

Luca Aversano

L'ASCOLTO MUSICALE DAL XX AL XXI SECOLO:
UTOPIA, SPERANZA, TRAGEDIA?

Nel passaggio dal XX al XXI secolo la fenomenologia e l'essenza stessa dell'ascolto musicale si trasformano in maniera significativa. Mutamenti che si possono considerare in prospettiva psicologico-percettiva, dal punto di vista filosofico-speculativo, così come nell'ottica del sistema di produzione, fruizione e insegnamento della musica. Presento qui alcune riflessioni in merito, presumendo che tali cambiamenti siano perlopiù conseguenza dei nuovi rapporti tra musica e immagine e, sul piano della percezione psicologica e artistica, tra ascolto e visione.

Un breve excursus storico di premessa. Musica e immagine hanno da sempre rapporti molto stretti, che in tempi meno recenti si sono manifestati lungo due direttrici principali: gli aspetti iconografici e quelli notazionali. Per iconografia non intendo solo quella realistica che riprende strumenti, cantanti o musicisti nell'atto di fare musica, ma anche l'iconografia allegorica, in cui il rapporto musica-immagine assume particolare pluridimensionalità semantica. Le raffigurazioni allegoriche appaiono con frequenza sempre maggiore a partire dai primi anni del Seicento, nei libri corali, nelle raccolte di composizioni e, soprattutto, nella letteratura di carattere teorico. Le immagini della musica rappresentano, da una parte, la visione cristiana del mondo e della trascendenza, dall'altra comunicano allegoricamente un'idea di armonia fondata su leggi cosmiche e universali, di cui anche la realtà umana viene a essere partecipe. L'immagine allegorica s'intreccia e s'identifica poi con l'elemento notazionale, per dar vita alla cosiddetta *Augenmusik*, musica per gli occhi, consuetudine che dai tempi più antichi arriva ben dentro la contemporaneità. Si possono portare a esempio le raffigurazioni dei canoni circolari, una tradizione notazionale che risale all'inizio del XV secolo, tra le quali citiamo i canoni di Bartolomé Ramos de Pareja (dal trattato *Musica practica*, Bologna,

1482), e di Adam Gumpelzhaimer (dal *Compendium musicae latino-germanicum*, Augsburg, 1595). Oppure ricordiamo, altra tipica forma di notazione iconografica, quella del canone a croce, che si sviluppa a partire dalla fine del XVI secolo e che si ritrova nei quaderni degli umanisti tedeschi: ad esempio, nello *Stammbuch* di Paul Jenisch, contenente un canone a croce di Adam Gumpelzhaimer (1591, ante), la cui funzione non è soltanto quella di rappresentare un brano musicale, ma anche quella di esprimere attraverso la musica concetti complessi in senso umanistico-teologico. Il metodo allegorico sottende infine anche alla preparazione delle immagini incise per incorniciare il titolo di un'opera, come nel caso complesso del frontespizio della *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (Roma, 1650).

Tuttavia, al di là di queste singolari tradizioni, gli aspetti visuali dello scritto musicale venivano, nel complesso, poco curati. Gli obiettivi primari su cui si concentrava l'attenzione degli stampatori o dei copisti erano una resa nitida e una buona distribuzione sulla pagina dei segni di notazione e, in caso di musica vocale, del testo poetico. La situazione non era cambiata ancora all'inizio del XX secolo: dell'edizione o del manoscritto si considerava primariamente l'aspetto funzionale, di prodotto concepito per l'esecuzione, il che impediva di pensarla come oggetto artistico dotato di valore estetico autonomo. E possiamo affermare che, fino al XX secolo, il ruolo subordinato dell'immagine nella notazione musicale si esprime anche nel quasi totale asservimento del segno visivo al concreto sonoro, nell'impiego di elementi visuali (appunto, la notazione) in funzione della loro virtuale realizzazione musicale. In realtà, dunque, l'aspetto visuale della musica scritta come autonomo elemento semantico diviene di primo rilievo soltanto nelle avanguardie del Novecento, con le note sperimentazioni notazionali.

Sul piano invece della percezione psicologico-artistica, è da sempre fondamentale il rapporto tra ascolto e visione, di cui si è variamente discusso. Già all'inizio dell'età moderna, vista e udito si unificano negli ideali dell'occhio albertiano e dell'orecchio zarliniano, interpretati quali necessari attributi del soggetto che apre alla sensazione oggettiva una finestra ottico-acustica.¹ Successivamente acqui-

¹ Cfr. ANNA LAURA BELLINA, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella "favola" per musica*, Firenze 1984, pp. 44-45.

sta rilievo sempre maggiore la sinestesia innescata dall'interrelazione di suono, colore e immagine. Da Giorgione² a Skriabin e Kandisky, numerosi sono gli esempi di ricerche espressive di carattere sinestatico che coinvolgono (insieme con gli altri) i sensi della vista e dell'udito, elementi artistici ben conosciuti che, passando anch'essi per le avanguardie novecentesche, culminano nelle odierne sperimentazioni. Nel 1968 Gillo Dorfles, dopo aver descritto alcuni aspetti della notazione musicale sperimentale dei suoi tempi e averla contestualizzata nell'ambito di trasformazioni culturali (pop art, diffusione dell'happening come forma di spettacolo ecc.) che coinvolgevano musica, letteratura e pittura, giungeva alle seguenti conclusioni, anticipatrici – a mio avviso – della situazione attuale: «In definitiva tutte le arti tendono non tanto verso la pittura, quanto verso l'azione, verso la spettacolarità, o – per essere ancora più precisi – verso una visualità cinetica e oggettuale (qual è poi a livello di mass media, quella del cinema, della televisione, del cartone animato, del fumetto)».³

In prospettiva storico-filosofica, e anche dal punto di vista della teoria e della pratica pedagogiche, la musica è stata invece primariamente cultura del suono, e, soprattutto nel Novecento, cultura dell'ascolto. Elio Matassi analizza profondamente questa tematica, soprattutto in riferimento a Bloch. Cito trasversalmente ai due filosofi:

[...] per questo è necessario il mondo dei suoni, che deve prendere il posto di quello delle "immagini": «[...] agli uomini nuovi in luogo dell'antico regno delle immagini [...] è stato donato il canto di consolazione della musica». In "questa chiaroveggenza dell'orecchio", della musica esiste una luce diversa, una rivoluzione spirituale che i persiani,

² Giorgione, ad esempio, scrive MAURIZIO BONICATTI, «esercitava indifferentemente le due tecniche artistiche [musica e pittura] ... La svalutazione del soggetto storico e della funzione descrittiva nella pittura [...] rende simile questa tecnica artistica a quella musicale», in GIUSEPPE ROMA, *Musica e immagine nel '500: coincidenze semantiche e codici interpretativi*, in *Filosofia della musica. Musica della filosofia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di J.S. Bach nel 250° anniversario (Vibo Valentia, 10-13 maggio 2000), Conservatorio di Vibo Valentia, Vibo Valentia 2003, pp. 141-153: 142.

³ *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, in *Musica e arti figurative*, Einaudi, Torino 1968, pp. 7-24: 20-21, cit. in MARIA GRAZIA SITÀ, *Note sulle partiture di musica nuova nella seconda metà del Novecento*, in *Il libro di musica*, a cura di Carlo Fiore, Palermo 2004, pp. 363-382: 363.

i caldei, gli egiziani, i greci, gli scolastici [...] non potevano conoscere. La musica è dunque il destino stesso della modernità, il destino di noi stessi, perché «se ciò che il suono dice deriva da noi, in quanto noi ci introduciamo in esso e parliamo con la sua grande voce macantropica, allora questo non è un sogno ma un solido anello di anime al quale nulla corrisponde perché nulla di esterno gli può corrispondere» [...] «il suono cammina con noi ed è Noi, non ci abbandona dopo la tomba come le arti figurative...».⁴

Ancora Matassi: non esiste filosofia della musica se non come filosofia dell'ascolto. E su tale correlazione convergono, nonostante tutto, due tra i più rilevanti filosofi del Novecento: Vladimir Jankélévitch ed Ernst Bloch. L'utopia del suono e dell'ascolto come speranza in una redenzione attraverso la musica è uno dei segni caratteristici della speculazione filosofica del XX secolo.⁵

Tra i compositori del Novecento Luigi Nono è forse colui che ha posto al centro del suo discorso artistico in maniera più radicale la questione dell'ascolto, anche in rapporto a quella del silenzio, orientate ambedue al significato politico. Nei suoi ultimi lavori, insieme con la presenza del silenzio nella struttura musicale, emergono la pratica e l'utopia di un nuovo ascolto: quest'ultimo sovverte per Nono l'ordine della comunicazione, «nella misura in cui esso non è semplice percezione passiva di un suono ma, in senso benjaminiano, schiudersi di un silenzio che restituisce senso ai suoni».⁶ Per acquistare significato, secondo l'idea attiva di ascolto proposta da Benjamin, la parola necessita dell'altro:

Ascoltare non può allora più significare la ricerca del già noto, l'attesa di ciò che è già stato detto, ma, al contrario, implica l'aprirsi allo sconosciuto, all'imprevisto e all'inaudito. Imparare ad ascoltare equivale a saper far silenzio, equivale cioè a fare tabula rasa del proprio vociare, delle proprie aspettative e delle proprie verità per dar spazio all'altro, il

⁴ ELIO MATASSI, *Musica*, Napoli 2004, pp. 29-30.

⁵ D'altro canto, la filosofia della musica novecentesca si è spesso così intrecciata con la composizione musicale, da influenzarla chiaramente. E in tal senso, con iperbolica *boutade*, si potrebbe dire che Adorno non ha previsto, come molti critici hanno scritto, ciò che sarebbe successo dopo di lui in campo musicale: più semplicemente, lo ha predeterminato.

⁶ MATTEO NANNI, *Luigi Nono. Il silenzio dell'ascolto*, in «Atopia», 7, (2005/4).

quale, paradossalmente, ha bisogno del proprio ascolto per ricevere senso. L'aspetto profondamente politico dell'ascolto non sta più soltanto nel contenuto di ciò che viene detto, ma altresì nell'atto stesso dell'ascolto in quanto apertura radicale verso l'altro. La dinamica della restituzione di senso, come è descritta da Benjamin, segna quella dimensione comunitaria e quindi politica del discorso (e dell'ascolto).⁷

Il carattere intrinsecamente politico della musica di Nono risiede appunto nell'intercambio fra il contenuto musicale del suono e la fondazione di senso compiuta dell'ascoltatore. La consapevolezza sociale si attiva nella mente di colui che percepisce attraverso l'ascolto, un ascolto nuovo, un ascolto critico. La dimensione sovversiva dell'ascolto, già presente, come sostrato implicito, nelle opere precedenti, diviene negli anni '80 categoria centrale del suo comporre.

L'ascolto come esercizio critico è stato un punto centrale anche della sociologia musicale di Adorno, che ebbe ripercussioni evidenti pure nella didattica della musica. Nella Germania degli anni '70 e '80, la legittimazione dell'insegnamento della musica nelle scuole si basava su due pilastri fondamentali: da un lato, la capacità della musica di favorire il raggiungimento di quello che da Robinsohn in avanti è stato sempre definito il fine educativo della scuola, vale a dire il comportamento adulto;⁸ dall'altro, la formazione musicale quale componente irrinunciabile di una scuola che aspiri all'emancipazione dell'individuo. La tesi musicosociologica di Adorno chiamava infatti in causa il mutamento dell'ambiente sonoro provocato dallo sviluppo dei mezzi tecnici. Secondo questa tesi, la crescente diffusione di radio, televisione, dischi e cassette avrebbe portato a una generale disponibilità di musica d'ogni genere, origine e qualità, in grado di influenzare persistentemente, già dall'età prescolare, il comportamento recettivo (*Rezeptionsverhalten*) dell'allievo, conducendolo verso un tipo di ascolto inconsapevole e acritico. Ciò implicava l'adozione di misure didattiche adeguate e legittimava l'insegnamento della musica come compito fondamentale di una scuola diretta al superamento dei limiti del moderno mondo acustico-

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. SAUL B. ROBINSOHN, *Bildungsreform als Revision des Curriculum*, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1967.

musicale. In tale prospettiva acquisiva grande rilievo pedagogico l'educazione dell'orecchio, e la musica si delinea per parte essenziale quale "materia d'ascolto" (*Hörfach*). Di conseguenza la precedente, vecchia impostazione dell'insegnamento musicale basata sull'idea dell'"educazione artistica" (*musische Erziehung*),⁹ che assegnava al canto liederistico una funzione pedagogica primaria, venne abbandonata. «Le vecchie direttive per l'insegnamento della musica – recitava ad esempio il programma dello stato federale di Hessen – pongono il canto al centro di ogni considerazione didattica e metodologica [...] I cambiamenti sociali e la forte trasformazione dell'ambiente acustico per il crescente influsso dei media richiedono nuove riflessioni didattiche».¹⁰

Agli inizi del XXI secolo appare invece opportuno affrontare il tema "ascolto musicale" tenendo conto degli sviluppi delle nuove forme artistiche e dei cambiamenti nelle abitudini percettive. Michel Chion, in un saggio del 1990, definiva "audiovisione" la moderna modalità di percezione che combina suono e immagine:

[...] i film, la televisione e i media audiovisivi in generale non si rivolgono soltanto all'occhio [...] si continua a parlare di "vedere" un film o una trasmissione, trascurando la modificazione introdotta dalla

⁹ La traduzione in italiano di *musische Erziehung* risulta piuttosto problematica. La versione "educazione artistica" – come alternativa si potrebbe proporre "educazione alle arti" – non restituisce integralmente la valenza semantica della locuzione, che deriva dall'adattamento del concetto greco di μουσική τέχνη, entrato nella lingua tedesca a cavallo degli anni Venti e Trenta per opera di Franz Werfel, Hans Freyer e Ernst Krieck. Ciò che è "musico" (*das Musische*), come sostantivazione dell'aggettivo *musisch* ("proprio delle Muse"), rappresenta l'unità delle arti in campo pedagogico: linguaggio, musica e movimento si ritrovano insieme con potere formativo. Scriveva Götsch nel 1949: «Noi non pratichiamo ... educazione musicale, bensì educazione artistica (*musische Erziehung*), mostriamo, cioè, ai nostri scolari non solo strade verso la musica, ma anche verso una maniera musicale di muoversi di tutto l'uomo. Consideriamo la musica non come arte a sé, ma la ricollochiamo nel contesto della vita popolare festiva, nell'antica unità con le altre arti». Il "musico" è dunque pensato come principio che plasma la vita stessa e vuole essere inteso quale posizione alternativa allo stile consumistico della cultura musicale pubblica (cfr. KARL HEINRICH EHRENFORT, alla "voce" *Musikpädagogik* della nuova edizione dell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, vol. VI, Kassel, Bärenreiter, 1997, col. 1495).

¹⁰ Cit. in ECKHARD NOLTE, *Die neuen Curricula, Lehrpläne und Richtlinien für den Musikunterricht an den allgemeinbildenden Schulen in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin*, 2 voll., Mainz 1982, 1991, p. 15.

colonna audio. Oppure ci si accontenta di uno schema aggiuntivo. Assistere a uno spettacolo audiovisivo consisterebbe insomma nel vedere delle immagini più sentire dei suoni, e ciascuna delle due percezioni resterebbe saggiamente circoscritta al proprio ambito. [...] in realtà, nella combinazione audiovisiva, una percezione influenza l'altra e la trasforma: non si "vede" la stessa cosa quando si sente; non si "sente" la stessa cosa quando si vede.¹¹

Il punto è proprio questo: non si sente la stessa cosa quando si vede. Chion, secondo i suoi specifici interessi, si sofferma tuttavia soltanto sugli aspetti percettivi e artistici legati all'influenza del suono sull'immagine, prendendo in considerazione primariamente il cinema, con qualche cenno alla televisione, al clip e alla videoarte. Trascura invece il processo specularmente inverso: come cioè le immagini possano influenzare la percezione del suono e dunque l'ascolto musicale. Ciò che invece interessa di più in questa sede, in cui discutiamo propriamente degli effetti dell'atto sempre più frequente dell'"audiovedere" su quello sempre meno diffuso del puro "ascoltare". Sappiamo delle moderne tendenze verso la multimedia, verso un estetico trattato di Schengen che preveda l'abbattimento di ogni confine artistico. In particolare, però, sembra molto evidente e ricca di conseguenze l'inaugurazione della cosiddetta *screen age*. È sotto gli occhi di tutti, è proprio il caso di dire, l'invadenza degli schermi nella vita quotidiana e la loro profonda penetrazione nel campo della creazione artistica. L'influsso della divulgazione degli schermi sul nuovo rapporto tra musica e immagine e su quello tra ascolto e visione è di grandissima rilevanza.

Le due principali forme artistiche che, in tempi moderni, tendono a una nuova impostazione della relazione suono-immagine e ascolto-visione sono la videoarte, genere elitario e raffinato, e il videoclip, con la sua potentissima diffusione di massa.

Nel 1986 Gary Hill realizza *Mediations (toward a remake of Soundings)*, un video in cui la telecamera riprende dall'alto un altoparlante che diffonde la lettura di un testo. Rispetto al suo antecedente

¹¹ *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris 1990, qui citato dall'edizione italiana *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. di Dario Buzzolan, Torino 2006², p. 7.

Soundings (1979), in cui l'altoparlante subiva diverse operazioni fino a prender fuoco, con *Mediations* l'azione è ridotta al minimo. Solo la voce, con dizione chiara e ritmo cadenzato, racconta quanto sta accadendo a livello visivo, in cui i destini dell'immagine s'intrecciano con quelli del suono. Nella fucina degli anni Settanta, il mondo della video art è un laboratorio sperimentale in cui la voce e gli organi fonatori diventano un materiale, nel tentativo di dare a vedere la voce, un tema che era stato proprio delle ricerche dadaiste e della poesia fonetica degli anni Cinquanta. In *Pulling mouth* (1979), Bruce Nauman con le mani in bocca si sforza di allargarla il più possibile; in *The space between the teeth* (1976), Bill Viola rende la telecamera uno strumento endoscopico; senza dimenticare il *Rocky horror picture show*, del 1974. Appare evidente il tentativo di dare alla voce consistenza visiva: l'immagine si trasforma in spazio sonoro.¹²

Gli influssi delle sperimentazioni della videoarte sulla moderna composizione musicale sono oggi evidenti, come dimostrano le programmazioni delle maggiori rassegne di musica contemporanea. Nelle tendenze odierne, la dimensione visiva e quella auditiva tendono a convergere verso forme che potremmo definire di "spettacolarità multimediale". Tuttavia, mentre negli anni Settanta la ricerca di una spazializzazione e di una visualizzazione del sonoro partiva da un inconscio primato della musica e dell'ascolto, nel senso di un'insufficienza semantica del vedere, sembra che adesso il suono e la musica siano sempre più considerati parte integrante dell'immagine, con cui si fondono nella combinazione audiovisiva. Nel senso, appunto, di un'insufficienza del suono, della musica, dell'ascolto.

La videoarte, con i suoi continui esperimenti di ricerca, lo studio di nuovi linguaggi espressivi da trasmettere tramite il segnale elettronico, ha contribuito, oltre ad ampliare il concetto di "arte", a re-inventare modi, stili, forme e linguaggi della comunicazione mediale. I suoi influssi sono evidenti anche nel genere popolare del videoclip musicale. Una data importante per la storia del videoclip è il 31 luglio 1981: la nascita di MTV, destinata a costruire ben presto una stabile dimensione audiovisiva per la musica rock e pop. Se è vero che le case discografiche si erano rapidamente rese conto delle altissime potenzialità

¹² Cfr. RICCARDO VENTURI, *Gary Hill o l'immagine del silenzio*, in «Atopia», 7, (2005/4).

promozionali del videoclip, nell'ottica di promuovere il disco attraverso l'immagine, il clip finì presto per distanziarsi dalla musica stessa. Nel 1984 Joan D. Linch, in un saggio dal titolo *Music video from performance to dada surrealism*,¹³ individua tre modelli principali di videoclip: i videoclip performance ovvero i video che con la tecnica del *lip synch* sincronizzano le parole con i movimenti delle labbra dei performer; i videoclip narrativi, che sviluppano un plot; i videoclip non narrativi, ricchi di immagini e narrativamente ambigui. Quest'ultimo genere di videoclip è certamente quello più innovativo dal punto di vista artistico. Come afferma Sorlin,

il videoclip procede per frammentazione: le riprese convergono, a volte collegandosi, altre volte respingendosi, senza che nessun tema o oggetto si imponga alla vista. Se il termine "montaggio" può essere ancora utile, bisogna però allontanarsi da tutto ciò che evoca quando si pensa al cinema; per il semplice effetto della successione le inquadrature influiscono le une sulle altre ma, anziché tendere verso la costruzione di un discorso, rendono manifeste le impressioni.¹⁴

Il clip genera dunque sensazioni e associazioni, distaccandosi dai sistemi narrativi tradizionali. Potremmo allora parlare di distruzione della narritività musicale, con conseguenze evidenti sull'ascolto soggettivo, che non riesce a ricostruire uno sviluppo, un inesistente percorso narrativo. La brevità e la frammentarietà degli elementi sensibili, la concisione del videoclip stesso sono circostanze che impediscono la costruzione narrativa, un presupposto importante per la sussistenza della categoria dell'ascolto critico: un mondo essenziale di impressioni, emozioni, atmosfere, lascia il segno in pochi minuti.¹⁵ In primo piano sono le immagini, non la musica. Secondo Jodi Berland, «guardando un video, il piano visuale tende ad attirare e a dominare la nostra attenzione, semplicemente fermando i nostri

¹³ «The Journal of popular music», 18/1, (1984), pp. 53-57.

¹⁴ PIERRE SORLIN, *Esthétique de l'audiovisuelle*, Paris 1995; trad. it. *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 234 dell'ed. it.

¹⁵ Con l'avvento delle nuove tecnologie che rendono possibile la fruizione di testi audiovisivi su piccoli schermi da tenere nel palmo della mano, come quelli dei telefoni cellulari, è presumibile un ulteriore boom del videoclip, giacché le forme brevi sono più adatte a questo tipo di fruizione.

occhi. [...] La televisione sembra assorbire la matrice musicale senza sforzo alcuno e irrevocabilmente nel suo campo visuale, per confermare l'ormai diffuso luogo comune che la televisione musicale ha ridisegnato l'industria musicale irrevocabilmente».¹⁶

All'evoluzione del videoclip si possono forse accostare, per similitudine, gli sviluppi della storia del melodramma. Nell'opera lirica degli albori, la musica era stata asservita alla parola, al testo scritto, di cui doveva essere "serva" e non "padrona". Progressivamente questo rapporto si andò rovesciando, con la creazione di una specifica drammaturgia, che del testo faceva una funzione del dramma musicale. Così, inizialmente, l'immagine nel videoclip doveva essere un semplice supporto per la trasmissione e la pubblicizzazione della musica. Oggi possiamo dire che l'immagine, intesa anche come visione, sia la vera chiave di lettura e di interpretazione degli aspetti musicali. Il videoclip è altro rispetto alla musica, anche se da essa nasce. Si tratta forse di una musica senza ascolto?

L'influenza dell'immagine sulla percezione del suono, così come il ruolo fondamentale dell'audiovisione si osservano d'altro canto persino nell'odierno sistema di produzione e fruizione del melodramma. Quanto, cioè, la regia e la scenografia, ossia gli elementi puramente visivi, influiscono oggi sull'ascolto e sulla percezione del dramma musicale? Schermi, proiezioni digitali e laser sono penetrati stabilmente negli allestimenti operistici, non soltanto nelle rappresentazioni dei lavori contemporanei.

Non si può infine dimenticare l'influsso della televisione non musicale, con il contributo quotidiano che essa fornisce all'affermarsi della cultura dell'audiovisione rispetto alla cultura dell'ascolto puro (pur ammettendo che nella televisione, come affermano diverse teorie, il suono abbia valore di gran lunga preponderante rispetto all'immagine).

In prospettiva fenomenologica, osserviamo dunque come negli ultimi anni l'atto dell'ascoltare vada indebolendosi per autonomia e indipendenza. Forse non siamo lontani dalla perdita totale della

¹⁶ JODY BERLAND, *Sound, image and social space; music video and media reconstruction*, in Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (eds.), London-New York 1993, p. 25, cit. in GIANNI SIBILLA, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Roma 1999, pp. 163-164.

capacità di sentire musica senza un supporto visivo artificiale. Anche le metodologie didattiche sentono sempre più il bisogno di integrare l'ascolto con l'elemento visuale, che cattura meglio l'attenzione dei discenti. Andiamo probabilmente verso la perdita di speranza nell'utopia di una dimensione altra, una dimensione pura di pura musica. Azzardo allora, per concludere, una previsione: verranno presto i tempi, se non sono già venuti, in cui non si ascolteranno più concerti sinfonici *sic et simpliciter*. Al di sopra dell'orchestra, un grande schermo accoglierà la proiezione di immagini create e montate *ad hoc*, di commento allo sviluppo della composizione. Così come, all'epoca di Haydn, si usava istoriare le sue sinfonie con racconti illustrativi appositamente creati, potremo vedere Brahms quale più ci piace.

Il rischio, all'orizzonte, di una concreta tragedia richiede di ripensare l'ascolto nella sua stessa natura ed essenza, di riqualificare la funzione critica, pedagogica e formativa, di difenderne il carattere di medium di elevazione filosofica verso la trascendenza.