

Dove va la musica?

Avanguardia e società alle soglie del Terzo Millennio

di Francesco Zimei

Alle soglie del terzo millennio ci s'interroga ancora su quale sarà il ruolo della musica colta nella cosiddetta società dei "consumi". Se per consumo s'intende «impiego che comporta un graduale esaurimento di energia, di materiali o di sostanze varie»¹ possiamo dire di aver fatto centro: siamo riusciti a logorarci sacrificando oltre duemila anni di dignità e tradizioni sull'ara dei vacui personalismi, refrattari ormai alle funzioni relazionali che avevano portato a riconoscere quest'arte come il più elevato, forse, dei "sistemi significanti". La musica, cioè, come «linguaggio, ossia uno dei modi per comunicare attraverso cui gli uomini scambiano significati e valori. Per esistere e funzionare essa deve pertanto obbedire alle regole che rendono possibile, in maniera generale, il funzionamento di un sistema di comunicazioni»².

Solo in tale ambito ha senso parlare di "espressione": sarebbe infatti una contraddizione in termini negare il ruolo del linguaggio in nome di una presunta libertà espressiva. Eppure ciò spesso accade, come in un rimbalzato dialogo tra sordi, complice inconsapevole un pubblico che ha rinunciato a sentirsi destinatario del momento creativo, evitando qualsiasi partecipazione dialettica. L'atteggiamento reverenziale

* F. Zimei, *Dove va la musica? Avanguardia e società alle soglie del Terzo Millennio*, in «Bollettino della Società Italiana Autori ed Editori», n. 4, 1996.

¹ G. Devoto-G. C. Oli, *Vocabolario illustrato della Lingua Italiana*, I, Milano, 1975, alla voce.

² N. Ruwet, *Language, musique et poésie*, Paris, 1972.

tout court nei confronti dell'opera d'arte diventa dunque per il fruitore una sconsolata resa senza condizioni al proprio complesso d'inferiorità: meglio coltivare una sana ipocrisia, evitando brutte figure. Un atteggiamento che richiama alla mente una celebre novella di Hans Christian Andersen, *I vestiti nuovi dell'Imperatore*, ove un monarca vanitoso riesce a convincersi dell'esistenza di un tessuto invisibile e, vestito solo di quest'idea, se ne sfila impettito nel corteo solenne raccogliendo pubblicamente, nudo come la mamma l'ha fatto, onori e lusinghe. Guai, d'altronde, a contraddirlo: primum vivere, deinde philosophari. E l'equivoco continua.

Ad alimentarlo, come se non bastasse, «il sussiego accademico, l'intellettualismo, l'antimusicalità pretenziosa di quelle autoproclamate avanguardie» che da cinquant'anni ormai sortiscono «l'inconsistenza presuntuosa di una musica tanto purificata da uscire sconfitta nel confronto con il silenzio»³.

Una cultura insomma anoressica, affacciata sul nulla, retrieva nell'alimentarsi di suggestioni ed esperienze che potrebbero in qualche modo “contaminare” il materiale sonoro al punto da renderlo permeabile agli altri. Ma è proprio l'atteggiamento discriminatorio a celare il timore di un confronto, a questo punto fattosi inevitabile, con espressioni meno “sperimentali”, ma senz'altro più autentiche e genuine. Per dirla con soave ironia tosattiana, «ad ogni presentazione di musica nuova fu fatta d'obbligo la seguente giaculatoria: “... l'autore, rifuggendo dalle facili vie dell'imitazione straussiana, si è impegnato nell'arduo assunto della sperimentazione...” e via dicendo. A nessuno mai passò per la testa che, non soltanto più originale, ma più corretto sarebbe stato il rovesciamento

³ R. Giagni, *L'ipercato degli Stili*, in “Sonora”, 4 (1994).

dell'antitesi; giacché un'ipotetica prassi di "imitazione strausiana", per discutibile che sia, risulterebbe - essa sì! - cosa ardua, al contrario dell' "assunto sperimentatorio" - merce di largo consumo, alla portata di tutte le tasche».⁴

Il rischio, infatti, di un'originalità perseguita ad ogni costo ha oggi ricevuto in sorte, consegnandolo ai Conservatori come alle sale da concerto, un indirizzo musicale ancora fortemente condizionato dagli ultimi, stanchi scampoli dell'esperienza darmstadtiana; lo storico anelito di libertà sotteso, nella seconda Scuola viennese, a forzare le antiche serrature tonali si è ritorto contro gli epigoni del movimento, trasformandosi in una sorta di trappola per topi: scardinato il sistema rimaneva la gabbia, senza via d'uscita. Arduo, d'altro canto, tentare di far musica dovendo rispettare una indifferibile par condicio (espressione tanto inflazionata, ma mai così pregnante) tra le dodici note.

Più coraggioso e originale sarebbe, probabilmente, recuperare la coerenza con se stessi. A tale condizione bisogna oggi mirare, tenendo conto che l'uomo ha una necessità pressoché "fisiologica" del confronto con la propria memoria. Che poi questa memoria abbia avuto gioco quasi esclusivamente nella riesumazione di opere del passato, lasciando spazio alla figura ormai professionale dell'interprete, è un dato di per sé positivo, se non fosse per il dubbio - vagamente adombrato - che nella considerazione del pubblico essa vada soppiantando quella dell'autore, sempre più vittima di una chiusura agli orizzonti espressivi che sembra aver segnato una netta e pericolosa inversione di tendenza rispetto agli ideali crociani.

Non avanguardia, dunque, che è termine militaresco - e qui

⁴ V. Tosatti, *Capitoli scompagni. Divagazioni e polemiche*, Monte Caminetto, 1981.

sembra che l'unica battaglia finora combattuta dai musicisti sia quella, altamente donchisciottesca, contro i mulini a vento - ma ricerca della sensibilità perduta, riannodando i dissipati fili con una tradizione che, al di là delle più evidenti suggestioni, conserva il segreto antico, eppur sempre attuale, di un'intatta armonia con la natura e con le leggi che ne governano il divenire. Riscoprire ad esempio il fascino di una ritualità decantatasi attraverso l'esercizio di gesti quotidiani, a misura dei ruoli e delle funzioni: le stesse che, affrancatosi dalla dimensione artigiana, l'artista contemporaneo, figlio "viziato" di quello romantico, sembra aver dimenticato nell'entusiasmo di una (guadagnata?) dignità professionale, fatta però dipendere soltanto dall'immane "pezzo di carta". Troppo spesso, in tal senso, capacità e talenti sono stati costretti a passare in sottordine. È appena il caso di citare l'inappellabile condanna di superficialità trinciata da un certo establishment intellettuale a carico degli esponenti della musica leggera, del jazz, del rock, dello stesso folklore, considerati alla meglio come parenti poveri, da compatire e comunque da tenere a distanza. Evidentemente non sono stati fatti i conti con il pubblico. C'è chi si è stracciato le vesti gridando alla profanazione quando Keith Jarrett ha osato tenere una delle sue performances pianistiche sul palcoscenico del Teatro alla Scala, peraltro registrando il tutto esaurito.

Ma è solo un fatto di gusti? D'altronde, nei concerti della *neue Musik* il gusto è ormai «uno spettatore intrufolatosi senza pagare»⁵, un tabù dietro il quale trincerare ogni sorta di discriminazione, in una sorta di allergia congenita a quella dimensione estetizzante che sembra oggi misura di qualsiasi

⁵ T. Kneif, *Trattato sul gusto musicale*, in *Sociologia della musica. Una introduzione*, Fiesole, 1981.

relazione sociale (la cosiddetta “immagine”, dallo spot al bisturi) fuorché dell’Arte, che era l’unica da sempre - e per definizione - a sostanziarvisi. Obsoleto, forse, ma inevitabile riattingere a questo punto alla definizione agostiniana della musica come «scientia bene modulandi». ⁶ Un lusso? No, piuttosto una necessità. E visto che si è ricorso alla Patristica, tanto vale spendere due parole anche sul repertorio sacro, frettolosamente messo alla porta in nome dell’apertura postconciliare. La musica - basti pensare al canto “gregoriano” - è sempre stata, infatti, momento costitutivo e non esornativo di una liturgia basata sulla tradizione. In tempo di Giubileo, sostanziato da quella condizione di attesa nella quale scorgere i segni di una recuperata armonia, l’argomento musicale diviene pertanto degno complemento della ricerca interiore come recupero della memoria perduta.

Suggestiva e illuminante, al riguardo, la poetica del compositore estone Arvo Pärt (1935): «Il canto gregoriano mi ha insegnato quale segreto cosmico si nasconda nell’arte di combinare due, tre note. È qualche cosa che i compositori di musica dodecafonica non hanno mai imparato. La sterile democrazia fra le note ha ucciso in noi ogni sentimento». ⁷ Nel *Te Deum*, composto nel 1984-85, armonie di antica fragranza modale si stagliano su un “pedale” elettronico (il suono di un’arpa eolica inciso su nastro), saldando i vincoli del passato a quelli del presente.

Non è però necessario uscire dall’Italia per cogliere altri esempi ragguardevoli: si pensi all’opera di Sergio Rendine (1954), che in *Poema Mediterraneo*, tre atti su libretto pro-

⁶ A. Agostino, *De Musica*, I.

⁷ C. M. Cella, *Arvo Pärt*, nota di sala per il concerto dell’Estonian Philharmonic Chamber Choir e della Tallinn Chamber Orchestra, dir. Tônu Kaljuste. Roma, Accademia Filarmonica Romana, 14 dicembre 1995.

prio, portato a termine nel 1993, ha inteso effettuare una grande sintesi delle esperienze sonore di questo secolo, guadagnando al concetto di “multimedialità” la coscienza di una *reductio ad unum* che è ad un tempo antica e moderna. Nulla si crea, nulla si distrugge, sembra dire: è già tutto dentro di noi. Opportunamente filtrata al lume sapiente di una personalità in grado di recepire suggestioni timbriche, linguistiche, esoteriche, la sua musica s’impregna di umori e sapori che riconducono alla grande e comune matrice mediterranea.

L’eterogeneità, nella coerenza espressiva, diviene dunque in simili autori condizione di equilibrio, coltivato attraverso la fusione di elementi finora considerati antitetici: così, ad esempio, l’interazione tra voci liriche e naturali, o tra impasti sinfonici ed elettronici, a comporre un variegato affresco in cui l’ars combinatoria si sposa egregiamente alle grandi forme del passato.

Questa, sicuramente, è una delle strade da percorrere. In uno scorcio di fine secolo che pure ha significato la caduta di tante ideologie è giunto infatti il momento di liberarsi dagli angusti retaggi del pregiudizio e, diciamolo francamente, da tanti cliché, etichette e definizioni di genere che, privi ormai di senso sul piano musicologico, non hanno avuto altro effetto che incidere negativamente sul discrimine generazionale e sociale, esasperando tra molta e varia umanità le difficoltà di comprensione e, addirittura, di comunicazione. Il rapporto con le tradizioni popolari è, ad esempio, una costante della storia musicale: perché abdicarvi quando lo stesso Bach, nume tutelare di schiere di “accademici”, ebbe a utilizzare in una *summa* della scienza compositiva come le *Variazioni Goldberg* la spensierata allegria di un canto tipico delle osterie della Sassonia, cavoli e rape mi hanno scacciato?

Giungerà allora il momento in cui disquisizioni, polemiche, battibecchi, saranno soppiantati da una sana e recuperata energia creativa, la sola che potrà affiorare da tante sconsolanti macerie. Sarà però giusto che queste rovine trovino posto in un museo, magari degli orrori. Perché non avrebbe alcun senso davanti alla Storia, che è pur sempre cartina di tornasole di un dialettico divenire, disconoscere ai resti di tante sedicenti avanguardie un ruolo - loro malgrado - positivo nei riguardi della buona musica: quello di aver purgato inevitabilmente le coscienze.