bisogno di capire che il particolare *setting* di *Un ballo in maschera* a Boston riflette la preoccupazione papale nel periodo successivo alla rivolta del 1848.

L'ignoranza dei nostri studenti di scuola secondaria in materia storica è palese, ma vi si può porre rimedio solo facendo, ciascuno di noi, la propria parte per esplicitare questa storia agli studenti. E questo è possibile solo se i nostri rispettivi governi capiscono che per mantenere non solo una cultura musicale, ma qualsivoglia cultura, dobbiamo insegnarla. Non è certo compito delle compagnie discografiche, il cui obiettivo è fare soldi sul mercato vendendo le ultime *hits* di Justin Bieber e simili: è compito nostro, docenti, storici della cultura, storici dell'arte, musicologi, insistere non solo nel comprendere a fondo la storia, ma nel lavorare insieme con i nostri colleghi di molte discipline e sperare non solo di portare il nostro messaggio ai nostri studenti, ma – ancora più importante – di portarlo nel cosiddetto “*establishment* educativo”, che incrementerà ciò che noi possiamo o non possiamo insegnare nelle classi. Sì, per mantenere una cultura musicale, dobbiamo insegnarla, ma dobbiamo insegnarla come parte di una più ampia cultura storica.

(Traduzione di Nicola Badolato)

¹ Cfr. J. W. BARKER, *Wagner and Venice*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008.