

RAFFAELE POZZI

Roma

EDUCARE ALLA COMPLESSITÀ. IL RUOLO DELLA MUSICA D'ARTE CONTEMPORANEA

Lo scopo del mio breve contributo a questa *study session* è quello di proporre alcune riflessioni sul ruolo importante della musica d'arte contemporanea in una educazione alla complessità.¹

Le teorie della complessità sono un'area di pensiero largamente affermata nelle scienze umane e sociali d'oggi. Esse rappresentano un corpo di teorie che convergono, nonostante le molte differenze, nel rifiuto del riduzionismo.²

Riferendosi all'etimologia della parola 'complesso', che significa 'qualcosa tenuto insieme', tali teorie sottolineano la presenza di discontinuità, contraddizione, non linearità, molteplicità, caso, caos nei fenomeni esaminati, tutti aspetti ritenuti marginali e negativi dal razionalismo cartesiano classico.

Edgar Morin, uno dei maggiori teorici della complessità, ha sottolineato che, nel ventesimo secolo, grazie alla teoria quantistica e alla teoria della relatività, il paradigma della semplicità è stato sostituito dal nuovo paradigma della complessità che oggi domina le scienze sia naturali sia umane. Il modello di Morin si basa su un principio dialogico, «un principe dialogique», per il quale gli opposti sono reciprocamente costitutivi e non esclusivi.³

Vi sono anche posizioni più radicali. Gaston Bachelard, per esempio, ha sostenuto che «il n'y a pas d'idée simple, parce qu'une idée simple, ... doit être insérée, pour être comprise dans un système complexe de pensées et d'expériences».⁴ Tuttavia, è Edgar Morin che ha definito molto chiaramente la premessa epistemologica del suo nuovo modello dialogico: «La complexité ne saurait être quelque chose qui se définirait de façon simple et prendrait la place de la simplicité. La complexité est un mot-problème et non un mot-solution».⁵

Non è un caso che la riflessione recente di Morin sia stata in gran parte dedicata alla pedagogia. La società globale contemporanea richiede nuovi modelli teorici nelle scienze umane (si pensi, ad esempio, alla sociologia delle so-

¹ Per una precedente riflessione su questo argomento, si veda il mio articolo *Pedagogia, didattica e musica d'oggi*, in *La musica tra conoscere e fare*, a cura di G. La Face Bianconi e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 61-68.

² Per una prima panoramica sulla questione cfr. *La sfida della complessità*, a cura di G. Bocchi e M. Ceruti, Milano, Feltrinelli, 1985.

³ Cfr. E. MORIN, *La méthode*, III: *La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986, p. 98.

⁴ G. BACHELARD, *Le nouvel esprit scientifique* (1934), Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 152.

⁵ E. MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 1990, p. 10.

cietà complesse di Niklas Luhman) e tra questi, anche nuovi modelli pedagogici. Dopo *La tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée*, Morin ha pubblicato, a seguito dell'invito ricevuto dall'UNESCO, una sorta di manifesto, *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, in cui illustra un programma di riforma dell'istruzione centrato sulla teoria della complessità.⁶

Oggi, data la situazione del sistema educativo in Occidente ancora dominato da una frammentazione delle conoscenze, Morin raccomanda con energia una riforma educativa paradigmatica e non semplicemente programmatica. Il nuovo paradigma richiede uno studente in grado di cogliere il rapporto tra le parti e il tutto, il contesto, la complessità e l'articolazione multidimensionale della realtà. In altre parole, l'obiettivo pedagogico è raggiungere una conoscenza trasversale e interdisciplinare.

La presente relazione prosegue le mie ricerche precedenti nel campo della didattica dell'ascolto per l'infanzia iniziate nel 2005 con una proposta di trasposizione e uso didattico di *Riconoscenza per Goffredo Petrassi*, un pezzo per violino solo di Elliott Carter, compositore americano la cui musica ha una complessa organizzazione strutturale.⁷ Vorrei qui fare un passo in avanti nello stesso campo e genere musicale, prendendo in considerazione *B.A.C.H.*, un brano per pianoforte solo, scritto nel 1970 da un compositore italiano, Aldo Clementi. Considero questo lavoro per pianoforte adatto per essere utilizzato in una pedagogia e didattica della complessità per bambini, ma anche, con diverso approccio, per giovani e adulti.

Prima di iniziare, vorrei chiarire alcuni punti al fine di evitare qualsiasi malinteso.

Per 'complesso' intendo qualcosa che è composto da una molteplicità e ricchezza estetica di elementi, collegati tra loro, in grado di stimolare l'attenzione, la partecipazione emotiva e intellettuale e una risposta interpretativa da parte del discente. Da questo punto di vista, anche se mi occupo di un lavoro di musica d'arte contemporanea, vorrei sottolineare che qualsiasi tipo di musica complessa (classica, etnica, popolare ecc.) può essere proficuamente utilizzato in un programma educativo per bambini, giovani o adulti.

Ho scelto *B.A.C.H.* perché, come studioso di musica contemporanea, mi accorgo che questo genere musicale è ancora trascurato dai programmi scolastici e molti insegnanti non sono sufficientemente competenti per presentare tale genere ai propri allievi. Di conseguenza, vi è rischio di fare uso a scuola di

⁶ Cfr. ID., *La tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée*, Paris, Seuil, 1999; e ID. *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Seuil, 2000. Per un'applicazione del modello teorico di Morin alla musica contemporanea cfr. N. DARBON, *Musica multiplex. Dialogue du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁷ Cfr. R. POZZI, *Didattica dell'ascolto e musica d'arte. Come proporre "Riconoscenza per Goffredo Petrassi" di Carter a bambini di sei anni*, «Musica e Storia», XIV/3, 2006, pp. 715-732 (numero monografico sulla *Didattica dell'ascolto*, a cura di G. La Face Bianconi).

una musica esteticamente semplicistica e povera, invece di stimolare i bambini alla percezione e alla comprensione della complessità.

Come appena ricordato, il brano è stato scritto da Aldo Clementi nel 1970: con esso si è inaugurato un nuovo periodo stilistico del compositore, definito diatonico.⁸ Partendo da quest'opera inizialmente considerata non più di un pezzo sperimentale, il compositore ha abbandonato il suo linguaggio dodecafonico e cromatico degli anni Cinquanta e Sessanta. Il suo nuovo stile era caratterizzato dall'utilizzo di materiali diatonici e dall'elaborazione di frammenti melodici tratti da opere del passato per dar luogo a complesse strutture polifoniche. Possiamo trovare un chiaro esempio di questo processo in *Frammento*, un altro suo pezzo per pianoforte, scritto nel 1983:



ALDO CLEMENTI, *Frammento* per pianoforte.

Il materiale di base del lavoro è tratto dall'inizio del *Trio* op. 50 per violino, violoncello e pianoforte di Čajkovskij: le prime quattro note del violoncello.

Moderato assai. (♩ = 66)

Violino.

Violoncello.

Moderato assai. (♩ = 66)

PIANO.

p

PËTR IL'IC' ČAJKOVSKIJ, *Trio* op. 50 per violino, violoncello e pianoforte.

⁸ Cfr G. MATTIETTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Aldo Clementi*. Premio internazionale Latina di studi musicali 1996, Lucca, LIM, 2001.

B.A.C.H. è costruito in modo diverso:

ALDO CLEMENTI, *B.A.C.H.* per pianoforte.

Il pezzo presenta una sovrapposizione di differenti strutture scalari. La parte centrale mostra una scala diatonica di Do minore (colore verde), in *mp*; le parti superiore e inferiore (colore rosa) – la prima in *pp*, la seconda in *p* – utilizzano una scala cromatica. Le note del nome BACH (in virtù della nomenclatura alfabetica tedesca delle note esse sono: Si ♭, La, Do, Si ♯) sono nella parte centrale (colori verde e rosa). Un'altra citazione coerente appare nelle note bianche tenute (colore giallo): un frammento melodico dell'inizio della *Fantasia e Fuga* in Do minore BWV 906 di Johann Sebastian Bach. Inoltre, entrambi gli inizi della *Fantasia* e della *Fuga* contengono le note del nome BACH:

JOHANN SEBASTIAN BACH, *Fantasia* in Do minore BWV 906.JOHANN SEBASTIAN BACH, *Fuga* in Do minore BWV 906.

Il pezzo, seguendo le didascalie del compositore riportate sullo spartito, deve essere suonato il più velocemente possibile e ripetuto almeno tre volte. Le ripetizioni caleidoscopiche, la rotazione delle figure in un continuo, asimmetrico cambiamento degli accenti ritmici, la velocità dell'esecuzione generano in chi ascolta una vertigine e, in definitiva, una percezione statica del tempo. Attraverso le diverse procedure compositive adottate e ben oltre il titolo, *B.A.C.H.* rivela l'intenzione del compositore di scrivere un omaggio a Bach, per lui un musicista che ha concepito architetture polifoniche superbe, diffuso il temperamento equabile, raggiunto una sintesi di diatonismo e cromatismo.

Come si può notare, *B.A.C.H.* offre all'insegnante una vasta gamma di usi trasversali e trasposizioni didattiche. In una classe di bambini, per esempio, l'ascolto può essere analizzato e spiegato organizzando un gioco sul suono dei nomi e, da questo punto di partenza, spostarsi verso una prima introduzione alla figura di Bach. Sempre per i bambini, le procedure di composizione del

pezzo, basato sulla ripetizione e la circolazione degli stessi elementi, può essere spiegato attraverso giochi caleidoscopici.

Per dei giovani, il pezzo può essere un buon modo, a partire da una esperienza d'ascolto di musica d'arte contemporanea, d'introdurre Johann Sebastian Bach e *L'arte della Fuga*. Per adulti che abbiano adeguate conoscenze storiche e culturali, *B.A.C.H.* può, ad esempio, avvicinare gli ascoltatori alla concezione estetica di Aldo Clementi, al sentimento di nostalgia del passato nella musica del secolo XX, al rapporto tra Clementi e la pittura informale o il nichilismo filosofico.

L'importanza di stimolare la mente attraverso un rapporto con oggetti complessi, socialmente vissuto e condiviso, è sottolineata da diversi psicopedagogisti moderni. In effetti, una didattica guidata da un insegnante competente e applicata ad una musica esteticamente ricca e complessa può spingere l'allievo verso quella zona di crescita cognitiva potenziale che Vygotskij ha definito «zona dello sviluppo prossimale».⁹

Allo stesso modo, una musica complessa è in grado di stimolare nel discente un atteggiamento esplorativo che può realizzare, secondo la teoria di Bruner, un concetto di 'conoscenza' come un 'processo' e non come 'prodotto'. Inoltre, in Bruner, come in Vygotskij, la funzione tutoriale del docente e il processo di apprendimento assistito, che egli definisce *scaffolding*, sono fondamentali per ottenere buoni risultati in una classe di bambini.¹⁰

Anche Gardner dà un contributo ad una pedagogia della complessità quando fa notare che nelle classi del *Progetto Spectrum*, ispirato dalla sua teoria delle intelligenze multiple, le menti dei bambini vengono stimolate attraverso un contatto quotidiano con una varietà di materiali ricchi e non semplicistici.¹¹

In conclusione, tornando a Edgar Morin, per affrontare la complessità del mondo, abbiamo bisogno, in primo luogo, di una *tête bien faite*, una mente in grado di individuare un metodo generale per fare domande e dare risposte per risolvere problemi; in secondo luogo, di trovare i principii che permettono di collegare le conoscenze; in altre parole, capire ciò che connette i fenomeni anziché ciò che li divide.

Nella sua prolusione d'apertura a questo Congresso dell'International Musicological Society, l'antropologo Francesco Remotti ha sottolineato il valore e l'importanza del concetto di 'somiglianza' e criticato quello di 'identità', chiamando proprio in causa le teorie della complessità. Non lo ha fatto a caso. Il concetto di 'identità' separa le cose, le culture, quello di 'somiglianza' le colle-

⁹ Per questo concetto si rimanda a L. S. VYGOTSKIJ, *Pensiero e linguaggio*, Firenze, Giunti, 1966, p. 129 sg.

¹⁰ Cfr. J. BRUNER, *The Process of Education: Towards a Theory of Instruction*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 76. Per la definizione di 'scaffolding', cfr. D. WOOD - J. BRUNER - G. ROSS, *The Role of Tutorial in Problem Solving*, «Journal of Child Psychology and Psychiatry», XVII, 1976, pp. 89-100.

¹¹ Cfr. H. GARDNER, *Educare al comprendere*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 215.

ga.¹² Da questo punto di vista, accettare la complessità dell'esperienza umana e basare su di essa la pedagogia e didattica della musica può essere un buon modo per ottenere più successo nel campo dell'istruzione. Probabilmente, questa scelta permetterà agli studenti e agli insegnanti di vivere meglio, in una società veramente fondata su un concetto qualitativo e non quantitativo di democrazia.

¹² Sul concetto di 'somiglianza' e 'identità' cfr. F. REMOTTI, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza, 2011.