

## INTERPRETAZIONE DELLA STORIA E COMPOSIZIONE

di Giovanni Guaccero - Rielaborazione dell'intervento per il convegno "Due tre cose sulla musica del secondo Novecento" organizzato da Enzo Siciliano presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Firenze, 04-10-2000 (KonSequenz, 5/2001)

Il modo in cui il "suono musicale" prodotto dall'uomo viene recepito varia continuamente nello spazio e nel tempo e, come per il linguaggio verbale, viene interpretato secondo categorie ritenute pertinenti rispetto al contesto in cui è dato. Così il "gusto", individuale e collettivo, si evolve, è qualcosa di dinamico, mentre tendenzialmente tutto ciò che riguarda la trasmissione del sapere, tecnico e storico, ha un carattere prevalentemente statico. Questo è tanto più vero in ambito accademico dove l'interpretazione della storia e il sapere compositivo sembrano ancora svilupparsi nell'ambito di un "diacronismo autarchico", dove le culture "altre" svolgono esclusivamente un ruolo di contorno. Così molto spesso si giunge al paradosso che lo stesso autore di musica colta, nella veste di fruitore ha sviluppato un "gusto" personale, che non ha una stretta corrispondenza con il proprio sapere compositivo. Ci si trova così di fronte a un paradossale dissidio tra "musica che si scrive" e "musica che si fruisce", cioè tra **inadeguatezza delle tecniche e evoluzione del gusto personale.**

Nel processo di definizione di uno stile individuale (l'adeguamento delle tecniche al gusto) è determinante una riflessione sulla storia. Ossia, diviene fondamentale tentare di **capire se la prospettiva storiografica da cui normalmente osserviamo gli eventi è adatta oppure no a capire i fenomeni presenti.** A questo proposito c'è da dire che malgrado la riflessione ormai avviata da vari anni in alcuni ambiti musicologici, il comune sentire degli apparati culturali dominanti è sostanzialmente immutato rispetto al passato. Cioè quell'idea di **progresso**, di tempo "progressivo" che inevitabilmente procede verso il meglio, ridefinita in epoca positivista in forme **evoluzionistiche ed eurocentriche** dalla allora nascente musicologia tedesca, e che è servita a teorizzare tanto la supremazia della tonalità, quanto il suo superamento (Adorno), e che è stata il substrato ideologico anche dell'atteggiamento **teleologico** delle neoavanguardie, la ritroviamo in fondo ancora oggi alla base di tendenze compositive apparentemente diverse (strutturalisti, neotonali, elettronici puri, ecc.), aventi come denominatore comune la sotterranea "**convinzione ideologica della centralità della musica colta europea**" (Roberto Leydi). Il tentativo di un superamento in campo musicologico di una prospettiva evoluzionistica ed eurocentrica, che vede al centro della sua indagine quasi esclusivamente il segno scritto, pone oggi a tutti i livelli interrogativi irrisolti su chi siamo "noi" e chi è "l'altro", sui concetti di autenticità e contaminazione, e, soprattutto, sulla definizione da dare alla categoria di "novecento".

Le categorie interpretative formulate dagli storici lungo l'arco del secolo in relazione all'idea di **novecento**, sono evidentemente categorie novecentesche. Così le varie definizioni date, **secolo della crisi, secolo degli estremi, età della violenza, secolo breve**, sembrano sempre anteporre come punto di partenza i drammatici eventi che segnarono l'Europa nella prima metà del secolo (guerre mondiali, totalitarismi, ecc.). In ambito musicologico a questo schema interpretativo si è sovrapposta la versione ottocentesca di quell'idea di evoluzione e di progresso che nella versione adorniana ha creato quella selezione per paradigmi strutturali e stilistici che nello stesso tempo ha emarginato in pieno novecento musicisti non omogenei con quello che era considerato il "segno del tempo", per non parlare dell'incapacità di comprendere l'importanza dei vari generi estranei alla musica colta occidentale. Questa lettura della cultura musicale del novecento, che in fondo è l'autorappresentazione che una determinata categoria di intellettuali si è data in una determinata epoca, procede di pari passo e si influenza vicendevolmente con le vicende compositive della musica del dopoguerra europeo. Cioè **la rappresentazione che il novecento si è dato, le teorizzazioni, le classificazioni, hanno influenzato in maniera determinante il pensiero compositivo.** E ancora oggi determinati approcci compositivi sono figli di quel tipo di visione storica. E se vogliamo estendere il discorso ad un piano di semiologia musicale, sicuramente il contenuto emozionale della musica colta europea del dopoguerra rimanda (volontariamente o no) a un vissuto connesso alle tragedie legate al secondo conflitto mondiale: cioè, se l'artista ha in fondo

sempre espresso una propria visione del mondo, il mondo osservato dagli artisti del novecento, era un mondo cupo e tragico. Ecco, forse una parte dei giovani autori di oggi ha persa la memoria storica di queste motivazioni. Per questo forse oggi abbiamo difficoltà ad esprimere una “nostra” visione del mondo, che dovrebbe essere inevitabilmente diversa da quella dei nostri padri (e diversa da quella dei padri dei padri). E se come europei è perfettamente lecito esprimere il proprio specifico punto di vista e anche la propria alterità, nello stesso tempo è necessario prendere le distanze da quell’eurocentrismo, cioè da quel **sentirsi "centro"** di un processo storico, che trova parte delle sue radici nella storiografia ottocentesca, in un momento storico in cui all’espansione dell’arte borghese corrispondeva una effettiva egemonia e centralità economico-politica dell’Europa. Oggi il pensiero artistico non si è del tutto adeguato al fatto che il novecento storicamente ha segnato invece **la fine di questa centralità** e dei modelli che questa ha prodotto non solo in Europa. Ossia il suicidio compiuto dall’Europa negli anni 1914-1945, accelerando un processo già in atto da tempo, ha sancito la **supremazia economico-politica americana** sul pianeta, con riflessi duraturi anche in ambito culturale. Ma il contesto temporale di questo processo storico è da individuarsi oltre il novecento, e cioè in quelle epocali trasformazioni avvenute nell’ultimo trentennio dell’ottocento, connesse a quella che è stata poi definita la **seconda rivoluzione industriale**, che hanno portato per la prima volta alla ribalta della storia le **masse** (con tutte le conseguenze che i processi di industrializzazione e urbanizzazione hanno avuto sul piano culturale, come ad esempio riguardo alla cosiddetta “invenzione del tempo libero”). Ora il punto è proprio questo, quell’interpretazione in un certo senso parziale di novecento, ci ha forse impedito di vedere **un altro novecento**, non solo esclusivamente “buio” come si è rappresentato: un secolo dove le masse dopo secoli di anonimato e sfruttamento sono arrivate a forme di **partecipazione politica**, e sono arrivate a godere di beni e diritti che prima erano solamente privilegio di pochi; e rispetto all’ordine internazionale un secolo che ha segnato su larga scala la **fine** di un fenomeno come quello **del colonialismo**.

Così l’altra faccia della crisi musicale europea che si manifesta alla fine dell’ ‘800, connessa a quel processo di imborghesimento e nazionalizzazione delle masse che non è slegato dalla contemporanea perdita di funzione che ha subito la figura del compositore di musica d’arte, è proprio **l’affermarsi su scala mondiale della musica afroamericana**, nell’ambito di quel processo di affrancamento di quella che poi sarà definita *popular music* sia dalla musica tradizionale (contadina) che dalla musica d’arte, che, mentre in Europa assumerà forme sempre più nette, nel continente americano avrà contorni molto più sfumati, tanto da mettere in crisi le tradizionali classificazioni per generi musicali. Questo anche perché in un’epoca, quella a cavallo tra otto e novecento, in cui lo stato si faceva sempre più carico della diffusione di una cultura nazionale (fino ad arrivare a vere e proprie invenzioni di tradizioni nazionali) evidentemente la differente struttura sociale esistente tra Europa e Americhe ha portato ad avere esigenze politiche differenti, tanto che ad esempio un paese per definizione meticcio come il Brasile ha in fondo dovuto **“inventare” delle vere e proprie tradizioni culturali nazionali multietniche**, fatto questo denso di conseguenze in campo musicale. Per cui nel novecento europeo, al culmine di un lungo processo storico, parallelamente alla progressiva morte della cultura contadina e all’esclusione dalle dinamiche della società di massa della musica d’arte, l’influenza della musica afroamericana sulla *popular music* europea, ha in fondo ridato rilievo a quei fenomeni di tradizione orale che hanno come elemento predominante la **centralità del corpo umano**, ricreando in ambito urbano anche forme di identificazione e appartenenza sociale. In questo senso l’affacciarsi prepotente della cultura musicale afroamericana in Europa nel novecento, sicuramente frutto della superiorità economica americana su scala mondiale, ma anche conseguenza del vuoto culturale che il processo di urbanizzazione andava lasciando, fu certo favorito dalla rapida diffusione dei mezzi di comunicazione di massa (con il connesso problema della riproducibilità dell’opera d’arte) e dal sempre crescente “cosmopolitismo dell’economia”, ma in realtà non ha fatto altro che accelerare processi in atto già da tempo. In fondo il **mercato musicale** è qualcosa che incontriamo già nel settecento con lo sviluppo dell’editoria e dell’industria degli strumenti. La musica di repertorio

nasce già nell'ottocento. E soprattutto quella circolazione di beni culturali tra Europa, Africa e America, sulle rotte del "commercio triangolare", è un fenomeno che ha radici antiche (pensiamo alla *sarabanda* messicana, alla *habanera* cubana, alla *modinha* brasiliana) tanto che forse, se intendiamo la storia della musica non solo come la storia delle opere musicali, tutto l'arco di tempo compreso nell'ambito storia moderna andrebbe ripensato e osservato considerando tutta **l'area atlantica** nel suo insieme. Per questo rimango sospettoso quando nei libri di storia della musica nell'ambito della musica colta continuano a venire aggiunti nomi e tendenze, continuando in fondo a identificare la "storia della musica" con **la storia della musica colta occidentale scritta**, come se solo per il fatto che si è autori di musica colta si è di diritto nella storia, al di là dell'incidenza e del ruolo che si svolge nella società, mentre ad un certo punto, improvvisamente, compare in un capitolo sul novecento la cosiddetta *popular music*, come fosse un fenomeno isolato e a se stante che nasce in quel momento.

E' evidente a questo punto che diviene determinante per chi scrive musica oggi decidere il punto di vista, la prospettiva storica da cui si osservano gli eventi. E cioè stabilire quanto lo stato della musica d'oggi, con tutte le contaminazioni e ibridazioni culturali che vive, sia frutto di problematiche interne al novecento europeo, oppure se non sia **necessario confrontarsi con una spazialità e un arco di tempo più ampi**. Accogliendo questa seconda ipotesi ci si potrebbe accorgere che i filoni culturali con cui si sono maggiormente identificate le élites intellettuali europee nel novecento (scuola di Vienna, Darmstadt) sono in fondo marginali, rispetto allo sviluppo della musica del novecento in tutti i suoi aspetti. E mentre precedentemente col termine "musica moderna" si intendeva definire la musica che era rappresentativa dell'epoca moderna (cioè una periodizzazione storica) oggi il termine **musica contemporanea** ha perso quel tipo di connotazione semantica, e viene utilizzato per indicare non la musica rappresentativa dell'epoca contemporanea, ma semplicemente **un genere musicale**, fra i tanti generi contemporanei. Un genere che oramai nell'immaginario collettivo si riferisce di fatto a quel particolare tipo di musica colta composta nello stile franco-tedesco degli anni '50-'60. Che poi questo genere musicale abbia continuato nell'ambito della società di massa, ad assumere prassi e meccanismi di fruizione derivati dalla cultura borghese ottocentesca come il concerto, pur nell'ambito di quella scissione novecentesca tra valore estetico e valore d'intrattenimento, non vuol dire che assolve oggi alla medesima funzione a cui adempiva la musica colta nella società borghese dell'ottocento. In generale c'è ancora oggi una grande difficoltà da parte della tradizione colta europea ad **accettare la propria parzialità**, ad accettare il fatto che oramai si è "parte" e non il tutto. Per cui alla fine ci si continua a raccontare come "centro", quando oramai la "contemporaneità" oggi si identifica generalmente con altri generi musicali.

Il divorzio avvenuto lungo l'arco del secolo tra società borghese sempre più massificata e le élites creative musicali ha fornito poi nel dopoguerra il terreno su cui si è teorizzato in ambito franco-tedesco e di conseguenza italiano quell'impostazione secondo cui **il linguaggio musicale possa evolversi continuamente secondo leggi esclusivamente interne al linguaggio stesso, a prescindere dai codici culturali presenti nella società**. Questo ha portato, essendo il genere "musica contemporanea" divenuto oggi un **genere autoreferenziale** cioè frutto quasi esclusivamente dalla stessa categoria che lo produce, ad identificare il valore estetico con la tecnica, cioè a vedere la **tecnica come un fine** e non come un mezzo al servizio di un "progetto estetico-umanistico". Oggi questo atteggiamento lo possiamo riscontrare ad esempio in quei filoni della musica elettronica in cui il criterio di pertinenza preminente è **l'attualità della tecnica usata** piuttosto che il valore estetico dell'opera. In questo senso la perdita della memoria dell'origine corporale della musica è da mettere in relazione a quella tendenza che ha fatto prevalere nella cultura europea l'opposizione **consonanza / dissonanza** a scapito di quello che invece ritengo il principale veicolo della comunicazione musicale (e non solo) dell'umanità che è il **ritmo**. E' evidente che da questo discorso sono da escludere tutte quelle tendenze legate ad esempio al minimalismo americano, che hanno fatto del ritmo il principale oggetto di riflessione, ma, in qualche modo, anche molte delle tendenze del teatro musicale contemporaneo, che di fatto hanno

tutt'altra ragion d'essere nell'ambito delle varie manifestazioni artistiche presenti nella società contemporanea.

Certo l'azione della neoavanguardia nacque da forti motivazioni storiche e fino a che, ad esempio in Italia, ha mantenuto un legame con l'azione politica e con l'impegno sociale ha mantenuto una sua ragione d'essere. **Gli anni settanta in questo senso segnano una cesura storica**, e in quest'ambito alcune posizioni di esponenti della **scuola romana** le ritengo tra le più avanzate rispetto alla percezione di quella che era una crisi epocale e definitiva di un processo storico, tanto che il silenzio di alcuni compositori o lo spostarsi verso l'improvvisazione e il jazz assumevano una forte valenza simbolica. E, a mio giudizio, è in quell'ambito che oggi possiamo ancora considerare attuali certe idee, assimilandole e ricontestualizzandole. Certo quegli stessi padri, pur di sinistra, pur marxisti, si erano resi responsabili nella maggioranza dei casi, da un lato di una mancata risposta alle nuove domande poste dalla società di massa (domande a cui ad esempio un compositore come Kurt Weill ha tentato di dare una risposta) e dall'altro del silenzio rispetto a quello che Pasolini definì il "genocidio della cultura popolare" italiana, avvenuto negli anni '60 in col rapido processo di industrializzazione (con l'eccezione di figure come Giovanna Marini). E se questi padri, in fondo "colpevoli", oggi con difficoltà riescono ad accettare il peso di una sconfitta storica (la definitiva marginalizzazione nell'ambito della società contemporanea), condivido il giudizio negativo di un Pasolini sulla cosiddetta "generazione dei figli" (cioè l'attuale classe dirigente) che in fondo ha replicato gli stilemi dei padri, senza però possedere la loro coscienza critica, gettando le basi per quel **manierismo**, quell'accademia della musica contemporanea che ancora molto spesso impera oggi nelle sale da concerto.

Ma evidentemente oggi qualcosa si muove al di fuori di della cosiddetta "musica contemporanea". Non parlo delle varie tendenze neoromantiche o neoclassiciste, che sono in fondo una risposta ancora più conservatrice e a volte più commerciale, ma mi riferisco a quelle tendenze che si muovono a cavallo tra generi diversi, quella musica "di confine" che è il frutto di contaminazioni culturali a vari livelli. Il discorso qui si fa complesso. Il fatto che compositori di area colta oggi riscoprano stili e generi diversi, altri, **è un fenomeno nuovo oppure no?** Qual è il **limite** entro cui queste operazioni sono considerate legittime? Quali sono i **confini tra i generi?** E' giusto considerare attuali certe operazioni solo perché oggi sono divenute appannaggio anche di musicisti di area colta? Non è questo in fondo un ricadere nell'errore di sentirsi centro di un processo storico? Il fatto che una certa musica colta europea si entrata nel vicolo cieco del tecnicismo fine a se stesso, ha fatto sì che **ci si appropri oggi di tendenze già in atto nella società**. Ciò è di per sé positivo, ma bisogna stare in guardia da un lato dai processi di semplificazione e istituzionalizzazione che tendono a trasformare determinate operazioni in mode culturali e dall'altro dal considerare questi fenomeni come esclusivamente attuali. Anche qui si può distinguere tra un problema compositivo e uno storiografico.

In linea generale c'è da dire che l'incontro e lo scambio tra culture diverse è qualcosa che fa parte da sempre della storia dell'umanità. Il nostro mondo, l'occidente, non sarebbe tale senza il contributo determinante delle culture orientali. D'altro canto la contaminazione che viviamo oggi ha una sua specificità che vale la pena di approfondire. Da un lato ci sono fenomeni di **interscambio culturale** legati all'immigrazione che in questi anni, ad esempio in Italia, si fa sempre più intensa e dall'altro c'è la diffusione attraverso i media di culture musicali come quella afroamericana e non solo. Ora, fenomeni che da noi appaiono nuovi come l'incontro tra culture diverse e l'interesse di alcune frange di intellettuali per forme culturali non esclusivamente di area colta (elementi che possono produrre contaminazioni fra generi musicali), in realtà in epoca moderna si sono verificati in forme più ampie più di un secolo fa nel continente americano. Voglio dire che alcuni generi della musica afroamericana (sviluppatasi dal '700 ad oggi) dei quali spesso oggi noi ci appropriamo, sono già essi frutto di contaminazione e di dinamiche sociali trasversali. Quando affermo che **l'avvento generalizzato della musica afroamericana è il fenomeno musicale più rilevante nell'ultimo secolo di storia musicale**, dico ciò soltanto perché lì, per determinati motivi storici legati anche al tipo di colonizzazione, al tipo di interscambio culturale, si sono verificati in epoca moderna per la

prima volta su larga scala fenomeni di **meticcio culturale** che noi solo ora ci apprestiamo ad affrontare. Certo la particolarità di quest'epoca è che determinati processi di contaminazione si verificano oggi anche slegati da processi di integrazione culturale, ma è questo il segno dei tempi, della mondializzazione, del fatto che i fenomeni culturali oggi possono viaggiare più velocemente degli esseri umani, senza che con questo vengano eliminate (come spesso si paventa) le differenze culturali. Ciò che però differenzia l'attuale contaminazione dall'esotismo tardo-ottocentesco o dal primitivismo del primo novecento (di cui spesso presunti innovatori oggi si nutrono) è che oggi **chi pratica autentica contaminazione si nutre e fagocita realmente i prodotti culturali degli altri**, cioè li pratica, il che (come teorizzava il movimento dell'Antropofagia brasiliana degli anni '20-'30) quando non è pura assuefazione è anche una forma di resistenza culturale (appropriarsi della cultura degli altri per reinventarla) al contrario dell'arroccamento, del purismo, che sempre un segno di debolezza e di fragilità culturale. Però se da un lato è giusto trattare alcuni generi musicali considerati generalmente "altri" come non estranei alla nostra cultura (penso sia alla musica del bacino del mediterraneo sia a tutta quella dell'area atlantica) dall'altro penso che o **questi processi di contaminazione nascono da un diverso rapporto con la scolarizzazione e con una riappropriazione della corporeità della musica** oppure rischiano di essere semplice esotismo di ritorno. Cioè, l'utilizzazione di materiali popolari da parte della tradizione colta è un fenomeno che si è sempre verificato nella storia, ma probabilmente la vera contaminazione si ha, e si è sempre avuta a livello delle **prassi esecutive**, riscontrabile quindi più che nelle opere, nelle dinamiche culturali. Certo sarebbe interessante approfondire il discorso su quanto nell'ultimo cinquantennio è da considerarsi **autentico o contaminato** in relazione a quella che dovrebbe essere la nostra identità culturale di italiani e di europei. Forse ci si accorgerebbe che il paradigma di ciò che è "**puro**" nella cosiddetta "musica contemporanea", che è stato esportato anche al di là dell'Europa, è tale in relazione a una **visione parziale dell'identità europea, ossia quella d'impronta franco-tedesca**, e il purismo, trapiantato in altri contesti culturali nella sua forma assolutizzata, è divenuto così qualcosa di inautentico. In questo senso Darmstadt ha significato anche omologazione culturale, su un piano certamente diverso da quello della musica commerciale, divenendo pur nella crisi irreversibile della musica colta europea, un modello vincente e omologante (un po' come lo era stato lo stile Viennese alla fine del settecento) per élites culturali sempre più esigue.

Il **riconoscimento della diversità**, il riconoscimento dell'altro sono sicuramente un primo passo che molti compositori negli ultimi anni hanno già compiuto (ad esempio Berio). E la coesistenza di elementi diversi è sicuramente la condizione perché un sistema e una società non muoiano. Ma affinché nell'ambito della vita di una metropoli si verifichino contatti tra gruppi sociali diversi è necessario prima di tutto che ci sia curiosità, autentico interesse verso l'altro, e per superare i confini così ben delineati tra generi musicali differenti forse è necessario agire più in profondità. Appunto a livello delle prassi esecutive e del rapporto tra "testo" e contesto. La coesistenza della diversità è un fattore positivo se queste diversità in qualche modo interagiscono e non rimangono isolate ognuna nel proprio ghetto dorato, come spesso avviene in ambito urbano. Ecco, oggi **il pubblico si trova sempre ad assistere a qualcosa che già si aspetta, a qualcosa di rassicurante**. Così la programmazione "multipla" che alcuni grandi enti hanno svolto negli ultimi anni (come anche quella dei vari contenitori radiofonici), di per se fatto positivo, in realtà riproduce in altri luoghi le stesse dinamiche e divisioni presenti nella realtà metropolitana: così, a vedere Caetano Veloso a Santa Cecilia ci andrà sempre il pubblico che già lo segue e non il pubblico abituale della stagione sinfonica. Quello che voglio dire che molto sta a noi, produttori di musica a far sì che i **confini tra generi non siano così netti e precostituiti**, a sviluppare una maggiore riflessione riguardo al rapporto tra **linguaggio e contesto**, e anche a **confrontarsi con un mercato musicale reale** con tutti i rischi che ciò comporta.