

Musica contemporanea, stile novecentesco e nuove generazioni

di G. Guaccero in Allegro Espressivo rivista delle realtà musicali italiane contemporanee, numero zero-giugno 1998

I casi sono due: o i compositori romani sono soddisfatti dello stato di cose attuale, oppure neanche a loro sta a cuore il futuro della musica colta contemporanea in Italia. Non so spiegare altrimenti lo scarsissimo seguito che ha avuto l'incontro-dibattito svoltosi presso l'Accademia di Spagna di Roma il 15 dicembre 1997 sul tema **“L'assenza della creatività contemporanea nelle stagioni concertistiche in Italia e Spagna”**, al termine del consueto appuntamento autunnale con la stagione di musica contemporanea che da alcuni anni a Roma vede riunite quasi tutte le associazioni musicali presso l'Acquario Romano. L'incontro, promosso dall'associazione “Musica d'Oggi”, ha preso le mosse dalla constatazione che nelle stagioni concertistiche delle grandi istituzioni, nella programmazione degli enti lirici la musica contemporanea è praticamente assente: viviamo in un'epoca in cui domina il culto della memoria e forse il compositore non è più una figura sociale necessaria. Semplificando e riassumendo all'osso, le posizioni in campo erano fondamentalmente due: una che definirei tendenzialmente “assolutoria” nei riguardi della figura del compositore, e maggioritaria (Cappelletto, Seco de Arpe, Cardi, Bortolotti), per cui s'imputavano le maggiori responsabilità di questo stato di cose alla cecità dei direttori degli enti, alla superficialità della classe politica, alla mancanza di coraggio dei giornali e dei media (anche se non è mancata un'autocritica sulla carenza di progettualità nella gestione della stagione dell'Acquario). L'altra minoritaria in un certo senso più “colpevolista” (Larrañaga e in parte D'Amico), che invitava il compositore a non imputare a cause esterne a sé la disaffezione del pubblico verso questo genere di musica, ed esortava quindi ad una riflessione più ampia e più critica sulle poetiche musicali.

L'incontro è stato quindi stimolante e può essere uno spunto utile per sviluppare qualche riflessione sui temi trattati. Vorrei fare una prima precisazione terminologica. L'oggetto in questione sulla bocca di tutti era la **MUSICA CONTEMPORANEA**. Prima considerazione: **cos'è la musica contemporanea?** Io credo che oggi nell'immaginario collettivo la musica contemporanea sia un genere. Quindi il termine “contemporaneo” ha subito nel tempo (almeno nella musica) uno spostamento semantico passando ad indicare non più (o non solo) una periodizzazione storica ma appunto un genere. Il termine è abbastanza recente, fino agli anni '60 si parlava in genere di **musica moderna** -ad esempio nel '59 usciva in Italia la traduzione di Giacomo Manzoni della *Philosophie der neuen Musik* di Theodor W. Adorno con il titolo *Filosofia della musica moderna*. Il decimo volume della Storia della musica della Oxford finito di stampare addirittura nel 1974 ha come titolo *The Modern Age (1890-1960)* tradotto come **“La Musica Moderna (1890-1960)”**-. Tra gli anni '50 e '60 si diffonde maggiormente il termine **musica contemporanea** - del 1955 *Modernità e tradizione nella Musica Contemporanea* di Vlad, del 1969 *Guida all'ascolto della musica contemporanea* di Gentilucci che traccia una periodizzazione “da Debussy ad oggi”-. Quindi “contemporaneo” nella storiografia, ma anche nelle arti sta ad indicare principalmente una periodizzazione storica. Come è stato possibile che nell'ambito della musica colta il termine sia passato ad indicare un genere e non un periodo storico? Cioè un tipo di musica e non l'arco temporale in cui vari generi musicali si sviluppano? E' difficile dare una risposta a questo. Ma uno dei problemi che noto è che in genere il compositore “si pensa” e continua a scrivere con un atteggiamento universalistico, e sembra dire a se stesso “io sono la punta avanzata di un processo storico iniziato secoli addietro, e come nel '700-800 la musica (il linguaggio musicale) era la musica di Mozart, Beethoven e così via, così oggi la musica è la mia musica”. Ora il problema centrale è che questo non è vero, e cioè la musica di oggi, la musica del periodo contemporaneo, non è quella che viene chiamata musica contemporanea, ma è in massima parte un'altra.

In altre parole il compositore di area colta non è stato in grado di fare i conti con i limiti posti dalla propria *parzialità*. Una parzialità che è data dall'incapacità non solo di misurarsi con gli aspetti *formali* di altre culture musicali, ma anche e soprattutto di mettere in discussione da un lato il *ruolo* e la *funzione* che la tradizione colta occidentale assegna alla cultura e all'arte, dall'altro i concreti meccanismi di *formazione e selezione* delle élites culturali e artistiche.

Il compositore di *musica contemporanea* ha accettato di essere relegato ai margini della vita culturale (e non si preoccupa di uscirne), accetta di fare concerti di fronte ad un pubblico esiguo, accetta che spesso la sua musica sia eseguita male, accetta anche che il suo lavoro non sia remunerato, ma continua a comportarsi come se dal suo pensiero dipendessero le sorti della musica mondiale. E' qui il punto: non accetta la realtà. e la realtà è che nella società di oggi conta poco o nulla, e soprattutto non ha più alcuna funzione. E' appunto relegato a un **"genere"** fra tanti, minoritario e di élite. La società, la storia è andata in una direzione e lui è rimasto fermo, attonito. Ma se tutto ciò fosse palesemente accettato, forse già sarebbe un passo avanti forse si potrebbe essere orgogliosi di essere solo espressione di un genere musicale, come ne esistono decine di altri, e questo forse ci toglierebbe dalle spalle il peso del doversi sentire per forza, anche involontariamente, la punta avanzata della grande tradizione musicale europea, cosa che non ci è richiesta più da nessuno (Un primo passo per tentare di sfuggire alla "gabbia del genere" potrebbe essere l'abolizione del termine "musica contemporanea". Io definirei la musica che oggi noi compositori scriviamo semplicemente *musica colta*, con tutti i limiti che questo termine può avere e proporrei inoltre di ritornare alla dizione *musica sperimentale* per definire le esperienze storiche delle avanguardie anni '50 e '60). Posto comunque che quella che viene denominata musica contemporanea sia un genere sarebbe interessante come esercizio retorico tentare di spiegare ad esempio ad un ipotetico non frequentatore delle sale da concerto, qual è la peculiarità di questo genere musicale.

La prima cosa che mi viene in mente, la più grande differenza che c'è tra la musica contemporanea (almeno nei suoi filoni dominanti) e gli altri generi musicali "contemporanei" come il rock, il jazz, la lirica, la classica (e già, forse anche questi sono generi musicali contemporanei!) è che nella maggioranza dei casi **la figura del "produttore" coincide con quella del fruitore**. Cioè la maggioranza dei concerti, tranne rare eccezioni, è frequentata in massima parte dagli stessi compositori, che una sera vengono eseguiti e un'altra sera vanno ad ascoltare la composizione del collega, all'interno di un sistema assolutamente autoreferenziale. In genere il compositore quando scrive sa di rivolgersi principalmente a questo tipo di pubblico, e utilizza un codice "segnico" che assume valore di pertinenza quasi esclusivamente all'interno di questa comunità. Per cui alcuni stilemi sono assolutamente "in", alla moda (ad esempio alcuni effetti timbrici come il "solo soffio" negli strumenti a fiato, il doppio suono, l'armonico ecc.) mentre altri stilemi sono "out" e cioè considerati superati, e quindi meno tollerati. Chiaramente il criterio di pertinenza dei parametri varia a seconda delle situazioni. Normalmente per giustificare questo si portano delle motivazioni storiche. E appunto **la Storia** credo sia il punto centrale del dibattito.

A due anni dal 2000 credo che già si possa parlare della musica del novecento come della musica del secolo scorso ed è quindi forse arrivato il momento di fare un bilancio di quello che è stata la musica colta europea nel novecento, di cos'è stato lo **stile novecentesco**.

Un problema che mi lascia molto perplesso è quello relativo all'impostazione storiografica, che rappresenta lo strumento con cui si leggono i fenomeni: ho l'impressione che l'impostazione con cui la cosiddetta *critica militante* (o meglio ciò che resta della critica militante) legge il presente, non abbia

subito grandi variazioni dagli anni '50 ad oggi. E ciò è grave in quanto significa in parte ricadere nello stesso errore di chi interpretava le avanguardie degli anni '50 con gli strumenti critici di fine '800.

La colpa che ritengo abbia la critica, in cui è caduto in parte anche Cappelletto nel suo intervento, è ancora una volta un eccesso di *teleologismo* ai confini con l'evoluzionismo musicale, e cioè una concezione che vede nella storia della musica europea una continua evoluzione dove il nuovo e il complesso sono misurati esclusivamente in relazione all'oggetto, ed esclusivamente in relazione con la pertinenza di alcuni parametri rispetto ad altri.

In questo senso possiamo dire che il compositore di musica contemporanea ha fatto sua questa impostazione e ha indirizzato la sua ricerca in un ambito in cui è convinzione che le regole, le leggi della musica si evolvano secondo ragioni esclusivamente interne alla logica stessa di questo linguaggio. Ed è qui, a mio parere, la radice di un fallimento storico, per cui si consolida la **frattura con il pubblico**, in quanto questa impostazione nega alla musica una funzione sociale e comunicativa., nel momento in cui il codice linguistico adottato prescinde dai codici realmente in uso nella società.

Concordo quindi con Eisler quando afferma che “un nuovo stile musicale non nasce mai da una nuova visione estetica, ma da un cambiamento storicamente necessario della funzione della musica nella società”.

Confidare nella speranza che la musica contemporanea tra sessanta, ottanta, cento anni sarà compresa dal pubblico delle sale da concerto (cosa di per sé auspicabile), come in fondo è accaduto per compositori di altre epoche, significa appunto leggere il presente con gli strumenti del passato. Significa pensare che la società, che tutto quello che è fuori dalle sale da concerto è e rimarrà immutato per secoli, e così in un futuro prossimo o remoto arriverà un giorno in cui lo spettatore, sempre uguale a se stesso, sarà maturato e potrà comprendere la nuova musica. Il problema è che la realtà, a mio parere, non è questa. E quindi arriviamo alla domanda fondamentale: **che lettura si dà del novecento?**

Qual è la chiave di volta, la “crisi” della borghesia europea che culmina nei totalitarismi e nella seconda guerra mondiale, oppure è semplicemente la fine della centralità dell'Europa e la conseguente **modializzazione** dei fenomeni economici, sociali, politici e culturali? E' evidente che la storiografia musicale dominante tende ad utilizzare in maniera preponderante la categoria della “crisi”, da cui ne consegue l'impostazione su esposta. Ma se come chiave interpretativa si assume la seconda ipotesi, come io ritengo che sia giusto, si potrebbe anche affermare che i grandi rivolgimenti musicali di inizio secolo (in ambito eurocolto) hanno avuto un'incidenza sullo sviluppo complessivo degli stili dominanti nel novecento direttamente proporzionale alla progressiva perdita di centralità della cultura europea, per cui si potrebbe anche arrivare a dire che la Scuola di Vienna, e ciò che ne consegue, ha avuto un ruolo del tutto marginale nello sviluppo della musica del secolo. E se pensiamo alla musica europea tra fine ottocento e inizio novecento come musica della “crisi”, proviamo a pensare a quali poderosi e vitali sommovimenti culturali si andavano sviluppando oltre oceano negli ultimi decenni dell'ottocento in grandi centri come New Orleans, L'Avana, Rio de Janeiro dove si andavano delineando le forme moderne della **musica afroamericana** (jazz, tango, choro, ecc..).

E qui arriviamo al punto di arrivo. E' mia convinzione che in ambito musicale l'evento più rilevante del novecento sia stato, insieme alla riproducibilità dell'opera d'arte, l'avvento e la diffusione della musica afroamericana. Ed è necessario fare i conti con questo. Non possiamo chiudere gli occhi e far finta che non sia così. Non possiamo far finta che il modo di fruire la musica non sia cambiato. Che non si siano modificate le prassi esecutive. Che non siano cambiati i luoghi dove si fa musica. E non riesco a spiegarmi come sia possibile che nei conservatori, oltre a quello che giustamente già si studia, figure come **John Coltrane** o **Egberto Gismonti** non siano nemmeno nominate.

Ecco, se per caso dovessi invitare ad un mio concerto il nostro non-frequentatore abituale e dovessi spiegargli come mai si è arrivati a scrivere “musica contemporanea”, l’ultima cosa che farei è cominciare a parlargli della crisi del sistema tonale e della nascita della dodecafonia. Non è possibile spiegare il fenomeno indagandolo solo dalla parte dell’oggetto. Forse gli direi che i motivi sono economici e sociali e che il compositore non ha saputo fronteggiare le novità che gli stavano intorno rinchiodandosi in una ricerca esclusivamente interna all’oggetto musicale. Credo che la cosiddetta rivoluzione del concetto di forma si sia realizzata soprattutto come risposta alla propria perdita di funzione e quella quasi esclusiva riflessione interna all’oggetto, abbia rappresentato molto spesso una fuga di fronte all’incapacità di affrontare il vero problema della musica che è COMUNICARE. In questo senso non vedo nemmeno un nesso diretto tra progresso dei mezzi tecnologici (che anche permettono una maggior conoscenza dei fenomeni acustici) e il valore estetico di una musica. Ossia si può essere grandi “tecnici” e pessimi musicisti e viceversa. Per questo credo che la tecnica necessiti sempre di un progetto estetico-umanistico.

Sono perciò convinto che la musica sia principalmente un **fenomeno comunicativo**, che assume significati differenti a seconda del contesto in cui si compie. Da qui l’importanza del “contenitore” come luogo che determina anche la valenza del contenuto. Perciò quella *ricerca all’interno dell’oggetto*, di per sé elemento positivo, che ha portato ad un allargamento del concetto di suono e a un ampliamento della “tavolozza” timbrica, non è però strumento sufficiente per affrontare il vero grande problema, che è quello di riuscire a stabilire dei codici linguistici che possano essere recepiti quanto meno da élites un po’ più ampie degli abituali fruitori di questo tipo di musica. E’ quindi importante porci il problema di quale sia la nostra *comunità*. E credo che sia un problema non secondario. Perché possiamo pure scegliere di rivolgerci ad una piccola élites culturale (anche se sparsa per il mondo). Ma va detto chiaramente. Non possiamo fingere un atteggiamento universalistico.

Io personalmente non mi rassegnò al fatto che tutta la nostra tradizione culturale sia relegata ai margini della società. Penso perciò che sia necessario “rincanalare” tutto un sapere all’interno dei settori più vivi di questa avendo anche il coraggio di “sporcarsi le mani”, con altri generi musicali, in altri contesti da quelli rassicuranti come la sala da concerto. E credo che uno dei fattori linguistici che più hanno contribuito ad ampliare questa frattura tra musica colta e pubblico, sia proprio questa **eliminazione del ritmo** inteso come pulsione costante e iterativa, più che un problema di ordine melodico-armonico. Cioè sono convinto che il grande spartiacque che taglia trasversalmente i generi musicali sia proprio quello tra musica ritmica e musica aritmica, più che tra musica tonale e non tonale.

In assenza di ritmo inteso come pulsione iterativa, è importante, a mio giudizio, che una composizione abbia comunque elementi che potremmo definire di *ritmo teatrale*. Cioè che in qualche modo la musica *tenda* verso una narrazione di tipo teatrale. Estendendo questo concetto, concordo con D’Amico quando afferma che uno dei possibili sbocchi della crisi sia quello di un’*alleanza* della musica con le altre arti (teatro, danza ecc..).

Non sono d’accordo con lui invece quando, citando Turchi, afferma che la musica vive una fase di decadenza: **la musica colta europea vive una fase di decadenza**, non tutta la musica. Pensiamo ad esempio, sempre nell’ambito della musica afroamericana, a nazioni relativamente “giovani” come il Brasile dove questo secolo ha rappresentato una fase di grande fioritura nell’ambito della cosiddetta “musica popolare”, tanto da far arrivare a dire a uno dei più grandi intellettuali brasiliani del secolo, Mario De Andrade, che “la musica popolare brasiliana è la più completa, la più completamente nazionale, la più intensa creazione della nostra razza fino ad oggi”. Frase impensabile detta da un corrispettivo “grande intellettuale” italiano rispetto alla nostra “musica popolare”. A questo proposito

meriterebbe più di una riflessione (anche in ambito musicale) la giusta assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Dario Fo (in un certo senso autore anche di teatro musicale, oltre che di canzoni).

Il problema musicale di fondo che quindi si pone alle **nuove generazioni** è quello di uscire dallo stile novecentesco dando una risposta in “avanti”, non conservatrice (in altra sede sarebbe anche interessante analizzare più a fondo quelli che potremmo definire i tratti fondamentali dello stile novecentesco: l’accezione con cui io utilizzo il termine, intende comunque definire le tendenze stilistiche dominanti nelle élites della musica colta europea dal dopo guerra in avanti).

Uno dei grandi problemi che noto nello sviluppo dei “filoni” dominanti della musica colta contemporanea in Italia è **l’assenza di una forte frattura generazionale**. Sono almeno 3 generazioni che non accade nulla di profondamente diverso: la musica di noi trentenni non si differenzia gran che da quella dei cinquantenni che a sua volta non si differenzia di molto da quella dei settantenni. Ritengo questo un fatto molto grave per la vita culturale di un paese. Tutto ciò credo abbia comunque una doppia motivazione: da un lato c’è un effettiva carenza di innovazione nelle nuove generazioni dall’altro, problema generale in Italia, c’è un’assoluta **mancanza di ricambio nelle classi dirigenti**, dovuta anche all’assenza di chiarezza nei meccanismi di selezione. Tutto ciò ha portato ad una sorta di manierismo musicale, che si potrebbe definire *novecentismo*. Invece, noi generazione di trentenni, dovremmo cercare di riflettere di più su quali sono state le motivazioni storiche per cui si è arrivati a scrivere in un certo modo, non accettando passivamente la *norma*.

Il “conservatorismo” di fondo delle nuove generazioni è anche frutto della assenza di analisi storica.

In questo c’è anche una **responsabilità della sinistra** in Italia (e lo dico da persona profondamente di sinistra): da un lato, parlando in termini Pasoliniani, c’è “la colpa dei padri” che consiste nell’aver creduto *che la storia non fosse altro che storia borghese*, dall’altro c’è il fatto che essendo i padri culturalmente “rivoluzionari”, questo ha fatto sì che i figli pensassero che per continuare ad esserlo bastasse non spostarsi dalla invalicabile soglia tracciata dai padri.

Questo perché, all’interno di quella visione *teleologica* dello sviluppo della musica, si è appunto considerata l’innovazione solo sul piano dell’oggetto e non su quello della comunicazione. Per questo penso che c’è una continuità “negativa” con la generazione dei padri e una continuità “positiva”. La continuità negativa sta nel ripetere in maniera vuota (e priva di motivazioni storiche) gli stilemi usati negli anni ‘50 e ‘60, pratica che ha portato al manierismo dei nostri tempi.

La continuità positiva potrebbe stare in una carica innovativa che andrebbe recuperata, in cui non ci sia sempre e comunque la preoccupazione di essere capiti dalle generazioni precedenti, in cui ci sia anche il coraggio di *contestare i padri*. Rischiando anche qualcosa, avendo il coraggio di sbagliare, recuperando il senso di uno “**sperimentalismo**” che potremmo definire non più *dell’oggetto*, ma appunto della *comunicazione*. In questo vedo l’esperienza Romana degli anni ‘60 e ‘70, soprattutto in quei filoni *impuri e contaminati* delle avanguardie, densa di frutti che possono essere sviluppati (vedi anche l’articolo sul Folkstudio). C’è quindi anche un problema nell’impostazione storiografica di questo secolo che andrebbe in qualche modo rivista. Ridando la giusta collocazione a quelle esperienze della cultura nazionale che non necessariamente erano ortodosse rispetto al filone dominante franco-tedesco.

Ho espresso in questa sede solo opinioni personali conscio che passare dalle parole ai fatti è compito molto arduo. Sono quindi convinto che in questa situazione non sia più possibile dare delle parole d’ordine se non appunto quella che **non ci possono più essere parole d’ordine**. L’importante è da un lato avviare una riflessione storica, dall’altro accettare l’idea che è anche necessaria una selezione non

del tutto slegata dal **mercato**. Ad esempio è apprezzabile l'iniziativa di Nuova Consonanza riguardo alle nuove generazioni, ma è grave che una politica del genere non sia attuata dalle istituzioni. In questo senso ritengo che sarebbe importante dare alla fascia pre-diploma e appena post-diploma maggiori opportunità (sono convinto che quasi tutte le risorse pubbliche dovrebbero andare alla scuola), mentre è assurdo mantenere in eterno delle fasce semi-assistite, e sarebbe giusto che successivamente si verifici un confronto e una selezione anche legata al mercato. In fondo quello che potremmo definire il *ghetto dell'associazionismo* non è che l'altra faccia del problema posto all'inizio: la generazione dei padri s'era posta il problema della conquista dei grandi spazi ed è stata sconfitta. Ora il problema quasi non si pone più (e quando qualcuno vi accede deve quanto meno avere uno stile pre-novecentesco) . Si accetta la situazione presente come ineluttabile. Per quanto riguarda il discorso di recuperare un rapporto con il pubblico, è vero, come è stato detto all'incontro, che sarebbe necessaria **una maggiore progettualità**. Ma non so se questo basterebbe. Troppe volte ho visto lo stesso pubblico di addetti ai lavori annoiarsi a questi concerti. Ecco, forse un primo passo sarebbe quello di cercare almeno di "divertirsi" di più anche solo tra noi, cercando di far sì che almeno per la nostra categoria la musica contemporanea risponda al naturale bisogno di "riempimento" del tempo libero (facciamoci un esame di coscienza, quanti di noi uscendo con gli amici in una fredda sera d'inverno dicono gioiosi: "andiamoci a sentire un bel concerto di musica contemporanea" ?) Forse sarebbe necessario un gesto coraggioso....Ecco mi piacerebbe che un giorno qualcuno di noi nel bel mezzo di un concerto per fagotto solo, rompesse il rituale contegno, salisse sul palco e avesse il coraggio di dire che...*il re è nudo*.