

Analisi, Teoria e *Artistic Research*: la dimensione scientifica del procedimento analitico e il suo contributo alla Ricerca Artistica

Egidio Pozzi

Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria

1. Arte, scienza e sviluppo.

Fin dal 1948 Calvin Brown sottolineava che, da un punto di vista più generale, il considerare l'arte e la scienza come due attività assolutamente incompatibili fosse, nella gran parte dei casi, il risultato di discorsi approssimativi e fuorvianti. Le due discipline, al contrario, devono essere considerate come campi di conoscenza non radicalmente diversi ma piuttosto complementari, o meglio «due diversi punti di vista, ambedue necessari per una corretta visione del mondo» [1996, 21].

Le pagine iniziali del suo testo del 1948 (*Music and Literature*) sono dedicate proprio al rapporto tra le due discipline. Secondo la descrizione di questo autore, una delle caratteristiche principali dell'indagine scientifica è poter/dover “semplificare” l'evento che si vuole studiare, selezionando e separando gli aspetti principali da una serie di “condizioni a contorno” la cui influenza sul fatto complessivo viene ritenuta marginale. In tal senso il poter condurre un esperimento sull'evento “semplificato” permette non solo di “verificare” una precedente teoria che spiega l'evento, ma, nel caso tale teoria si considerasse fallace o superata, di acquisire tutti quei dati necessari per formulare una nuova “teoria” in grado di descrivere in modo soddisfacente l'evento in questione. Il primo problema dello scienziato è quindi circoscrivere il fenomeno che desidera studiare. Ad esempio se si vuole indagare sugli effetti della gravità in modo corretto occorre cercare di limitare gli effetti legati alla resistenza dell'aria: le piume e le palle di cannone sembra che seguano leggi completamente diverse fin quando l'esperimento non viene ripetuto nel vuoto o in ambiente dove l'aria risulta rarefatta. Una volta compreso questo fatto diventa possibile studiare separatamente prima le leggi che governano la gravità e successivamente il fenomeno della resistenza dell'aria.

Anche se le metodologie adottate nei diversi campi della scienza non sono sempre così semplici, le singole fasi dell'indagine (isolamento dell'evento considerato principale, conduzione di un esperimento e accumulazione di dati verificabili, ricerca di un principio generale, di un modello matematico o di una teoria in grado di spiegare l'esperimento, infine verifica sperimentale della teoria) sono quasi sempre presenti in ogni processo di ricerca che voglia definirsi “scientifico”. Nella Fig. 1 viene rappresentato il procedimento scientifico con uno schema dove

l'interpretazione dell'esperienza umana (il nostro "evento della natura") viene condotta in due fasi. Nella prima fase l'osservazione di questo evento (passaggio indicato con il numero 1) suggerisce allo scienziato l'individuazione di un "evento semplificato" (passaggio 2) e la realizzazione di un certo esperimento (passaggio 3) dal quale egli può verificare una teoria generale oppure dedurre una nuova (4). La seconda fase, ovvero la verifica di questa teoria, viene condotta da un fruitore (o da un secondo scienziato) che inizialmente studia la teoria generale proposta dal primo scienziato (passaggio 5), al fine di condurre un secondo esperimento (6) dal quale estrarre dei dati che consentono prima di confermare o modificare (o invalidare) la teoria (7) e successivamente descrivere scientificamente con maggior chiarezza l'evento della natura (8).

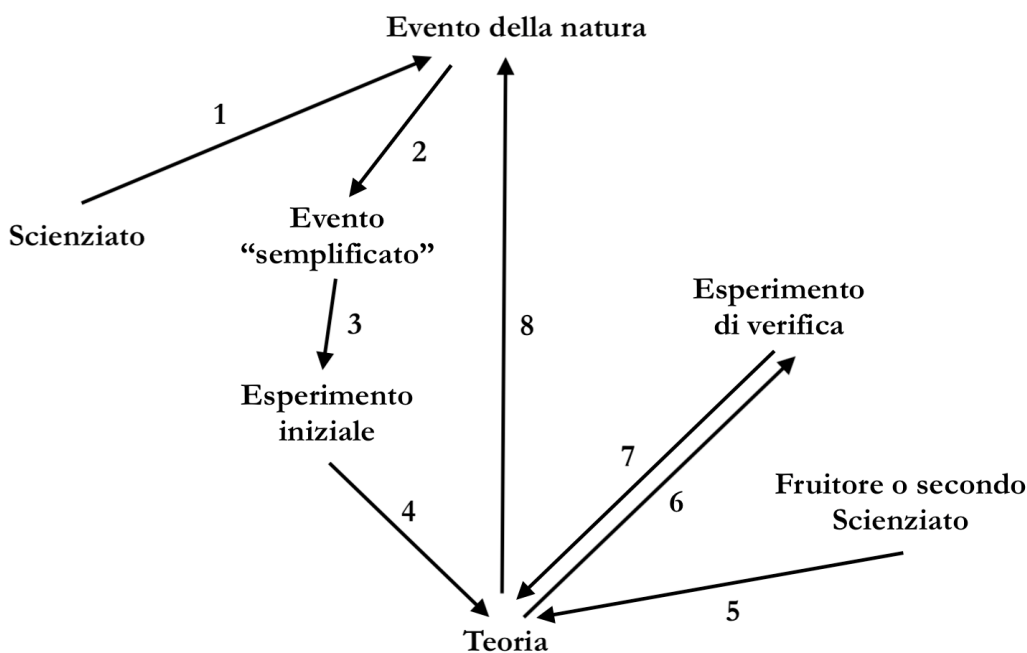


Fig. 1. Schema di un procedimento scientifico.

L'approccio scientifico, indipendentemente dal risultato tecnico che si prefigge (stabilire la legge di caduta di un grave, l'orbita di un pianeta o la densità di un gas) ha, secondo Brown, una notevole importanza perché implica lo sforzo di "astrarsi" dall'evento: attivare cioè una capacità di esame del reale che supera il punto di vista individuale, soggettivo.¹ Naturalmente questa

¹ Il metodo sperimentale, la cui ideazione è uno dei grandi meriti di Galileo, costituisce lo strumento essenziale di tutta la ricerca scientifica moderna. Le premesse su cui si regge il metodo sperimentale sono sostanzialmente tre: 1) il decorso dei fenomeni naturali si ripete con perfetta regolarità quando vengono riprodotte le stesse condizioni iniziali; 2) è possibile, facendo uso di opportuni accorgimenti tecnici, modificare la scala dei fenomeni in modo che il loro decorso, pur continuando a obbedire alle medesime leggi, risulti accessibile a esatte osservazioni assai più di quanto lo fosse in condizioni naturali; 3) la verità di una legge scientifica implica che le singole conseguenze,

opinione, esplicitata nel 1948, risulta oggi un po' ingenua alla luce dei numerosi casi in cui la "parzialità" di molte ricerche scientifiche è stata rilevata e messa sotto accusa da larghe fasce sociali, come anche da una parte notevole dello stesso mondo scientifico. Nonostante queste critiche ancor oggi è abbastanza evidente che lo statuto della scienza moderna deve prevedere oggettività e imparzialità, anche se ciò può sembrare più un'aspirazione che la realtà.

E' evidente che la metodologia "scientifica" descritta dallo schema precedente, per il suo privilegiare una forma di "astrazione" presenta un limite: non può esaurire l'intero complesso dell'esperienza umana. Nello schema l'evento iniziale suggerisce allo scienziato una chiave di lettura che se è corretta sarà la sola lettura che viene data di quell'evento; nello schema infatti il "ritorno" all'evento della natura avviene solo attraverso la teoria. Ma fuori dai laboratori di fisica nessuno ha mai visto un oggetto cadere veramente nel vuoto e lo stesso concetto di "vuoto" (inteso come una assenza di oggetti o di forze di qualsiasi tipo) non sembra essere né facilmente riproducibile né praticamente realizzabile. Inoltre il complesso fenomeno che abbiamo definito "evento della natura" o "esperienza umana" è qualcosa in cui l'evento principale non è quasi mai separabile dalle sue "condizioni a contorno" e quindi è qualcosa che, ad esempio, non accade mai due volte nello stesso modo.

Diversamente l'arte è il mezzo particolare tramite il quale un certo tipo di esperienza può essere condotta da un individuo e comunicata ad altri: una delle funzioni dell'arte è proprio quella di rappresentare gli aspetti della realtà, soprattutto quegli aspetti che da un punto di vista complessivo la scienza deve inesorabilmente rigettare o almeno "semplificare" [Brown 1996, 24]. Il "procedimento artistico" anche se specifico a seconda della disciplina trattata e caratteristico del singolo artista, non potrà che differenziarsi sostanzialmente dal procedere scientifico a cui abbiamo accennato in precedenza. Secondo Brown:

l'artista parte innanzitutto da una sua esperienza personale, di qualunque tipo essa sia; dalla visione di un campo di tromboncini, [...] o dalla visione di una bella donna, come Leonardo, fino alla convinzione dell'indispensabile unione della storia e di ogni altra dottrina entro un principio teologico più alto, come Dante, o alla lettura di una storia d'ambizione e d'atrocità fra la nobiltà scozzese, come Shakespeare. In seguito l'artista elabora nella sua mente l'esperienza e la organizza in modo da renderla vitale e da poterla compenetrare in un qualche mezzo fisico di comunicazione (parole, suoni, linee, colori, blocchi di legno o di pietra). Ciò che noi generalmente definiamo come opera d'arte si produce quando la materia fisica raggiunge una forma, ma il processo artistico è invero compiuto solo per metà [Brown 1996, 25].

matematicamente ricavate da essa, debbano trovare completo riscontro nei fatti, cosicché, se ciò non accade anche per una sola di tali conseguenze, la legge in questione dovrà ritenersi invalidata.

La seconda metà del processo dovrà essere compiuta dal fruitore dell'oggetto artistico che avrebbe il compito di "invertire il procedimento seguito dall'artista". Senza entrare troppo nei dettagli (anche perché occorrerebbe tener presente le osservazioni di Molino e Nattiez sui processi poetici e estesici) sembra abbastanza evidente che nessun fruitore potrà ricavare dalla percezione dell'oggetto artistico le stesse esperienze che ispirarono l'opera al suo autore. Dal confronto tra i due procedimenti – quello scientifico che consente di inquadrare "approssimativamente" l'evento in un quadro teorico complessivo e quello artistico che rintraccia le impressioni e le emozioni legate al suo accadere – comprendiamo che in molti casi non siamo disposti a seguire uno solo dei due procedimenti, anche per il timore di non attivare tutte le strategie che potrebbero permetterne una sua migliore comprensione; uno studio sulle gradazioni cromatiche di un quadro di Manet, oppure una indagine sui punti di fuga in un dipinto di Raffaello non possono, né soprattutto vogliono, sostituirsi alla contemplazione estetica dell'intera opera in questione. Ma è anche chiaro che la conoscenza profonda di un oggetto artistico non è una "specie di irresistibile sguazzare in una emozione irrefrenabile" di stampo romantico; e continuando a riferirsi a Brown, si potrà convenire che «nell'arte più elevata sentimento ed emozione sono elementi essenziali, allo stesso modo, però, in cui lo sono pensiero, comprensione, immaginazione, e altre simili qualità più intellettuali [Brown 1996, 27].

Per fortuna, nonostante le diversità di carattere procedurale, il mondo scientifico e quello artistico hanno sempre avuto delle ampie interrelazioni e nello scorso secolo si sono ulteriormente avvicinati. Tale vicinanza ha prodotto delle influenze reciproche particolarmente interessanti, molto più diffuse di quanto non si crederebbe. La fase finale di questo lungo e complesso processo, di cui sarebbe troppo lungo esaminarne i diversi momenti, è costituita dalle affermazioni contenute nell'Edizione 2015 del *Manuale di Frascati* (FM 2015), un documento riconosciuto e utilizzato in ambito internazionale, nel quale vengono definite le procedure per raccogliere e utilizzare le informazioni sulla ricerca e sullo sviluppo nei paesi appartenenti all'OCSE (Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico).² Questo testo, i cui standard sono ampiamente usati da varie agenzie internazionali come l'ONU e l'Unione europea, riveste una funzione importantissima per capire il ruolo della scienza e della tecnologia all'interno dello sviluppo economico.³

² Alcune delle parti che interessano le arti sono riprese e parzialmente tradotte nel sito dell'Associazione per la Ricerca Artistica e Musicale in Italia (RAMI) al seguente indirizzo: <https://www.associazionerami.org/attachments/article/26/FrascatiManual-sel.pdf>.

³ «Il Manuale fornisce la base per un linguaggio comune per parlare di Ricerca & Sviluppo (R&S) e dei suoi risultati. In linea con l'uso estensivo del Manuale e con la presenza delle sue definizioni in altri manuali internazionali e nelle normative nazionali, la definizione di R&S e dei suoi componenti è stata mantenuta simile a quella delle

2. Il nuovo ruolo delle discipline artistiche: il *Manuale di Frascati* e i documenti dell'AEC.

L'OCSE costituisce, secondo quanto scritto sul sito del Ministero degli Affari Esteri, «un forum prestigioso di raccolta, diffusione e scambio di dati e analisi, di confronto e armonizzazione delle migliori prassi sulle politiche pubbliche a livello nazionale ed internazionale, fornendo consulenze ai governi dei Paesi membri sulle misure a sostegno di una crescita resiliente, inclusiva, verde e sostenibile.»⁴ Nel cercare di promuovere, a livello globale, politiche che migliorino il benessere economico e sociale dei cittadini, l'organizzazione (a cui appartengono oggi 38 paesi, ovvero l'Italia con quasi tutti i paesi europei e del continente americano) si avvale di molti strumenti tra i quali l'adozione di standard e principi comuni, la pubblicazione di periodici e testi specifici, l'elaborazione di studi nazionali e comparativi, nonché la definizione di linee guida e coordinamento delle politiche di cooperazione per lo sviluppo. Uno di questi strumenti è il già citato *Manuale di Frascati* che, con l'obiettivo di descrivere la metodologia per raccogliere e utilizzare i dati sulla ricerca e lo sviluppo nei paesi membri dell'OCSE, deve stabilire in modo ampio e condiviso alcune definizioni fondamentali come ad esempio quali sono le attività che costituiscono ricerca e sviluppo, qual è il personale afferente nei settori governativi, dell'istruzione superiore e delle imprese pubbliche e private e, cosa che più ci interessa in questo caso, come poter valutare i risultati della ricerca all'interno dello sviluppo delle società. Il *Manuale* è uno strumento molto importante anche per comprendere il ruolo delle scienze e della tecnologia nello sviluppo economico, al punto che è diventato dall'anno della sua prima edizione (1963) sia uno standard riconosciuto negli studi sulla ricerca e lo sviluppo globale, sia un testo di riferimento per le varie agenzie internazionali come le Nazioni Unite e l'Unione europea.

Il nostro interesse verso il *Manuale di Frascati* riguarda il fatto che, rispetto alle edizioni precedenti, nella settima edizione (2015) tra i campi che contribuiscono alla ricerca e allo sviluppo, oltre alle tradizionali discipline delle scienze naturali e dell'ingegneria, si aggiungono le scienze sociali, quelle umanistiche e le arti.⁵ Questa estensione viene dichiarata fin dall'inizio. Nell'Introduzione al Cap. 2 del *Manuale* troviamo innanzitutto quali sono i campi di interesse della Ricerca e dello Sviluppo (R&S): «La R&S interessa le scienze sociali, umanistiche e le arti alla

precedenti edizioni, ma è stata dedicata maggiore attenzione all'identificazione dei confini tra ciò che è e ciò che non è R&S e al soddisfacimento delle nuove esigenze in materia di statistiche di R&S.» [FM 2015, 19].

⁴ https://www.esteri.it/mae/it/politica_estera/organizzazioni_internazionali/ocse.html

⁵ I campi delle scienze umanistiche e delle arti trattati nel *Manuale* sono i seguenti: 1 Storia e archeologia; 2 Lingue e letterature; 3 Filosofia, etica e religione; 4 Arti (arti, storia delle arti, arti dello spettacolo, musica); 5 Altre discipline umanistiche [FM 2015, 59].

stregua delle scienze naturali e dell'ingegneria. In questo *Manuale*, rispetto alle passate edizioni, si attribuisce un maggiore rilievo alle scienze sociali, alle scienze umanistiche e alle arti. Ciò non comporta variazioni dal punto di vista dell'adozione di definizioni e convenzioni, ma richiede una maggiore attenzione alla delimitazione di ciò che è definibile come R&S e ciò che non lo è» [FM 2015, cap. 2.3, p. 44]. In tal senso la definizione di R&S e delle sue componenti, ovvero la ricerca di base, la ricerca applicata e lo sviluppo sperimentale,⁶ sebbene invariata rispetto alle edizioni precedenti, si trova a poter essere applicata anche alle scienze sociali, umanistiche e artistiche: «la R&S comprendono il lavoro creativo e sistematico intrapreso al fine di aumentare l'insieme delle conoscenze – compresa la conoscenza dell'umanità, della cultura e della società – e ideare nuove applicazioni delle conoscenze disponibili» [FM 2015, cap. 2.5, p. 44].

Alcuni esempi illustrano le differenze generali tra ricerca di base, ricerca applicata e sviluppo sperimentale nelle scienze sociali, umanistiche e artistiche dove la difficoltà nello stabilire dei precisi confini potrebbe influenzare non solo la distinzione tra ricerca di base e ricerca applicata, ma anche l'individuazione di attività di sviluppo sperimentale a causa della preminenza del concetto scientifico di sperimentazione proveniente dalle scienze naturali.⁷ In particolare per quanto riguarda la storia e la musica, il Manuale esemplifica alcuni tra i tanti casi possibili:

Nella storia

Ricerca di base: gli storici studiano la storia e l'impatto umano delle inondazioni glaciali in un paese.

Ricerca applicata: gli storici esaminano le risposte delle società del passato a eventi naturali catastrofici (ad esempio inondazioni, siccità, epidemie) per capire come la società contemporanea potrebbe rispondere meglio ai cambiamenti climatici globali.

Sviluppo sperimentale: utilizzando i risultati della ricerca precedente, gli storici progettano una nuova mostra museale sugli adattamenti delle società umane del passato ai cambiamenti ambientali; questo serve come prototipo per altri musei e installazioni educative.

⁶ «La *ricerca di base* è un lavoro sperimentale o teorico intrapreso principalmente per acquisire nuove conoscenze sui fondamenti di fenomeni e fatti osservabili, senza alcuna applicazione o uso particolare. [...] La *ricerca applicata* è un'indagine originale intrapresa per acquisire nuove conoscenze, ma diretta principalmente verso uno scopo o un obiettivo specifico e pratico. [...] Lo *sviluppo sperimentale* è un lavoro sistematico, che attinge alla conoscenza acquisita dalla ricerca e dall'esperienza pratica e che produce conoscenze aggiuntive dirette alla produzione di nuovi prodotti o processi o al miglioramento di prodotti o processi esistenti [FM 2015, capp. 2.25, 2.29, 2.32, pp. 50-51].

⁷ Ad esempio, nelle scienze naturali «lo studio di fonti di ogni genere (manoscritti, documenti, monumenti, opere d'arte, edifici, etc.) al fine di comprendere meglio i fenomeni storici (lo sviluppo politico, sociale, culturale di un paese, la biografia di un individuo, etc.) è ricerca di base. Diversamente è ricerca applicata l'analisi comparativa di siti archeologici e/o monumenti che mostrano somiglianze e altre caratteristiche comuni (ad esempio geografiche, architettoniche, etc.) per comprendere le interconnessioni di potenziale rilevanza per il materiale didattico e le esposizioni museali. Lo sviluppo di nuovi strumenti e metodi per studiare manufatti e oggetti naturali recuperati attraverso gli sforzi archeologici (ad esempio per la datazione dell'età di ossa o resti botanici) è considerato sviluppo sperimentale» [FM 2015, 54].

Nella musica

Ricerca di base: i ricercatori sviluppano una teoria trasformativa che fornisce un quadro per comprendere gli eventi musicali non come una raccolta di oggetti che hanno particolari relazioni tra loro ma come una serie di operazioni trasformative applicate al materiale di base dell'opera.

Ricerca applicata: i ricercatori utilizzano i documenti storici e le tecniche dell'archeologia sperimentale per ricreare uno strumento musicale antico e scomparso da tempo e per determinare come sarebbe stato costruito, come sarebbe stato suonato e i tipi di suoni che avrebbe prodotto.

Sviluppo sperimentale: educatori e teorici della musica lavorano per produrre nuovi materiali pedagogici basati su nuove scoperte nelle neuroscienze che cambiano la nostra comprensione di come gli esseri umani elaborano nuovi suoni e informazioni [FM 2015, cap. 2.41, p. 57].

Successivamente vengono introdotti i cinque criteri (novità, creatività, indeterminazione, sistematicità e trasferibilità/riproducibilità) che devono essere soddisfatti perché una attività possa essere considerata propria alla R&S.⁸ Il criterio della "novità" è inteso come ricerca di nuove conoscenze; ad esempio, ci si aspetta che i progetti di ricerca nelle università perseguano idee completamente nuove, e lo stesso si può dire per progetti ideati e gestiti da istituti di ricerca. Per quanto riguarda il concetto della "creatività", dopo aver sottolineato che devono essere esclusi progetti che riguardino modifiche di *routine* oppure semplici elaborazioni di dati, si rileva che un'area che richiede molta attenzione nella valutazione di questo aspetto è proprio quella delle arti, dove il requisito della creatività seppur caratteristico di questa disciplina non è da solo sufficiente, ma deve necessariamente accompagnarsi alla realizzazione anche degli altri quattro criteri. Il criterio riguardante l'indeterminazione dei risultati finali ha molteplici dimensioni, in quanto potrebbe riguardare i costi o i tempi necessari per raggiungere i risultati attesi, come anche il fatto che i suoi obiettivi possano essere raggiunti solo in modo parziale. Il quarto criterio richiede la sistematicità dell'attività ideata ovvero la possibilità che essa possa essere, almeno all'inizio e tenendo conto dell'imprevedibilità dei risultati, progettata in modo razionale e pianificata nei tempi; ciò vale sia per l'ideazione della ricerca sia per il suo sviluppo, e in tal senso il *Manuale* suggerisce di procedere con una registrazione o un protocollo delle diverse fasi. Solo con la disponibilità di forme di registrazione che tengano traccia dello sviluppo dell'indagine, un progetto di R&S sarà coerente e in linea tanto con le esigenze specifiche quanto con le risorse umane e finanziarie che l'ente rende disponibili. Il quinto criterio, la trasferibilità/riproducibilità dell'evento studiato, mira a garantire l'utilizzo delle conoscenze e consentire ad altri ricercatori di riprodurre i risultati nell'ambito delle proprie attività di ricerca e sviluppo. «Poiché lo scopo della ricerca e dello sviluppo è aumentare l'insieme delle conoscenze esistenti, i risultati non possono rimanere taciti (ovvero rimanere esclusivamente

⁸ Una "attività di R&S" è la somma delle azioni deliberatamente intraprese da operatori di R&S al fine di generare nuova conoscenza [FM 2015, 46].

nelle menti dei ricercatori), poiché essi e la conoscenza associata rischierebbero di andare perduti.» Sebbene ci possano essere delle limitazioni dovute a contratti o impegni di collaborazione, la formalizzazione delle nuove conoscenze e soprattutto la loro diffusione nella comunità dei ricercatori, ad esempio attraverso convegni, conferenze e ovviamente con la pubblicazione sulle riviste del settore, deve essere prassi abituale nelle università, nelle istituzioni di istruzione superiore e negli istituti di ricerca [FM 2015, 44-48].

Il *Manuale* dedica alcune osservazioni specifiche sul rapporto tra R&S e creazione artistica, osservazioni particolarmente importanti in quanto chiariscono come inserire l'espressione artistica all'interno di una ricerca:

Per affrontare la discussione su R&S e creazione artistica, può essere utile fare una distinzione tra ricerca per le arti, ricerca sulle arti ed espressione artistica *versus* ricerca.

Ricerca per le arti

La ricerca per le arti consiste nello sviluppo di beni e servizi atti a soddisfare le esigenze espressive di artisti e performers. Ci sono imprese specializzate in questo settore che dedicano una parte significativa delle loro risorse alla ricerca e allo sviluppo in questo settore; ad esempio, sviluppando sperimentalmente nuovi strumenti musicali elettronici per soddisfare le esigenze di un gruppo di artisti. Altri tipi di organizzazioni di R&S (principalmente università e istituti tecnici) svolgono un ruolo nell'esplorazione di nuove tecnologie per l'arte performativa (per migliorare la qualità audio/video, ad esempio). L'attività volta a supportare l'introduzione di nuove modalità organizzative o di marketing da parte delle istituzioni artistiche (pubblicità, gestione finanziaria, etc.) può essere qualificata come R&S, ma occorre prestare attenzione nel prendere questa decisione in quanto quest'area è già descritta da esistenti raccolte di dati.⁹

Ricerche sulle arti (studi sull'espressione artistica)

La ricerca di base o la ricerca applicata contribuisce alla maggior parte degli studi sulle arti (musicologia, storia dell'arte, studi teatrali, studi sui media, letteratura, etc.). Gli istituti di ricerca pubblici potrebbero avere un ruolo in ambiti di ricerca selezionati (poiché alcune infrastrutture di ricerca rilevanti – come biblioteche, archivi, etc. – sono spesso collegate a istituzioni artistiche, come musei, teatri, etc.). Per quanto riguarda le attività di conservazione e restauro (se non sono da includere nel gruppo precedente), si raccomanda di identificare i fornitori di tali servizi tecnici come “R&S performers” (mettendo in campo ricercatori, pubblicazione di lavori scientifici, etc.). Quest'area delle prestazioni di ricerca e sviluppo è ampiamente descritta da esistenti raccolte di dati.

La contrapposizione tra espressione artistica e ricerca

La performance artistica è normalmente esclusa dalle attività di R&S. Le performance artistiche non soddisfano il requisito di novità della R&S poiché cercano una nuova espressione, piuttosto che nuova conoscenza; inoltre, viene disatteso anche il criterio di riproducibilità (come trasferire la conoscenza aggiuntiva potenzialmente prodotta). Di conseguenza, non si può presumere che istituti e dipartimenti universitari interessati alle arti svolgano attività di R&S senza aggiungere

⁹ In precedenza, il *Manuale* ha già affermato che non sono considerate ricerche utili allo sviluppo le semplici raccolte di dati. In questo passaggio e nel successivo gli autori del *Manuale* richiamano il fatto che anche studi su nuove modalità organizzative o di marketing, nonché lavori statistici sulla conservazione e il restauro, nella gran parte dei casi non vanno considerate attività proprie alla R&S.

ulteriori attività a sostegno. L'esistenza di artisti che frequentano corsi in tali istituzioni non è rilevante per la valutazione di una R&S. Gli istituti di istruzione superiore devono, nondimeno, essere valutati caso per caso se concedono un dottorato a un artista come risultato di performance artistiche; la raccomandazione è di adottare un approccio "istituzionale": tenere conto della pratica artistica riconoscibile come R&S dagli istituti di istruzione superiore solo come "potenziale R&S" (per essere ulteriormente utilizzata nelle raccolte di dati) [FM 2015, capp. 2.64, 2.65, 2.66, 2.67, pp. 64-65].

Anche se i riferimenti alle arti non sono numerosi, è evidente che il *Manuale* è un documento molto importante in quanto introduce il mondo delle arti nel contesto più ampio della ricerca e dello sviluppo. Sebbene mantenga una certa generalità nella enunciazione di principi e considerazioni, la lettura di questo testo consente di superare alcuni fraintendimenti ancor oggi molto presenti tra le nostre istituzioni, soprattutto quando si devono valutare le attività di ricerca che vi vengono svolte. In particolare, da quanto osservato nel punto 2.67 un concerto non può essere considerata una ricerca di per sé e neppure andrà valutato come una attività formativa alla ricerca per una istituzione se non è parte di una indagine più ampia, ad esempio se non è il risultato di una ricerca di carattere storico, stilistico o interpretativo che possa interessare un ampliamento delle conoscenze della comunità a cui si rivolge. Nel caso del concerto, tale attività potrà essere considerata attività di ricerca, ad esempio, se la partitura che viene utilizzata è stata realizzata in un progetto più ampio che comprendeva lo studio dei manoscritti e delle stampe dell'epoca al fine di preparare una edizione critica, oppure se nell'esecuzione vengono messi in atto procedimenti di prassi esecutiva appositamente studiati e contestualmente pubblicati presso case editrici o, ancor meglio, su riviste specializzate.

Nello stesso anno che vede la pubblicazione del *Manuale*, l'AEC (*Association Européenne des Conservatoires, Academiés de Musique et Musikhochschulen*)¹⁰ pubblica un *White Paper* in cui sono specificati alcuni dei concetti chiave del nuovo settore della Ricerca Artistica. Innanzitutto, si propone una prima definizione di Ricerca Artistica (AR):

Si può definire la AR come una forma di ricerca che possiede un solido fondamento incorporato nella pratica artistica, che crea nuovo sapere e/o comprensione introspettiva e nuove prospettive all'interno delle arti, contribuendo sia all'arte sia all'innovazione.

La AR presenta tutte, o la maggior parte, delle seguenti caratteristiche:

- è condotta solitamente da un artista-ricercatore, o in collaborazione tra più artisti all'interno di un gruppo di ricerca;
- promuove il confronto critico sia all'interno dell'ambito artistico, sia in relazione ad altre aree attinenti della conoscenza, sia tra i settori degli studiosi e dei professionisti;

¹⁰ L'AEC, una associazione che rappresenta le istituzioni di alta formazione musicale in Europa, cerca di promuovere l'eccellenza nelle tre aree della pratica artistica, dell'apprendimento e dell'insegnamento e, infine, della ricerca e dell'innovazione.

- è avvalorata da una riflessione critica sul contenuto e/o sul contesto dell'argomento di ricerca;
- si pronuncia e riflette sulle metodologie e sui processi del lavoro;
- condivide i saperi specifici della professione con la più ampia comunità artistica, e le divulga nella sfera pubblica al fine di accrescere la comprensione culturale.¹¹

Nello stesso documento viene chiarita la posizione della AR nell'ambito della ricerca più tradizionale, che nelle nostre istituzioni significa soprattutto ricerca storico-musicologica-interpretativa o didattico-pedagogica, in quanto sono le uniche aree a poter contare su procedimenti di indagine formalizzati e soprattutto le uniche ad avere una dimensione di interesse per la comunità degli esperti degli specifici settori. In campo scientifico, infatti, si distinguono attività che hanno un interesse collettivo, quando una specifica ricerca presenta un evidente interesse per la comunità con importanti conseguenze per gli studiosi, da quelle che hanno un interesse prettamente individuale. Ad esempio, un musicista che accorda il proprio strumento non sta facendo una "ricerca" in quanto la sua attività non fornisce nuove conoscenze alla comunità degli artisti. Diversamente un musicista che studia le differenti accordature esistenti nel mondo antico e pubblica i risultati del suo lavoro in un articolo su una rivista specializzata sta effettivamente contribuendo al miglioramento e allo sviluppo delle conoscenze storiche della comunità di cui fa parte; inoltre se egli utilizza i risultati del suo studio in un concerto, evidenziando le diverse sonorità che l'accordatura produce, sta proponendo una ricerca che ha le peculiarità di una indagine in ambito storico condivise all'interno di una esperienza artistica pubblica.

Questa distinzione è estremamente importante: la ricerca stilistica di un interprete o la ricerca di uno stile o di un procedimento compositivo personale, non hanno nella gran parte dei casi una dimensione o un interesse collettivo, almeno fino a quando un certo interprete o un determinato compositore non entrano a tutto diritto in una indagine storico-stilistica più ampia che abbia delle interrelazioni forti, ad esempio, nel campo della storia della musica, dello stile, dell'interpretazione o nella storia delle trasformazioni culturali di una società o di un periodo storico. Di conseguenza, ribadisce il *White Paper*, l'AR non va intesa come una forma di indagine lontana, o addirittura avulsa, dalle procedure di indagine più tradizionali:

La AR dovrebbe aspirare agli stessi standard procedurali implementabili in ogni processo di ricerca: replicabilità (in particolare delle procedure), verificabilità, dimostrabilità delle affermazioni attraverso delle prove, etc. Ciononostante, soprattutto rispetto ad alcuni aspetti come quello della replicabilità, alla AR deve essere consentita la libertà di conseguire standard determinati attraverso modalità che sono specifiche della propria natura, e della natura individuale e soggettiva della pratica artistica [WP 2015, 3].

¹¹ [WP 2015, 2]. L'Associazione RAMI (Ricerca Artistica e Musicale in Italia), ha pubblicato la versione italiana del White Paper, al sito: <https://www.associazionerami.org/index.php/approfondimenti>.

Una parte del documento dell'AEC è dedicato alla posizione dell'AR all'interno dei Conservatori. In queste istituzioni il nuovo settore si dovrà presentare nella gran parte dei casi non tanto come un luogo di singole individualità, quanto come il prodotto di un team di esperti.

Un progetto di AR può essere effettuato da una persona sola che, non solo è impegnata nei processi artistici oggetto dell'indagine, ma anche possieda le necessarie competenze di ricerca. Tuttavia, data la natura multidisciplinare della AR, ci si attende che la maggior parte delle ricerche si fondino sulla collaborazione. Un numero davvero minimo di singoli ricercatori potrà essere considerato esperto in tutti i settori di pertinenza implicati dall'azione pluridisciplinare della ricerca. Di conseguenza, l'AR sarà spesso condotta da gruppi in cui le competenze e l'esperienza necessarie si presenteranno diversamente distribuite tra i membri del team [WP 2015, 4].

Anche sulla composizione del team di ricerca il *White Paper* è molto chiaro. Sebbene l'attività di ricerca specifica sia esplicitamente destinata al Terzo ciclo di studi (il Dottorato), è anche possibile coinvolgere in specifiche ricerche gli studenti del Secondo ciclo, se tale coinvolgimento è previsto nel loro programma di studio. Ma in questo caso, chiarisce il documento, la ricerca deve andare «principalmente a beneficio della crescita individuale dello studente», mentre «nel Terzo ciclo e oltre, la ricerca dovrebbe essere in grado di produrre un impatto sulla più ampia comunità» [WP 2015, 4]. In altre parole il coinvolgimento all'interno di un team di ricerca di uno studente di Secondo ciclo deve prevedere che l'argomento della ricerca sia inserito nel suo programma di studio e d'esame, in modo da rappresentare un effettivo beneficio per la sua formazione; di conseguenza la partecipazione di uno studente non può assumere le caratteristiche di "manodopera a buon mercato". Invece, per quanto riguarda gli studenti del Primo ciclo, essi non possono essere coinvolti se a scopo puramente informativo e introduttivo sui fondamenti e le metodologie della ricerca.¹²

Una parte estremamente importante del *White Paper* è dedicata alla comunicazione dei risultati della ricerca, un aspetto che spesso nelle nostre istituzioni viene sottovalutato.

Comunicare i risultati di ricerca

I risultati dell'AR *devono* essere fruibili in una larga varietà di forme e attraverso mezzi di comunicazione differenti. Ogni Ricercatore-Artistico ha l'obbligo verso la comunità di ricerca di spiegare sia i procedimenti sia i risultati della propria ricerca, in modi che siano conformi ai normali standard di comprensibilità tra 'pari',¹³ analogamente a quanto avviene nell'ambito della ricerca

¹² «La ricerca nei Conservatori può riguardare sia l'attività degli studenti impegnati nei programmi di studio, sia il lavoro dei docenti come parte integrante della loro formazione professionale continua. Gli studenti vanno coinvolti nelle attività di ricerca attraverso la ricerca stessa, in primo luogo durante il Secondo ciclo, e in particolare nel Terzo ciclo di studi, ma andrà a loro vantaggio anche il poter essere introdotti ai fondamenti della ricerca e ad una 'attitudine alla ricerca' fin dal Primo ciclo del loro percorso di studi» [WP 2015, 4].

¹³ Nei campi della ricerca e dell'università la "valutazione tra pari" (ovvero la revisione tra pari, la revisione paritaria o semplicemente la *peer review*, spesso anonima) indica, quella valutazione critica che un lavoro o una pubblicazione deve avere, su richiesta di un organismo centrale, da parte di specialisti aventi competenze analoghe a quelle di chi ha prodotto il lavoro.

tradizionale. Tuttavia, avendo sempre presente che disseminare e comunicare in maniera chiara è un obbligo, la Ricercatrice o il Ricercatore-Artistico sono liberi di esplorare nuovi modi di comunicare più strettamente integrati alla componente artistica, attraverso cui realizzare parzialmente o interamente tale dovuta spiegazione.

Opportuna disseminazione dei risultati di ricerca

Le procedure e i risultati di ricerca dovrebbero essere documentati e divulgati in modo appropriato, in maniera da poter essere comunicati alla comunità di ricerca, alla comunità artistica e al grande pubblico. La disseminazione non si deve limitare al solo mezzo della parola scritta, anche se l'uso di altre forme di comunicazione andrà quasi sempre reso complementare a, o integrato da, forme di comunicazione scritta.

Non è sufficiente eseguire un'opera definendo tale atto una 'comunicazione dei risultati della ricerca'. Anzi, la Ricerca Artistica in quanto disciplina dovrebbe promuovere la comprensione e il rispetto per la differenza che esiste tra il semplice implementare i risultati di ricerca nei processi e nei prodotti artistici e il cercare di comunicarli direttamente attraverso siffatti processi e prodotti.

In tal senso sono nate diverse piattaforme europee che si occupano specificamente di AR. ELIA (*European League of Institutes of the Arts*, <https://elia-artschools.org>), ad esempio, è una rete europea che fornisce una piattaforma dinamica per lo scambio e lo sviluppo di informazioni nel settore dell'istruzione superiore artistica. Nata nel 1990 a seguito di un convegno internazionale organizzato per promuovere la cooperazione nell'educazione artistica in tutta Europa, ELIA è stata fondamentale, al pari di altre reti di questo tipo, per facilitare la discussione e prendere posizione sulle conseguenze del *Processo di Bologna* per l'istruzione superiore artistica. Da quanto scritto nel sito, ELIA «sostiene l'istruzione superiore artistica creando nuove opportunità per i suoi membri e facilitando lo scambio di buone pratiche. ELIA realizza i suoi obiettivi organizzando eventi, formando gruppi di lavoro trasversali, partecipando a progetti di ricerca e producendo documenti politici che affrontano questioni di attualità.»

Recentemente l'AEC, in collaborazione con ELIA e altre organizzazioni, hanno diffuso un nuovo testo intitolato *Vienna Declaration on Artistic Research*. In questo numero di *Analitica* il lettore interessato troverà una traduzione del testo; a mio avviso non ci sono delle informazioni ulteriori sulla sostanza dell'AR se non dichiarazioni che affermano ancora una volta le caratteristiche e l'importanza del settore, la paternità di alcuni enti e associazioni, le difficoltà di accesso ai finanziamenti e le azioni che i redattori del testo indicano per sostenere e garantire la diffusione del nuovo settore.

Anche in quest'ultimo documento l'interesse dei promotori è quello di inserire il nuovo settore all'interno delle istituzioni esistenti, offrendo aiuto, collaborazione e garanzie legate alla validità e alla valutazione. Naturalmente tutto ciò è pienamente legittimo e comprensibile, nonché auspicabile perché l'idea stessa di ricerca artistica, nel mettere insieme i due concetti, si

presenta in modo molto affascinante e denso di nuove possibili prospettive. Rimane da vedere quali saranno i risultati di tutto ciò. Per ora il settore è stato aperto e sta trovando spazio anche nelle nostre istituzioni ma i contenuti – ovvero lavori di AR che possano diventare dei modelli ed essere dei punti di riferimento – nel nostro paese sono ancora limitati.¹⁴ Ciò deriva semplicemente da una semplice osservazione dei fatti: se in campo musicologico il settore dell'analisi e della teoria è stato letteralmente fondato sui lavori di grandi studiosi come Donald Tovey, Hugo Riemann, Arnold Schönberg e Heinrich Schenker, per il nuovo settore dell'AR in Europa (e soprattutto in Italia) il settore è stato aperto "dall'alto", prima come riflessione teorica e poi dietro spinta di molte istituzioni centroeuropee.¹⁵ Ora si tratta di "dar vita" al settore con lavori esemplari che ne dimostrino l'utilità e l'efficacia nello sviluppo delle conoscenze. Anche per questo motivo la Direzione di *Analitica* ha voluto aprire, con questo articolo, una specifica rubrica il cui intento è quello di offrire non solo una possibilità per la riflessione teorica ma soprattutto quello di dare spazio a lavori specializzati che possano iniziare a riempire di contenuti il nuovo settore di studi.

3. Il contributo dell'Analisi e della Teoria allo sviluppo della Ricerca Artistica.

Come accade per le forme più tradizionali di ricerca storico-musicologica-interpretativa o didattico-pedagogica, l'analisi e la teoria musicale (nel senso della formalizzazione di un specifico tipo di lettura del discorso musicale) possono avere un ruolo fondamentale nella realizzazione di una AR. Nel corso della storia della nostra cultura musicale l'analisi è sempre stata fortemente correlata da una parte alla ricerca teorica e dall'altra alla storia della composizione, di cui ha costituito un aspetto non sempre evidente ma sempre determinante. Nel primo Novecento gli studi e la produzione teorico-analitica di autori come Tovey, Schönberg, Riemann e Schenker hanno determinato una prima trasformazione della disciplina sviluppando contenuti e metodologie efficacissime e imponendosi all'interno degli studi musicologici come un settore

¹⁴ Tra essi vanno segnalati Doati 2017, Caruso 2019, Grasso Caprioli 2020 e Cominassi-Guido-Rebora-Bordin 2019.

¹⁵ Nei paesi anglosassoni l'AR ha avuto uno sviluppo diverso in quanto alcuni musicologi (come ad esempio Nicholas Cook e John Rink) avevano già approfondito gli studi sulla performance da un punto di vista storico e analitico (spesso utilizzando metodologie schenkeriane). Sull'esperienza e sulle competenze di musicologi ed esecutori sono stati poi organizzati dei gruppi di ricerca. Si vedano, ad esempio, l'*AHRC Research Center for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), istituito nel 2004 e supportato da un finanziamento di quasi un milione di sterline dall'Arts and Humanities Research Council, e la sua prosecuzione (a mio avviso molto meno interessante) come *CMPCP Research Centre for Musical Performance as Creative Practice*, avviato nell'ottobre 2009. Come dimostrano questi due casi, la continuità con una tradizione analitica forte e la sua alleanza con il settore dei *Performance Studies* costituisce una delle differenze fondamentali con il nostro paese, nel quale lo studio specifico delle metodologie analitiche viene svolto, secondo una indagine sui corsi di I livello nei Conservatori italiani, solo nel 10% delle nostre istituzioni AFAM [Pirozzolo 2014-15, 30-32].

disciplinare specifico, con propri specialisti, un proprio statuto e una letteratura approfondita e multiforme. Ponendo alla base delle proprie riflessioni gli studi di questi autori, la disciplina teorico-analitica ha avuto nel corso del secolo un notevole sviluppo certificato dalle cattedre aperte nelle migliori università statunitensi, dalla nascita di numerosissime riviste specializzate e dal recente proliferare di settori collaterali che hanno portato alla disciplina un gran numero di punti di vista diversi e sempre più approfonditi.

Tra gli interessi degli ultimi decenni la ricerca analitica in prospettiva interpretativa è probabilmente uno dei settori più coinvolgenti e importanti, anche in considerazione della crescente attenzione ad essa rivolta da parte di musicisti e interpreti prestigiosi. Sebbene le basi di questo settore si possano comunque rintracciare negli studi degli autori sopra citati, negli ultimi decenni il settore si è molto ampliato. Sono stati scritti moltissimi articoli i quali, a loro volta, hanno stimolato nuovi e più approfonditi settori di ricerca con la pubblicazione di monografie specializzate e la nascita di associazioni e nuove riviste. Dal 1999 il *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* si interessa di questo settore, proponendo specifici gruppi di lavoro, riservando al tema analisi/interpretazione ampio spazio nelle proprie attività di convegni e seminari, e pubblicando studi e articoli sull'argomento. Nell'ambito della letteratura musicologica e delle attività didattiche presenti nelle nostre istituzioni, la relazione tra l'analisi e l'esecuzione musicale è stata considerata soprattutto nell'ambito di due filoni:

- *l'analisi per l'esecuzione*, intesa come un insieme di rilevamenti analitici in grado di fornire spunti su come eseguire le composizioni analizzate;
- *l'analisi dell'esecuzione*, intesa come un'indagine capace di proporre rilevamenti su una o più esecuzioni di specifiche composizioni.

Sebbene l'analisi musicale non possa essere sempre considerata una disciplina prettamente scientifica – in quanto le scelte, la lettura e l'interpretazione dello studioso comprendono anche dei punti di vista personali – il lavoro analitico necessario per arrivare ad una lettura personale presenta alcuni elementi che lo avvicinano fortemente ai protocolli di una ricerca scientifica. A mio avviso possono essere rilevati quattro aspetti di questo tipo.

In primo luogo un qualsiasi lavoro analitico impone l'osservazione attenta e puntuale di una partitura (o di una registrazione audio) sostenuta, nei casi migliori, dall'osservazione di eventuali manoscritti, schizzi e appunti d'autore o attestazioni specifiche di autenticità; una partitura (o una registrazione) che per essere una fedele rappresentazione delle volontà compositive deve evidentemente provenire da un lavoro filologico sulle stampe e sulle prime edizioni (o sui supporti audio equivalenti). Nel caso della partitura, il riferimento a edizioni *Urtext* o

comunque a edizioni scientificamente documentate e adeguatamente commentate sembra essere un atto indispensabile che consente di avere dei dati certi tanto per lo studio approfondito necessario a produrre una analisi quanto per le eventuali osservazioni critiche successive.

In secondo luogo, il lavoro analitico impone una conoscenza sufficientemente estesa dello “stato dell’arte”, ovvero dello stato della ricerca storica, stilistica e analitica sulla composizione che diventerà l’oggetto della nostra analisi. La conoscenza dei lavori precedentemente svolti da storici e analisti consentirà innanzitutto un approfondimento critico dei dati provenienti dalla lettura della partitura o dall’ascolto della registrazione, unitamente a una eventuale condivisione ragionata di interpretazioni di studiosi, storici, interpreti e compositori che si sono interessati in precedenza al pezzo che stiamo analizzando. Questo tipo di conoscenze, indipendentemente dalla possibilità di accettare, aggiornare o confutare gli studi precedenti, è parte indispensabile del processo scientifico perché spesso sono proprio le teorie sviluppate e acquisite in precedenza ad essere sottoposte a controlli e modifiche fino alla loro eventuale confutazione e sostituzione con una teoria completamente nuova.

Il terzo aspetto su cui voglio porre l’attenzione del lettore riguarda la diffusione e la comunicazione dei risultati del lavoro. Una volta realizzata l’analisi del pezzo in questione, la produzione di un testo musicologico contenente la descrizione analitica e l’esplicitazione dei risultati è uno dei modi per comunicare e divulgare la propria lettura del pezzo alla comunità degli interessati, ovvero agli storici, ai compositori, agli interpreti e ai docenti delle discipline musicali. La divulgazione dei risultati, dal punto di vista scientifico, è anche un mezzo per “mettere alla prova” il lavoro svolto in quanto le eventuali “risposte” alla pubblicazione del lavoro, ad esempio in occasione di presentazioni in convegni specializzati o di recensioni e commenti sulle riviste specializzate, possono ovviamente condurre a un dibattito nella comunità dei musicisti, come anche a una accettazione o a una critica dei risultati a cui si è pervenuti.

Il quarto punto riguarda infine l’utilizzazione dell’analisi e in particolare delle metodologie analitiche per costruire dei modelli ideali di riferimento, tanto nello studio di casi specifici quanto nelle indagini empiriche o statistiche. Infatti un lavoro analitico attentamente condotto, nei casi di indagini svolte su esecuzioni specifiche oppure centrate sul confronto tra più esecuzioni, può fornire un quadro di riferimento seppur personale, per la valutazione critica delle scelte operate dall’analista e dall’interprete, ovvero una chiave di lettura del pezzo utile a studiare specifici comportamenti musicali.

Sebbene rimangano evidenti le differenze tra le metodologie della ricerca scientifica e quelle della ricerca storico-stilistica, alla quale afferisce lo studio analitico di una composizione, i quattro punti evidenziati costituiscono un notevole avvicinamento tra i metodi adottati nella ricerca

scientifico e una indagine musicologica condotta con rigore scientifico, soprattutto se vengono utilizzate teorie e metodologie analitiche coerenti e formalizzate. In questo processo di avvicinamento possiamo riconoscere alcuni dei capisaldi del metodo scientifico, come ad esempio l'enunciazione iniziale del problema che si intende affrontare, oppure l'individuazione dei dati sui quali si svilupperà l'indagine. Come nel caso di un procedimento scientifico, dove la chiara individuazione del problema rappresenta il punto di partenza dell'indagine, anche in uno studio musicologico di carattere analitico la rilevazione precisa, ad esempio, dei problemi interpretativi legati a insoddisfacenti realizzazioni di specifiche indicazioni in partitura, oppure a prassi instauratesi che appaiono eccessivamente soggettive e lontane dalle indicazioni previste dal compositore, possono essere il punto di partenza di una ricerca. Parimenti la definizione dei dati su cui lavorare, che in un lavoro scientifico risultano dalla misurazione di diversi parametri, può essere condotta ricorrendo a procedimenti analitici ormai comunemente accettati; nel caso di una analisi armonica, ad esempio, i dati possono provenire non semplicemente dal riconoscimento di un certo accordo ma da una lettura più approfondita che tenga conto di tutti i prolungamenti presenti nella scrittura armonico-contrappuntistica.

Se i quattro punti sopra descritti rappresentano degli evidenti punti di avvicinamento alle procedure scientifiche, rimangono più difficili da soddisfare i criteri di prevedibilità e di ripetibilità di una interpretazione, nonché di generalizzazione di una teoria. I primi due criteri, prevedibilità e ripetibilità, impongono che a parità di condizioni il fenomeno si svolga sempre nello stesso modo. In campo artistico ciò significherebbe che un interprete, in uno stesso contesto (brano, strumento, sala, luci, pubblico, orario, amplificazione etc.) e senza ulteriori riflessioni o rilevazioni tecnico-analitiche, possa realizzare un'esecuzione prevedibile o addirittura uguale. Un aspetto questo che forse è possibile riscontrare a livello complessivo e probabilmente in alcuni specifici passaggi (ad esempio nel *rallentando* di una frase conclusiva), ma che non ci si può certamente aspettare in una performance musicale. Anche a fronte di un contesto identico, non è sicuro che lo stesso esecutore possa e voglia fornire la stessa lettura di uno stesso pezzo; ciò è particolarmente evidente mettendo a confronto, ad esempio, le registrazioni successive dello stesso pezzo di qualsiasi solista. In generale si potrebbe sostenere che solo se l'interprete ha una immagine mentale precisa della composizione, dovuta ad una sua analisi del pezzo ovvero a uno studio attento e approfondito, alcune scelte esecutive potranno essere simili, mentre altre potranno differire in modo più o meno programmato. Infine, nel campo artistico-musicale la generalizzazione di una teoria, ovvero la sua utilizzazione da parte di soggetti diversi, è quasi sempre un aspetto estremamente contestuale, in quanto entrano in gioco non solo le culture

musicali, gli stili e le diverse epoche, ma la volontà stessa dell'interprete o del compositore che spesso si pongono in modo critico rispetto alle teorie e alle convenzioni.

Una maggiore vicinanza ai procedimenti scientifici e in particolare al metodo induttivo (quello che utilizza dei modelli per la formulazione di una teoria scientifica) la possiamo trovare nel quarto aspetto a cui ho accennato in precedenza. In tal senso occorre adottare nel rapporto tra analisi e interpretazione una posizione "strutturalista", comune agli studi di ambito schoenbergiano e schenkeriano per i quali l'analisi deve avere la priorità rispetto all'esecuzione. [cfr. Pozzi 1999] Secondo questa impostazione l'analisi può fornire un modello ideale di interpretazione del pezzo e ciò può servire per confrontare esecuzioni diverse.¹⁶ In un mio lavoro di prossima pubblicazione, presentato al Convegno sull'interpretazione tenuto nel Giugno del 2018 al Conservatorio di Messina, ho proposto un confronto tra sei interpretazioni diverse dell'esecuzione del tema principale dell'*Impromptu* per arpa op. 86 di Gabriel Faurè facendo precedere all'ascolto e all'analisi delle sei esecuzioni un grafico schenkeriano del tema volto a evidenziare i principali eventi armonico-contrappuntistici del pezzo. I risultati del lavoro, pur mantenendo una parte di soggettività nel modello analitico proposto, consentono di operare un confronto tra le diverse esecuzioni puntando l'attenzione su alcuni eventi specifici considerati dall'analisi prevalenti e più importanti di altri, in particolare l'articolazione formale del tema in antecedente e conseguente, le relative cadenze, gli apici espressivi determinati dalle successioni lineari e la costruzione armonico-contrappuntistica delle due parti del tema [Pozzi 2021].

4. In conclusione.

In un lavoro di AR l'interrelazione tra analista ed esecutore può costituire un collegamento ideale, in quanto alla flessibilità propria dell'interpretazione si aggiunge un contesto analitico di riferimento che può fornire all'intero lavoro una dimensione più verificabile, generalizzabile e razionale, facilitando peraltro la comunicazione dei risultati. Nei lavori di AR che implicano uno studio *per l'interpretazione o dell'interpretazione*, un lavoro analitico attentamente condotto secondo una impostazione teorico-metodologica dichiarata e verificabile non solo impone un'attenzione specifica ad ogni elemento della composizione, escludendo scelte casuali o immotivate, ma aggiunge al lavoro quelle caratteristiche di verificabilità, oggettività e rigore

¹⁶ Con questo non si vuole affermare che, ad esempio, le esecuzioni di Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter o Murray Perahia (tutti vicini alle concezioni analitiche schenkeriane) siano *de iure* superiori a quelle di musicisti come Arturo Toscanini, Nikolaus Harnoncourt o Sviatoslav Richter. Si vuole solo descrivere ed esemplificare una procedura che può produrre degli ottimi risultati sia dal punto di vista artistico che didattico.

che sono parte essenziale e insostituibile di una indagine condivisibile e scientificamente fondata.

Bibliografia.

BROWN C. S. (1996), *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos editrice, Roma; ed. orig. Univ. Press of New England, Hannover-London, 1948.

CARUSO G. (2019), *Un'indagine analitico-performativa sui 72 Studi Carnatici per pianoforte di Jacques Charpentier (1933-2017)*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. XXV/2, pp. 91-138.

COMINASSI E. – GUIDO F. – REBORA C. – BORDIN A. M. (2019), *Stravinsky, Le Sacre du Printemps: proposte di analisi e interpretazione della Réduction per piano duet*, in XVI Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale Percorsi e contrasti dicotomici: complessità e molteplicità nell'analisi e nella teoria della musica, 10-13 Ottobre 2019, Rimini; abstract in C. Gallotti, M. Mezzina, G. Sellari (curr.), *Abstract Book*, UniversItalia, Roma, 2019, pp. 108-112.

DOATI R. (2017), *The Galata Electroacoustic Orchestra (GEO) Project*, in S. Vidulin (cur.), *Music Pedagogy in the Context of Present and Future Changes 5. Proceedings from the Fifth International Symposium of Music Pedagogues*, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pola.

FM 2015, *Frascati Manual 2015, Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, OECD. Il testo è disponibile al sito:

<https://www.oecd.org/sti/frascati-manual-2015-9789264239012-en.htm> .

GRASSO CAPRIOLI L. (2020), *Il Dottorato nelle arti: la situazione internazionale*, «Musica e realtà», vol. 121, pp. 163-188.

PIROZZOLO A. (2014-15), *Lo stato delle discipline teorico-analitiche negli Istituti di Alta Formazione Artistica e Musicale in Italia*, Tesi finale del Master di I Livello in Analisi e Teoria Musicale, Università della Calabria, rel. Prof. Catello Gallotti, A.A. 2014-15; vedi anche l'articolo pubblicato in «Analitica. Rivista online di studi musicali», 2018, vol. 11

POZZI E. (1999), *L'intuizione dell'esecutore e il rigore dell'analista: la prospettiva schenkeriana*, «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale», vol. VI/1, pp. 83-111.

POZZI E. (2021), *Interpretazione analitica ed esecuzione musicale, la prospettiva schenkeriana. Il tema principale dell'Impromptu per arpa, op. 86 di Gabriel Fauré*, in A. Crea, M. Soveral, S. Zurletti (curr.), *Analisi della performance: un ponte tra teoria e interpretazione*, LIM Editrice, pp. 51-70.

WP 2015, *Concetti chiave per i membri di AEC, n. 1: La Ricerca Artistica “White Paper” del Council di AEC, Association Européenne des Conservatoires, Academiés de Musique et Musikhochschulen.*