

Identità e confini delle culture musicali

Di G. Guaccero - Lettera Internazionale, 4° trimestre 2004 - Rielaborazione dell'intervento per il convegno "La musica e le altre", Goethe-Institut Rom, Nuova Consonanza / Incontri Festival, 30-11-2002

PREMESSA

Chi crea musica utilizza stili, linguaggi, generi musicali, che generalmente hanno radici sia in uno specifico contesto formativo sia nell'ambito sociale in cui il musicista si trova ad operare. Ma la ragione per cui all'interno di un determinato gruppo sociale venga utilizzato un certo tipo di linguaggio piuttosto che un altro è spesso ideologica, e codici, identità, confini di riferimento frequentemente sono qualcosa di implicito, che non si ritiene necessario esplicitare. E' perciò possibile fare musica senza interrogarsi su limiti e confini entro cui operare, oppure ci si può porre dei problemi e cercare in qualche modo di affrontarli.

La mia storia porta a interrogarmi su questi argomenti. Probabilmente la cultura urbana contemporanea è alienante, siamo in fondo degli sradicati, e ho perciò difficoltà a definire una mia ipotetica univoca identità musicale. Dovrei essere un compositore di musica colta contemporanea, per la formazione musicale che ho avuto, per il contesto familiare in cui sono cresciuto e per l'attività che svolgo. Ma mi ha sempre interessato anche l'improvvisazione che ho praticato a fasi alterne della mia vita. Ma fondamentalmente mi attrae la musica afroamericana e in particolare amo da sempre la musica brasiliana, tanto che un'altra mia possibile identità è quella di "pianista di bossa nova". Per questo se farò dei riferimenti concreti saranno relativi a questi tre diversi aspetti del mio immaginario musicale. Detto ciò dovrei chiarire alcuni presupposti che sono alla base di questa riflessione.

- 1) Come già detto in un altro scritto (*La "musica contemporanea" è un genere musicale?*, In «NC News», n. 1, II, 1999) considero quella che comunemente chiamiamo "musica contemporanea", un genere musicale, uno dei tanti generi musicali contemporanei, che utilizza un particolare stile della musica eurocolta novecentesca (quello sviluppatosi in ambito franco-tedesco a partire dalla metà del secolo).
- 2) Ogni atto musicale acquisisce senso in relazione a un dato contesto. E il problema del contesto è per me centrale. Considero perciò naturale e necessario rapportarmi al contesto urbano in cui sono nato e in cui opero (Roma); farò così spesso riferimento alla realtà musicale romana.
- 3) Anche se possono apparire termini un po' "usurati", presuppongo l'esistenza di codici e di identità. Anche se per codici possiamo intendere "singole e soggettive idee di codici", e anche se le identità sono probabilmente fittizie e mutevoli (probabilmente dei miti).
- 4) Ogni discorso sull'arte è ideologico. A maggior ragione, quando i musicisti parlano di musica lo fanno per dare una giustificazione al proprio operare artistico. Probabilmente non sfuggirò neanche io a questa legge.

GENERI E CODICI

Nel suo scritto "*Che genere di musica?*" (in *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 7-32) Franco Fabbri, citando Eco, definisce i generi musicali "unità culturali", e cioè "un insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate". Questo insieme di norme - generiche, tecnico-formali, sociali, ideologiche - definiscono un codice. L'adesione a un codice, afferma Jacques Attali (*Rumori*, Mazzotta, Milano 1977, p. 28) è sempre ideologica, e ogni codice ha radici nelle ideologie e nelle tecnologie di un'epoca. Forse in modo più corretto Fabbri afferma che la competenza d'uso "può assumere un carattere ideologico, nel momento in cui il codice cui si riferisce venga negato come tale (come convenzione) e venga presentato come un dato naturale" (*Il suono....*, cit., p. 32). Interessante è poi l'osservazione sul processo di codificazione dei generi, che viene individuato sempre come una trasgressione a norme di altri generi preesistenti. Cioè i generi si modificano, si trasformano e ognuno di essi ha sempre delle relazioni con altri generi. Così ad esempio molto

spesso un genere nasce e si sviluppa come modificazione delle prassi esecutive relative a un repertorio preesistente, penso al jazz o alla bossa nova (che di fatto è un modo diverso di suonare il samba). Come le norme vengono codificate, così nell'ambito di una comunità e in un determinato arco temporale vengono o rispettate o trasgredite, e poi eventualmente abbandonate. Ma mentre per generi che si muovono in un contesto di mercato è abbastanza chiaro perché determinate norme si "deteriorino" innescando anche degli stimoli all'innovazione, per generi musicali che oggi non hanno una chiara funzione sociale è più complesso comprendere perché determinate norme continuino a restare "in vigore". Rispetto a due esempi concreti di comunità musicali romane a cui sono vicino - musica contemporanea e area dell'improvvisazione - è probabile che il rispetto di norme specifiche determini in realtà il grado di adesione al gruppo, cioè l'appartenenza. Solo che il fatto di muoversi generalmente al di fuori di un confronto con il mercato e quindi con un contesto di riferimento che non sia esclusivamente legato al "gruppo", innesci meccanismi "conservativi": come per tutte le minoranze, la priorità è salvaguardare l'identità, evitando il più possibile di metterla a rischio, evitando cioè la modificazione delle norme dominanti. Questo sia quando una comunità è posta ai margini per assenza di un sostegno economico, sia quando invece detiene un potere e ha accesso a forme più o meno ampie di sovvenzionamenti. E' d'altra parte evidente che è proprio la difesa a oltranza dell'identità, chiaro segno di debolezza culturale, a condannare al declino determinate realtà culturali (e politiche) al di là del loro statuto economico.

IDENTITÀ E CONFINI

L'insieme di norme che definiscono un codice – anche in quanto ideologiche – presuppongono un'idea di identità. L'identità presuppone a sua volta una specifica idea della storia e quindi un'idea di tradizione. Definire la propria identità perciò significa anche definire le proprie idee di storia e tradizione. Le strategie creative che ogni musicista attua sono quindi sempre in relazione a una idea della storia implicita, che la comunità di riferimento ha fatto propria. Ma definire se stessi significa anche avere una chiara idea di ciò che è "altro", potremmo anzi dire che definire se stessi e definire l'altro sono due azioni speculari e sincroniche. Diviene centrale allora il problema dei confini, dei limiti e delle relazioni tra entità culturali differenti.

Su cosa si basano allora le identità dei generi e delle culture musicali? Il discorso è evidentemente molto complesso. Probabilmente la musica non dovrebbe essere estranea a quel fenomeno che nel dibattito storiografico oggi viene definito come "invenzione della tradizione". Per diversi generi musicali esistono spesso veri e propri miti fondativi. Così ad esempio, come afferma l'antropologo brasiliano Hermano Vianna, il mito dell'impopolarità del jazz dei primordi in America del Nord e la "storia parallela del rispetto con cui l'Europa accolse questo stile musicale già negli anni '20" (Hermano Vianna, *Il mistero del samba - Contaminazioni e fantasmi dell'autenticità*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, pp.160-161) – mito conservato ancora in ambito jazzistico e funzionale a una certa immagine di "maledettismo artistico" – è probabilmente un falso storico, o comunque, appunto, un mito utile per stabilire una radice pura della propria musica fin dal principio della Storia. E miti analoghi su cui si basano identità di genere potremmo individuarli anche in altri ambiti musicali.

E per quel particolare genere di ambito colto, che mi tocca più da vicino, che è la cosiddetta "musica contemporanea", esistono miti fondativi? E su quali presupposti è costruita una identità riconosciuta? Il discorso è indubbiamente complesso in quanto la "comunità della musica contemporanea italiana", che, come una comunità scientifica (!) fa riferimento a una comunità sovranazionale, tende a sentirsi ancora come la punta avanzata di un processo storico e culturale in cui era abituata a considerarsi come totalità invece che parte. Ha, cioè, probabilmente ancora un'identità basata, usando le parole di Roberto Leydi, su "la convinzione ideologica della centralità della musica colta europea, punto di arrivo dell'umana evoluzione nell'arte di organizzare i suoni" (Roberto Leydi, *L'altra musica*, Giunti Ricordi 1991, p.91). Ora è ovvio che non credo che tutti i compositori di area colta siano ancora convinti di ciò, soprattutto chi si è posto al di fuori di un

atteggiamento vetero-novecentista. Ma credo che i nostri comportamenti creativi siano ancora in larga parte condizionati dal riflesso di questa ideologia, un'ideologia che è soprattutto importante riconoscere come tale, al di là se sia giusta o sbagliata.

Ma su quali presupposti è costruita questa identità, che contribuisce a definire un genere e quindi un codice di riferimento? – Intendendo come genere non la “musica colta” in generale, ma appunto quel genere che abbiamo precedentemente definito “musica contemporanea” - . Sicuramente ci sono degli “atteggiamenti” che hanno una spiegazione sul lungo periodo (avendo comunque una relazione anche con fattori di breve periodo) che riguardano la nostra identità europea e occidentale in un senso più ampio, e che hanno ancora un riflesso attuale, soprattutto su chi si è formato nell’ambito di istituzioni come i conservatori in cui è ancora rintracciabile una lunga linea evolutiva di una tradizione didattica secolare. Uno di questi tratti è l’universalismo. Ancora un atteggiamento universalistico sembra essere sottinteso nel pensiero compositivo. Le origini sono lontane. Il cristianesimo veicola un contenuto universalistico, nel momento in cui si distacca dall’ebraismo. E’ poi la figura dell’intellettuale europeo, fin dalle sue origini medioevali e cristiane che si pensa universalistico, considerandosi, come afferma Roberto Antonelli, come “colui che assicura il progresso, unica figura sociale particolare che fino ai nostri giorni afferma la sua universalità, come ceti capace di interpretare e esprimere il necessario progresso umano” (Roberto Antonelli, *Le Origini*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1978). La “modernità” poi, come afferma l’antropologo Francesco Remotti (*Prima lezione di antropologia*, Laterza, Roma-Bari, 2000 pp.142-144), riedizione secolarizzata del cristianesimo, diffonde un messaggio che vuole prendere la forma della naturalezza, della necessità e dell’universalità, che si autocolloca in una dimensione di “natura”. “La modernità vuole andare oltre le culture, le forme particolari di umanità”. Attali, con la consueta durezza, nel 1977 definiva la musica colta contemporanea come “Universalità imperiale – Musica di élite, burocratica, per il momento ancora senza mercato commerciale, sostenuta da poteri alla ricerca di una lingua, di un progetto, essa vuole essere come loro, universale (cit. p.170)”. E ancora, parlando di una tradizione musicologica e storiografica che “vuole conservare una visione progressiva della musica, di volta in volta «primitiva», «classica» e «moderna»”(cit. p.16), tocca il problema centrale relativo a quell’idea di tempo progressivo e unilineare di cui parla anche Antonelli (*I magazzini della memoria – Luoghi e tempi dell’Europa*, SanZanobi, Firenze, 2000 pp. 60-61), che per molto tempo è stata dominante in Europa. E’ evidente che il novecento ha messo in crisi l’idea di un progresso scientifico-sociale infinito, ma ciò non ha prodotto una adeguata risposta sul piano quanto meno degli strumenti interpretativi musicologici, dove, come afferma Leydi (cit. pp.89), la visione evoluzionista di Adorno ha penalizzato “una parte quantitativamente e qualitativamente di grande rilievo della musica del nostro secolo”.

L’elenco di questi ipotetici presupposti potrebbe continuare. Ad esempio l’incapacità strutturale degli intellettuali europei a rapportarsi con la società di massa ha poi prodotto un atteggiamento per cui l’assenza di ogni tipo di “concessione” al mercato è vista come un valore. Ma soprattutto un aspetto mi preme sottolineare. Antonelli parla dell’Europa come di uno spazio mutevole nel tempo, che possiede una doppia identità, una proiettata sul mediterraneo e un’altra nordeuropea basata su un asse franco-tedesco. Nell’antichità, in una prima fase della storia europea prevale la prima. Poi dalla costituzione del Sacro Romano Impero in poi comincia a prevalere un’identità in cui l’asse va via via spostandosi a nord. E così l’Europa settentrionale ospiterà “l’origine e i principali centri propulsori dell’Illuminismo, un’ondata progressivamente unificatrice di quasi tutta l’Europa all’insegna della scienza come elemento primario della cultura” (*I magazzini...*cit. p. 36). Il sempre maggior prestigio del sapere scientifico ha fatto sì che quindi questo divenisse un modello anche per le discipline umanistiche. Ecco, trovo che questo sia un aspetto determinante e Attali descrive bene come tutto ciò abbia avuto un riflesso nella musica colta contemporanea, parlando a questo proposito di “scientismo”. Questo oggi è uno degli atteggiamenti dominanti, in cui la tecnica e la tecnologia divengono l’unico paradigma valutativo anche al di fuori di una progettazione di tipo estetico. Coronamento di un percorso che vede il linguaggio musicale come un qualcosa che può evolversi anche al di fuori di un rapporto con contesti di fruizione.

Credo che tutti questi elementi contribuiscano sia a formare un'identità, sia a creare anche delle norme di comportamento estetico che a loro volta definiscono un codice di riferimento relativamente rigido a seconda dei contesti, proprio perché la crisi di quel linguaggio ha prodotto molto spesso un atteggiamento "difensivo" e "resistenziale". In questo senso non sarà la strenua difesa di sovvenzioni sempre più esigue a salvarci da un possibile declino. E certamente neanche il successo personale e il potere acquisito da singole personalità. A volte, probabilmente, una cultura deve saper morire per poter poi rinascere, eventualmente, in altra forma.

D'altro canto non penso che altri mondi stiano meglio. Cioè non penso ad esempio il mondo del jazz sia meno conservatore, così ancora legato a determinati cliché di comportamento, al mito di un tecnicismo muscolare. Probabilmente andrebbe fatto un discorso più ampio su come è configurata la struttura sociale delle nostre metropoli e sul problema dello scollamento che oggi possiamo riscontrare tra società, competenze intellettuali e politica, scollamento che sicuramente contribuisce a determinare l'attuale stato di cose. Così i confini, le identità le norme di tipo estetico, entità che normalmente sono soggette a mutazioni, all'interno di determinati gruppi sociali oggi rispecchiano una tendenza conservativa. Certo, tutta la storia della musica è costellata di conflitti tra "conservatori" e "innovatori". Ma è particolarmente curioso il fatto che linguaggi nati come "trasgressivi", e sorti in un determinato contesto storico, vengano oggi utilizzati senza porsi il problema di un cambiamento, come se l'adesione a un linguaggio che nel passato è stato d'avanguardia, o più in generale innovativo, facesse essere automaticamente innovativa anche la musica di chi lo adotta nel presente.

Come le identità rispecchiano un'ideologia, così la collocazione dei confini tra generi è spesso convenzionale, e, più che a logiche di tipo estetico, risponde a condizionamenti del mercato e a logiche di salvaguardia dell'identità di un gruppo. Così all'interno delle comunità musicali (ma ad esempio anche nelle comunità scientifiche), si è generalmente restii a parlare dei presupposti ideologici su cui è basata l'identità della comunità stessa. Indagare i limiti, i confini, i margini è evidentemente rischioso, fa correre il pericolo di doversi mettere in discussione. Come afferma Remotti (*Prima...cit.* p.30) in genere ci si muove sempre all'interno dei saperi, e solamente discipline come l'antropologia e l'etnomusicologia indagano i confini, i margini delle culture. Ecco, forse compositivamente a me interessa proprio pormi ai margini e non al centro delle culture musicali. Mi interessa collocarmi su un crocevia dove è possibile osservare diverse realtà attraverso più punti di vista.

INNOVAZIONE, FUNZIONE E MERCATO

Ma allora è necessario porsi il problema di una trasformazione del linguaggio oppure no? Certo se da un lato è la forza della realtà e dei processi a guidare le trasformazioni, al di là di ogni sforzo volontaristico, d'altro canto spetta anche al soggetto porsi in una condizione "ricettiva" rispetto a quello che c'è di nuovo nella società e a provare a interagire con la realtà se non a modificarla. Il problema evidentemente è legato alla relazione con i contesti e alla funzione che la musica può svolgere all'interno di essi. Se osserviamo il problema sul lungo periodo ci accorgiamo così che la musica che svolge un certo tipo di funzione all'interno di una società (cioè si muove nell'ambito di un "mercato"), evolve e trasforma le sue norme (penso ad esempio allo sviluppo del melodramma italiano nell'ottocento). Se invece le norme servono soprattutto al consolidamento e alla salvaguardia di determinate identità è evidente che il linguaggio si colloca in una posizione più di retroguardia e di isolamento. Emblematico è in questo senso la condizione della musica prodotta con le nuove tecnologie. A parità di innovazione tecnologica penso che ci sia più innovazione su un piano linguistico in ambiti che confinano con la musica pop, piuttosto che negli ambienti della musica colta contemporanea che, adottando il citato "paradigma scientifico", vedono nel ricorso alla tecnologia un fine, che realizzerebbe di per sé un'evoluzione del linguaggio musicale, che evidentemente si considera come qualcosa di autosufficiente, e non necessariamente legato a un processo di comunicazione "linguistica" posto in relazione a un contesto sociale. In questo senso il

mercato agendo su le funzioni può anche essere uno stimolo all'innovazione. Porsi allora in un atteggiamento sperimentale oggi per me significa soprattutto indagare quei margini di cui parlavo, relazionandosi con dei contesti urbani, non necessariamente già definiti e istituzionalizzati, contesti che possano dare un senso al proprio operare artistico.

ALTRE CULTURE?

Ma tornando al problema iniziale delle identità, mi chiedo in che modo è possibile oggi rapportarsi con le culture altre? Cosa è in definitiva "altro"? C'è evidentemente una riflessione più ampia da fare. Forse per definire una nostra identità sarebbe necessario rapportarsi, come suggerisce Curtius, con un arco di tempo più lungo, considerando la cultura europea e poi occidentale ("da Omero in poi", citando Eliot) come un qualcosa di unitario anche sul lungo periodo. Mi chiedo allora se dobbiamo considerare la musica afroamericana "altro" dalla nostra cultura oppure no, dato che i rapporti tra Africa e Europa sono ben precedenti alla scoperta dell'America e dato che i generi della musica europea sono anche alla base dello sviluppo di molti generi afroamericani.

Arriviamo così al terzo elemento della mia identità molteplice: il rapporto con l'America Latina e in particolare con il Brasile. A questo proposito sono convinto che esiste un legame profondo, non solo linguistico, tra quella parte dell'identità europea "mediterranea" (da secoli marginale), il cui centro per lungo tempo fu Roma, e la cultura latinoamericana di lingua spagnola e portoghese (anche essa oggi marginale). Un legame sotterraneo che però è probabilmente per noi più forte di quello con la cultura angloamericana, al di là della violenza con cui la "cultura dominante" invade il mondo esportando i suoi modelli e i suoi miti (anche musicali). Avviare un chiarimento su quali siano questi legami – tra culture marginali (!) – può forse significare anche sviluppare degli anticorpi rispetto all'invadenza dei modelli nordamericani, con cui certo è necessario convivere, possibilmente però senza esserne assuefatti. In un personaggio come Caetano Veloso (che purtroppo ha dovuto aspettare di arrivare a sessant'anni per diventare una star internazionale, chiaramente dopo essere stato scoperto dagli americani...) è ben chiaro questo problema. Dice Caetano: "Il parallelo con gli Stati Uniti è inevitabile [...]. Il Brasile è l'altro gigante dell'America, l'altro *melting pot* di razze e culture, l'altro paradiso promesso a immigrati europei e asiatici, l'Altro. Il doppio, l'ombra, il negativo della grande avventura del Nuovo Mondo (Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, Companhia Das Letras, 1997, p. 14)."

La chiara coscienza che ho acquisito in questi anni di questo legame, mi ha portato a pensare che il mio rapporto con la cultura latinoamericana è l'esatto opposto dell'esotismo, in quanto sento essa come parte essenziale della mia cultura. Come muoversi allora attraverso le culture musicali e i generi senza correre il rischio della semplificazione? Intanto bisogna tenere presente degli elementi: gli scambi culturali sono sempre esistiti (da prima che si sviluppassero le comunicazioni di massa). E questi hanno sempre provocato modificazioni dei generi musicali. Ossia, non esistono culture "pure". La purezza è un mito. In realtà l'autentico nasce sempre dall'impuro. In questo senso il Brasile, come ci ricorda Vianna, rappresenta un modello importante in quanto forse è "il primo paese in cui si è fondata la nazionalità su l'orgoglio di essere meticci". Era questa una necessità ideologica e per questo gli intellettuali brasiliani sono sempre stati interessati alla musica popolare. Per questo il samba si è trasformato da stile regionale a simbolo nazionale, e la musica brasiliana ci appare oggi come una musica popolare particolarmente raffinata. Allora non basta che in una metropoli convivano le diversità per venire in contatto. E' necessario che sia una spinta di altro tipo. Così, passando a un altro versante, negli anni '70 a Roma, l'area del jazz sperimentale e quella della musica contemporanea dialogavano tra loro. Anche lì forse c'era una necessità ideologica. L'improvvisazione era vista anche come una possibilità per aprirsi alle "masse" senza vendersi al mercato. Nel 1977 sotto il nome *Musica Popolare Urbana*, si presentavano in uno stesso spettacolo al Teatro Comunale di Firenze il trio Colombo-Iannaccone-Schiaffini, il gruppo Gruppo «È Zezi» di Pomigliano d'Arco, il Laboratorio Musicale con Guaccero, Sbordonni, Schiano e Tommaso, Giovanna Marini e il Collettivo Uso della Voce del Testaccio, Paolo Pietrangeli, Frederick

Rzewski. E' evidente che tutto ciò rispecchiava una visione ideologica. Oggi ci si torna a parlare. Non so se la motivazione è ideologica. Ma è sicuramente una necessità.

Allora ci possono presentare fondamentalmente due opzioni. Da un lato continuare in un percorso dove le differenze sono chiaramente definite e incentivate, che in fondo ci fa dire “va tutto bene così”, ognuno può avere il suo spazio basta che non invade quello dell'altro. Dall'altro un percorso dove i confini sono più sfumati, in cui “l'indefinizione contamina” (Vianna, p. 125), ma non estingue la diversità. Una indefinizione che, per quanto mi riguarda, attiene all'indagine dei confini linguistici tra distinte unità culturali (siano generi o più in generale culture). Così quando Veloso parlava di “altro” si riferiva probabilmente proprio a un diverso modo di relazionare distinte unità culturali, che non comporta il pericolo, tante volte paventato, dell'annullamento delle differenze. Forse un atteggiamento di questo genere potrebbe far ricollocare i confini tra i linguaggi su nuove frontiere dando nuovi significati alla ricerca musicale. Ma forse alla fine contano elementi poco controllabili come il gusto personale e la passione. E io trovo particolarmente attraente questa idea di confini sfumati, questa idea di “indefinito” che Veloso ha ben espresso in un suo duro “rap” intitolato appunto “Americani”: *“Per gli americani bianco è bianco, nero è nero, maschio è maschio, donna è donna, denaro è denaro. E così vincono, contrattano, perdono, fanno affari, concedono, conquistano diritti; mentre qui da noi l'indefinizione è il regime, e balliamo con una grazia il cui segreto non conosco neppure io.”*

Bibliografia

Roberto Antonelli, *I magazzini della memoria – Luoghi e tempi dell'Europa*, SanZanobi, Firenze, 2000

Jacques Attali, *Rumori*, Mazzotta, Milano 1977

Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1996

Roberto Leydi, *L'altra musica*, Giunti Ricordi 1991

Francesco Remotti, *Prima lezione di antropologia*, Laterza, Roma-Bari, 2000

Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, Companhia Das Letras, 1997

Hermano Vianna, *Il mistero del samba - Contaminazioni e fantasmi dell'autenticità*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998