

## INTERPRETAZIONE DELLA STORIA E COMPOSIZIONE di Giovanni Guaccero versione rivista 2006 (Lunariumnuovo musica, ottobre 2006)

*Questo testo è stato preparato nel settembre del 2000 per l'incontro tra compositori, critici e musicologi "Due tre cose sulla musica del secondo Novecento" organizzato a Firenze da Enzo Siciliano presso il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux (3-4 ottobre 2000). Ricordo le discussioni di quei giorni e il continuo stimolo intellettuale che il dialogo con Enzo suscitava. Pubblicando oggi questo intervento, in una forma rivista, voglio a lui dedicarlo a pochi mesi dalla sua scomparsa.*

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 più prevalentemente statico, o quanto meno si evolve su tempi più dilatati. 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 considerate "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 "raggio d'azione" compositivo, indirizzandosi così frequentemente o verso musiche "classiche" di altre epoche o verso altri generi musicali. Ci si trova spesso così di fronte a un paradossale dissidio tra "musica che si scrive" e "musica che si fruisce", ossia tra **un contesto che determina tecniche e un'indipendente evoluzione del gusto personale.**

Nel processo di definizione di uno stile individuale che interagisca con la realtà (che personalmente definirei il tentativo di 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 una riflessione avviata ormai da vari anni in determinati settori musicologici, il comune sentire degli apparati accademici è sostanzialmente immutato rispetto al passato. Cioè, quell'idea di tempo "progressivo" che inevitabilmente procede verso il meglio, ridefinita in epoca positivista in forme **evoluzionistiche ed eurocentriche** proprio nel momento in cui si costituiva la musicologia come disciplina autonoma, servita a teorizzare tanto la supremazia della tonalità quanto poi il suo superamento e ricollocata come substrato ideologico di quella forma di teleologismo presente anche nelle neoavanguardie, la ritroviamo in fondo ancora oggi, in particolar modo in Italia, alla base di tendenze stilistiche apparentemente diverse tra loro, aventi però come denominatore comune la sotterranea **"convizione ideologica della centralità della musica colta europea"** (Roberto Leydi). Il tentativo di un motivato superamento in campo musicologico e compositivo 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" (identità), sui concetti di autenticità e contaminazione (purezza), e soprattutto sulla ridefinizione della categoria di "novecento" (storia).

Le categorie interpretative formulate dagli storici lungo l'arco del XX 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 l'idea ottocentesca di evoluzione e progresso che nella versione adorniana ha creato poi quella selezione per paradigmi "strutturali e stilistici" che ha emarginato in pieno novecento autori non omogenei con quello che allora era considerato il "segno del tempo" (Leydi), per non parlare dell'incapacità di comprendere l'importanza sostanziale dei generi considerati 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. Ossia, la rappresentazione che il novecento si è dato (così influenzate per altro dalle tragedie che hanno percorso l'Europa nella prima metà del secolo), le teorizzazioni, le classificazioni, **hanno influenzato in maniera determinante il pensiero compositivo**, fino ai giorni nostri.

Non so oggi quanto ancora sia diffusa questa coscienza tra le nuove generazioni, e anche per questo probabilmente si ha difficoltà ad esprimere una autonoma visione del mondo, che dovrebbe essere inevitabilmente diversa da quella dei padri (e diversa da quella dei padri dei padri). E, se come europei è perfettamente lecito e doveroso esprimere il proprio specifico punto di vista e anche la propria alterità, allo stesso tempo sarebbe necessario prendere le distanze da quell'idea di "**centralità**", che trova parte delle sue radici nella storiografia tardo 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. La "centralità di quel suicidio" nella definizione della categoria di novecento ha poi forse impedito che nella coscienza europea si desse il giusto peso a due fattori altrettanto determinanti e in qualche modo da considerare "positivi" nello sviluppo storico del secolo, quali l'emancipazione delle masse e su un piano più globale la fine 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 – a cui non è estranea la contemporanea perdita di funzione subita dalla figura del compositore di musica d'arte – è proprio **l'affermarsi su scala mondiale della musica afroamericana**, nell'ambito di quel processo di affrancamento della *popular music* sia dalla musica tradizionale (folklorica) che dalla musica d'arte. Ma allo stesso tempo l'affacciarsi prepotente nel novecento della cultura musicale afroamericana in Europa – 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 via via crescente "cosmopolitismo dell'economia", ma in realtà non ha fatto altro che **accelerare processi in atto già da tempo**: in fondo un'idea moderna di 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 cui a mio giudizio diviene determinante per chi scrive musica oggi decidere il punto di vista, la prospettiva storiografica 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**. Ossia, non credo che basti oggi rivendicare una supremazia sul piano estetico in nome del legame con una tradizione con la quale per altro oggi si ha difficoltà a relazionarsi in modo fruttuoso, dinamico e dialettico.

Il lento definirsi nei prossimi decenni di nuove categorie storiografiche probabilmente farà prevalere una diversa coscienza riguardo a fenomeni culturali ritenuti centrali lungo l'arco del novecento stesso (Darmstadt? Forse Vienna?). E la piena accettazione da parte dei compositori stessi del fatto che ciò che dal nostro immaginario è definito "musica contemporanea" altro non è che un genere musicale, uno tra i tanti generi musicali contemporanei, ci farà forse prendere definitivamente coscienza del nostro essere semplicemente "parte" e non il "tutto".

Ma evidentemente già da tempo qualcosa si muove. Non parlo delle varie tendenze neoromantiche e neoclassiciste, che sono in fondo una risposta ancora più conservatrice e a volte più commerciale, ma mi riferisco a quelle tendenze che si sviluppano a cavallo tra generi diversi, quella musica "di confine" che è il frutto di interazioni 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 tutta una parte della musica colta europea sia entrata nel vicolo cieco di un tecnicismo fine a se stesso, ha fatto sì che oggi, su un altro versante, **ci si appropri 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 sempre maggiore 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 socialmente più ampie più di un secolo fa nel continente americano, al nord, al centro e al sud. Voglio dire che alcuni generi della musica afroamericana (considerata nel suo sviluppo dal '700 ad oggi) dei quali spesso oggi noi ci appropriamo, sono già essi frutto di contaminazione e di dinamiche sociali trasversali nelle quali, tra l'altro, la cultura europea giocò un ruolo determinante. 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 (pensiamo ad esempio a un paese come il Brasile che nel novecento – in gran parte attraverso la sua musica popolare – addirittura costruisce una sua propria identità nazionale a partire dall'idea di meticcio). Certo la particolarità di quest'epoca è che determinati processi di contaminazione si verificano anche slegati da processi di integrazione culturale, ma è questo il segno dei tempi, della globalizzazione, 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 le attuali pratiche di ibridazione dall'esotismo tardo-ottocentesco o dal primitivismo del primo novecento è che oggi esiste effettivamente la possibilità di **nutrirsi e fagocitare i prodotti culturali degli altri**, cioè di praticarli, il che (come teorizzava il movimento dell'Antropofagia brasiliana degli anni '20-'30) quando non è pura assuefazione può diventare anche una forma di resistenza culturale (appropriarsi della cultura degli altri per reinventarla) al

contrario dell'arroccamento, di un purismo difensivistico, che sempre più appare come un segno di debolezza e di fragilità culturale.

Però, se da un lato è probabilmente lecito trattare alcuni generi musicali considerati tradizionalmente "altri" come non estranei alla nostra cultura (penso alla musica del bacino del mediterraneo o 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 la corporeità in musica** oppure rischiano di essere semplice esotismo di ritorno. Ossia, l'utilizzazione di materiali popolari da parte della tradizione colta è un fenomeno che si è sempre verificato nella storia, ma probabilmente un'autentica interazione tra realtà culturali diverse che inevitabilmente produce una modificazione degli stili musicali, si è sempre avuta a partire dalle **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**, e il purismo, trapiantato in altri contesti culturali nella sua forma assolutizzata, è divenuto così qualcosa di profondamente 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) però 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 avevano già compiuto (a cominciare da 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 delle metropoli moderne si verifichino contatti tra gruppi sociali diversi è necessario prima di tutto che ci sia curiosità, autentico interesse verso l'altro e una volontà politica di favorire questi processi. E se si vogliono superare i confini così ben delineati tra generi musicali differenti – una delle possibili frontiere della sperimentazione oggi – forse è necessario agire più in profondità: da un lato a livello delle prassi esecutive e dall'altro a livello del rapporto tra opera e contesto.

Oggi ci troviamo di fronte a una grande offerta di prodotti musicali di ogni genere. Apparentemente ognuno può essere accontentato. Ma gli spazi sono per così dire "ipercodificati", e raramente il pubblico di un determinato evento si trova ad assistere a qualcosa di inconsueto, a qualcosa che già non si aspetta e che non sia per lui rassicurante. Così al "compositore", anche al compositore di "musica contemporanea", viene a mancare quello spazio vitale che un tempo era lo spazio per la sperimentazione. E se si vuole perseguire una poetica personale attraverso le proprie opere, sempre più difficile diviene farlo agendo sul campo e operando nella società. Il rischio diviene quello dell'abbandonarsi al solipsismo oppure quello di "passare il guado", prendendo atto dell'impossibilità in ambito colto di operare al di fuori dell'accademismo, dovendosi così confrontare "in mare aperto" con il mercato musicale *tout court*, consapevoli delle insidie che anche questo comporta.