

GIOVANNI GUANTI

Roma

## COMPORRE IL DIVERSO: L'IDEA DI 'SOCIETÀ' NELL'INSEGNAMENTO DELLA COMPOSIZIONE

Quelle serait une société universelle  
qui n'aurait point de pays particulier,  
qui ne serait ni française, ni anglaise, ni  
allemande, ni espagnole, ni portugaise,  
ni italienne, ni russe, ni tartare, ni  
turque, ni persane, ni indienne, ni  
chinoise, ni américaine, ou plutôt qui  
serait à la fois toutes ces sociétés?  
Qu'en résulterait-il pour ses mœurs,  
ses sciences, ses arts, sa poésie?

(F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires  
d'outre-tombe*)

Interrogativi come questi, che a molti sembreranno di bruciante attualità, furono formulati in un libro pronto per la stampa sin dal 1836, anche se pubblicato postumo soltanto fra il 1849 e il 1850. Essi impensierirono dunque già quel secolo che, più d'ogni altro, si era proclamato sensibile alla riscoperta, all'esaltazione e alla tutela delle differenze civiche, regionali e nazionali. Un secolo, l'Ottocento, in cui certo non si usava ancora il termine 'globalizzazione', che oggi invece satura a ragione o a torto i nostri discorsi; ma in cui tuttavia si era già consapevoli – come testimonia la polemica anti-illuminista di un *sentimental* quale fu Chateaubriand – del rischio che una società davvero 'universale' finisse col sopprimere tutto ciò che, serbandolo appunto carattere localistico o provinciale, si opponeva al suo inarrestabile movimento omologante. A cominciare dall'arte, intesa quale oasi di protezione e conservazione per antonomasia della singolarità culturale e delle differenze storico-geografiche, ossia dei 'mondi locali'.

L'impossibilità di un'arte universale che avesse il consenso indiscriminato di tutti era dunque tanto evidente a Chateaubriand quanto è ora per noi l'impossibilità di indicare opere d'arte non fecondate da alcun influsso allogeno, e dunque tali da potersi proporre come altrettanti esempi incontaminati di 'mon-

di locali' perfettamente 'puri' e 'omogenei'. Il che, *historia semper magistra*, può essere considerata a ragion veduta una gran fortuna!<sup>1</sup>

Se è vero inoltre che si può usare la musica anche «come uno strumento per introdurci in culture estranee, allora dovremmo egualmente considerarla un mezzo di negoziazione dell'identità culturali»,<sup>2</sup> e domandarle perciò, ancora una volta, cosa significa oggi – non soltanto musicalmente parlando – francese, inglese, spagnolo, portoghese, italiano, russo, tartaro, turco, persiano, indiano, cinese o americano... Un interrogativo che non ritengo per nulla retorico, semmai paradossale perché al tempo stesso improponibile e irrinunciabile: 1) improponibile perché anacronistico, visto che oggi interessa soprattutto la comprensione genealogica dei processi identitari, e non (come avvenne spesso in un passato che non si ha alcun motivo di rimpiangere) la tassonomia delle diverse identità intese quali essenze costituite *ab aeterno* secondo tipologie immutabili; 2) irrinunciabile, perché se fossimo privati di certe parole (dorico, ionico, frigio, lidio, eolico, gallicano, mozarabico, beneventano, allemanda, scozzese, padovana, siciliana, polacca, terza piccarda, sesta napoletana, ritmo lombardo, alla turca, all'ungherese, *comparaison de la musique italienne et de la musique française*) resterebbe ben poco del nostro stesso lessico specialistico, e quindi ben poco da raccontare e problematizzare in quanto musicologi.

Pensando alle tante *querelles* divampate in pieno Illuminismo e quasi a dispetto del suo conclamato cosmopolitismo universalistico per sancire la preminenza di questo o quello stile musicale (francese *vs* italiano); pensando, inoltre, a come i successivi nazionalismi romantici plasmarono il corso della storia, compresa quella specifica della musica, per farne un *instrumentum regni* necessario per educare ideologicamente i “buoni patrioti”,<sup>3</sup> non stupiranno più di tanto testimonianze a noi assai più prossime come questa di Bruno Maderna:

A mio avviso, se si è avuta l'impressione che il 1950 sia stato qualcosa di diverso dai punti di riferimento periodici, quali possono essere stati, di volta in volta, il *Sacre* di Stravinskij o il *Pierrot lunaire*; ciò è dipeso: 1) dal carattere totalmente diverso della seconda guerra mondiale rispetto alla prima; 2) da un nuovo modo di compiere i rapporti fra le nazioni e le civiltà. Oggi le composizioni dei tedeschi arrivano in Italia e quelle italiane vengono eseguite in Germania: a lei sembra una cosa naturalissima, eppure mi creda: quando io avevo diciotto anni (alla vigilia della guerra) già mi occupavo del *Pierrot lunaire* di Schönberg, perché mi interessavano certi problemi, certe soluzioni ecc.; ma io, come altri della mia generazione, in fondo, pensavamo che un lavoro come il

<sup>1</sup> I motivi di una così categorica asserzione sono stati magistralmente compendiate da J. MOLINO, *Il puro e l'impuro*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, I: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 1051-1062.

<sup>2</sup> N. COOK, *Musica. Una breve introduzione*, trad. it. di E. M. Ferrando, Torino, EDT, 2005, p. 155.

<sup>3</sup> Per un'accurata analisi, cfr. M. GERVASONI, *Le armi di Orfeo. Musica, identità nazionali e religioni politiche nell'Europa del Novecento*, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 2002.

*Pierrot lunaire*, per importante che fosse, era qualcosa di diverso dalle nostre cose: era 'tedesco', come noi eravamo 'italiani'. Oggi questa sensazione non l'hanno più, né in Germania nei confronti degli autori italiani, né in Italia per i compositori tedeschi.<sup>4</sup>

Tale testimonianza è doppiamente utile per sottolineare: 1) che ci fu un'epoca, finita con la seconda guerra mondiale, in cui era ancora chiaro alla stragrande maggioranza degli individui (ivi compresi i musicisti) cosa significava essere tedesco, italiano, ecc.; 2) come in pieno Novecento fosse ancora scontato concepire le identità (e di riflesso gli "stili musicali") nazionali quali essenze (tipi, modelli, archetipi) immutabili, e non come costrutti culturali storicamente divenuti e suscettibili, quindi, di ricognizione e decostruzione genealogica.

A tal riguardo, facendo appello anche al paradigmatico *Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik* (1985) di Ludwig Finscher,<sup>5</sup> si è potuto formulare persino un intrigante parallelismo come questo, che ipotizza profonde analogie strutturali tra il 'Classicismo viennese' (A) e l'attuale 'World Music' (B):

(A)

- (1) It was built on music from different social classes, collected from different parts of Europe.
- (2) It had a new public, an intellectual, progressive, middle-class public, interested in innovation.
- (3) New methods of communication created the possibility for spreading the interest in modern styles, combined with advertising and selling handwritten and printed music to the urbanised parts of Europe.
- (4) A new type of listening required an increase in the qualities of, and innovations in, the music.
- (5) Melody, rhythm and harmony were subordinated to loose musical forms, which were easy to recognise.
- (6) It was advertised and sold according to new economic laws.

(B)

- (1) World music is built on music from different social classes, collected not from different parts of Europe but from different parts of the world.
- (2) The public is the same: 'an intellectual, progressive, middle-class public, interested in innovation' and most of them from the richest parts of the world.
- (3) The ways of communication have also given world music 'the possibility for spreading the interest in modern styles'.
- (4) We can also establish that 'new type of listening, requiring rising quality of, and innovations in, music'.

---

<sup>4</sup> L. PINZAUTI, *A colloquio con Bruno Maderna*, «Nuova Rivista musicale italiana», VI/4, 1972, pp. 545-552: 546-547.

<sup>5</sup> L. FINSCHER, *Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik*, in *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, a cura di C. Dahlhaus, Laaber, Laaber Verlag, 1985 («Neues Handbuch der Musikwissenschaft», 5), pp. 232-239.

- (5) Melody, rhythm and harmony are subordinated to the medialisation of music, the recorded sound being equivalent to the form structures of the eighteenth century.
- (6) Classic music was launched from the newly born capitalistic market, world music is linked to the global economy and global distribution of products.<sup>6</sup>

Quanto poco l'internazionalizzazione progressiva della musica – che Maderna, dalla sua postazione darmstadtiana, registrò come un fenomeno “virtuoso” ormai irreversibile – coincida con l'odierno, crescente successo internazionale della *World Music* potrebbe essere facilmente dimostrato. Almeno quanto la stridente differenza tra *World Music* propriamente detta (quella che, in estrema sintesi, contestualizza i “suoni degli Altri” avvalendosi anche delle competenze di musicologi ed etnomusicologi) e *World Beat* (che, al contrario, quei “suoni degli Altri” li delocalizza, con spregiudicate ricadute nell'empirismo sincretico e discutibili derive verso *crossover* tanto disordinati quanto velleitari).

Proprio per il suo pragmatico fondamentalismo, appare particolarmente utile a esemplificare la tesi appena esposta un lavoro accademico come la *Sinfonia de las Americas* di R. Tizoc Ceballos, di cui riportiamo nella pagina seguente il piano compositivo tracciato dall'autore.<sup>7</sup>

Questa partitura, elaborata tra il 2008 e il 2010, costituisce per me la miglior prova dell'intima relazione causale (o, se si preferisce, di rispecchiamento) tra l'abbattimento delle frontiere cui si assiste oggi nel mondo globalizzato, e l'uscita dei dischi di musica etnica dagli scaffali dei negozi specializzati per entrare in quelli a portata di tutti dei *media-stores*. La prova, in altre parole, della nascita di nuove sensibilità nel pubblico e di nuovi concetti per analizzarla: ibridazione etnomusicale, *global city* musicale, *patchwork* etnomusicale, etnicità diffusa, *glocal* musicale.

Da qui, ci si chiede se sia auspicabile che questi concetti e quelle sensibilità nuove entrino anche nei Conservatorii, e in particolar modo nelle classi di composizione, e come possano farlo; ma anche se ci siano ancor oggi musicisti che si richiamano aggressivamente, come Richard Wagner nel suo *Was ist deutsch?* (“Che cosa vuol dire tedesco?”) del 1865 poi revisionato nel 1878, a ontologie (identità come origine e punto di partenza) e a mitologie estetiche (nazionalismi, regionalismi, localismi, sciovinismi).

---

<sup>6</sup> J. LING, *Is 'World Music' the 'Classic Music' of Our Time?*, «Popular Music», XXII/2, 2003, pp. 235-240: 237 e 239.

<sup>7</sup> R. TIZOC CEBALLOS, *“Sinfonia de las Americas” for Orchestra: Creating an American Musical Identity Representative of the Diverse Cultures and Musical Styles Present in the United States in the Twenty-First Century*, A Project Report Presented to the Bob Cole Conservatory of Music (California State University, Long Beach) in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Music in Composition, Ann Arbor, UMI, 2010, p. 17.

Overview of Influences Utilized

*Sinfonia* only adopts a few cultural influences, which are primarily in the Middle section of the piece. The Introduction establishes the atmosphere, and the Finale culminates with the incorporation of the last two cultural influences.

TABLE 1. Proportions of Musical Influences Utilized

Influence	Introduction	Middle Section	Finale
Native American	mm 33-40		
Indigenous to Several Different Cultures	mm 40-50	mm 81-89	
Mexican	mm 70-73	mm 103-115, 241-279	mm 299-305
Japanese		mm 115-136, 166-194	
African		mm 115-136	
"American"/European			mm 280-306

*Sinfonia de las Americas* is a uniquely American piece because it embraces the American-ness of the different cultural sources incorporated. While many other styles and influences exist, the goal is to use various influences to create an eclectic style rather than choose influences that are intended to stylistically define American music.

Schema della *Sinfonia de las Americas*

È probabile di sì; ma anche che siano una minoranza residuale perché, come ipotizzava Maderna, nella seconda metà del Novecento è iniziato un processo destinato a portarli tutti (anche *obtorto collo*) verso una musica che non è più «né francese, né inglese, né tedesca, né spagnola, né portoghese, né italiana, né russa, né tartara, né turca, né persiana, né indiana, né cinese, né americana». E che,

proprio per questo, suona particolarmente ricca ed enigmatica sul piano sia dell'enunciazione poetica sia della trasmissione didattica.

Se essa vada identificata con il pop internazionale, che ha subito un'evoluzione tale da trasformarsi in *World Music* capace di inserirsi a pieno titolo nell'industria culturale discografica globalizzata; oppure, con quella "musica di ricerca" per un pubblico di nicchia con pretese elitarie che, legittimamente, si appella alla tradizione occidentale o euro-colta e, di riflesso, anche ai suoi vari sperimentalismi novecenteschi, è questione tuttora *sub judice* e che pare destinata a restare tale ancora a lungo.

Se però si ascoltano i lavori di Tōru Takemitsu (1930-1996) o di Guo Wenjing (1956-) riflettendo sulla rivisitazione del colorismo timbrico impressionistico del primo e sul costruttivismo modernista *à la Šostakovič* del secondo, invece di domandarsi per l'ennesima volta cos'è di derivazione francese, russa (o tedesca, italiana, spagnola ecc.) nel rispettivo stile, sarebbe più utile chiedersi: cosa vi risuona di tipicamente e inequivocabilmente occidentale? Per rispondere subito, senza esitazione: non soltanto i violini o il pianoforte invece degli *shamisen* o del *pipa*, ma una progettualità musicale di ascendenza squisitamente europea perché fondata sul controllo della complessità sonora per mezzo della scrittura. In altre parole, poiché l'identità dello spazio acustico europeo si è concentrata essenzialmente sul suono determinato, con subordinazione della realtà fisico-acustica all'ordine pitagorico ideale, non è azzardato affermare che il 'Genio dell'Occidente' si è espresso, musicalmente parlando, soprattutto nell'*ars combinatoria* polifonico-contrappuntistica.

Perché incentrare la didattica della composizione precipuamente su di essa? Per il suo carattere senza dubbio culturale, che consente fin dai rudimenti l'utilizzo di formalizzazioni e modellizzazioni tanto persuasive quanto funzionali, laddove le grammatiche e le sintassi dell'armonia risentono invece della problematicità e degli equivoci del suo doppio fondamento: naturale (fisica del suono) e artificiale (scale, accordi ecc.). In quanto sapere tecnico-artistico sviluppatosi autonomamente *in vitro*, ma anche tramite l'ineludibile confronto a distanza con le idee dominanti di ordine naturale e naturalezza nelle loro molteplici declinazioni storiche, l'*ars combinatoria* polifonico-contrappuntistica ci permette di leggere in filigrana lo sviluppo genealogico dell'idea stessa di 'cultura europea', al di là e al di sopra dei contributi arrecati a essa dalle tante piccole o grandi patrie o dai tanti individui che, pur provenendo da aree geografiche lontanissime, consapevolmente vi si sono riconosciuti e ancora vi si appellano. Per di più, con l'invitante possibilità sul piano operativo didattico di servirsi della dolce esca della musica per impartire nozioni (di base o apicali) di matematica, geometria, acustica, informatica, ecc.; e con la speranza che il cosiddetto "conflitto tra le due culture" possa essere di nuovo ricomposto come lo era quando, a buon diritto, si poteva sentenziare: *ars sine scientia nihil est*.