

GIORGIO BIANCOROSSO
Hong Kong

UN DIALETTO GLOBALE?
RIFLESSIONI SULLA MUSICA D'ARTE EUROPEA
A HONG KONG

Nel film *Nostalghia*, completato nel 1983 da Andrej Tarkovskij, il poeta russo Gorkachov e la sua interprete italiana compiono un viaggio che è nel contempo una ricerca interiore lungo una rotta che li porta a vedere celebri mete del centro Italia definite dal poeta, con frase ormai proverbiale, «di una bellezza nauseante». Durante una sosta in un hotel nei pressi di Arezzo, essi si accorgono che un vicino di stanza, a loro sconosciuto, sta ascoltando della musica cinese. Commentando questo fatto, e in risposta a una sollecitazione della compagna di viaggio, Gorkachov si fa beffe del tentativo per lui inutile (se non addirittura frivolo) di comprendere un'altra cultura.

La reazione di Gorkachov rimanda alla concezione pessimistica e anti-umanistica della storia elaborata da Spengler:¹ si rammenti a proposito la sua sintomatica *boutade* secondo cui le culture non si possono comprendere, bensì solo descrivere. Ma Gorkachov coniuga la propria critica al presente e persino, vista la data di uscita del film, al futuro: le sue parole potrebbero infatti fungere oggi da correttivo, se non addirittura da esorcismo, alle frequentissime eulogie della cosiddetta “cultura globale”, le tante celebrazioni stanche e superficiali del dialogo tra popoli e istituzioni di lingua, cultura, e segno politico diversi. La posizione di Gorkachov, e per interposta persona di Tarkovskij, ci riguarda da vicino anche perché identifica nella musica l'esempio più eclatante dell'impossibilità di quel dialogo. È come se la presa sensoriale immediata della musica e, nel caso qui discusso, il suo esotismo, ne rendesse la materia ancora più opaca. Come la poesia, la musica è, *lato sensu*, linguaggio. Ma essa è ben lungi, come vorrebbe il *cliché*, dall'essere un linguaggio universale; al contrario, le sue innumerevoli forme si potrebbero paragonare ad altrettanti idioletti che si escludono a vicenda. La distribuzione su scala mondiale della musica e la possibilità che ci offre di avvicinarci a repertori sconosciuti, hanno avuto – e continuano ad avere – un costo altissimo. Una volta sradicato, privato del legame al pro-

La ricerca per questo lavoro è stata in parte finanziata grazie al contributo concesso dallo University Grants Committee, Hong Kong S.A.R. (rif. n. HKU 740610H).

¹ Cfr. O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, I: *Gestalt und Wirklichkeit*, Wien, Braumüller, 1918; II: *Welthistorische Perspektiven*, München, Beck, 1922; ed. it. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, a cura di F. Jesi, Parma, U. Guanda, 1977.

prio luogo d'origine e della comunità per cui fu concepito, un repertorio musicale regredisce a puro suono.

A chi gli chiede come superare questa *impasse*, come poter sperare che la sua opera poetica possa essere non solo letta ma compresa, Gorkachov risponde in maniera criptica: «abolendo le frontiere». La parabola giunge qui al suo termine, ma senza la consueta dose di saggezza. Lo scambio e utilizzo di testi e artefatti a noi sconosciuti, lo studio di tradizioni diverse dalla nostra, non dipende dall'abolizione delle frontiere. Ciò vale sia per lo storico sia per il filosofo, il musicista o l'ermeneuta. È piuttosto lo scambio e il confronto che *in primis* pone le condizioni per la creazione di correnti e gruppi che non solo corrono in parallelo ma trascendono e fanno persino da leva all'evoluzione di nuove entità geo-politiche. Di questo processo l'Europa è un caso esemplare, tanto più ora che la sua identità culturale viene messa in vetrina come l'ideale antidoto a secoli di guerre fratricide e sanguinose, il fondamento sul quale mettere in piedi un nuovo e più integrato soggetto politico su scala continentale. Noi storici della musica siamo ben consapevoli che la crescita sorprendente e inarrestabile di molti generi musicali, e lo scambio di persone e di saperi che ne conseguì, non si limitò a riempire un contenitore già pronto ma contribuì esso stesso a creare uno spazio di crescita e confronto. Ciò avvenne grazie alla vocazione prettamente cosmopolita di molte corti aristocratiche. Ma fu anche reso possibile, per ritornare alla *vexata quaestio* delle analogie tra musica e linguaggio e far eco alle osservazioni di Giuseppina La Face Bianconi nel saggio introduttivo qui pubblicato (cfr. pp. 1-5), dall'uso del latino come lingua franca e da quel complesso di pratiche rituali e testuali altrimenti note come la liturgia della Chiesa. Viceversa, per i miei studenti di Hong Kong la situazione linguistica di ciò che passa per 'Europa' appare frammentaria, sia che insegni il tredicesimo, il sedicesimo o il ventesimo secolo. Attraverso le loro risposte, riflesso nei loro visi scorgo lo spettro di un'antica Babele linguistica e culturale.

Dopo le mie lezioni, nel *comfort* del mio studio o camminando per strada, capita anche a me – come a Gorkachov – di imbartermi in frammenti di musica tradizionale cinese. Col tempo ho imparato non solo ad aspettare ma anche ad accettare questi incontri di buon grado, come una gradita *routine*. Otto anni fa mi sono trasferito in Cina per insegnare musicologia nella University of Hong Kong, l'ateneo con la storia più lunga di tutto il territorio (come si definisce oggi la ex colonia britannica). Insegno in un *curriculum* variegato che comprende la storia dei repertori scritti del medioevo e dell'epoca moderna. In una città dalla posizione così particolare, per non dire unica, l'insegnamento della storia della musica europea è un *work in progress* animato da bisogni e finalità diverse, se non addirittura incompatibili. Il senso di disorientamento che ne deriva, il bisogno costante di ridefinire il nostro metodo e i nostri obiettivi si accompagnano alla consapevolezza di essere in un luogo privilegiato da cui poter osservare, senza esserne travolti, il cambiamento epocale di una nazione pur già mil-

lenaria come la Cina. Tutto ciò non può che colpire al cuore, ma anche ringiovanire il mio approccio all'insegnamento della tradizione europea.

La sigla 'Storia della musica occidentale', come viene chiamata la serie di corsi per laureandi da me curata, è multivalente. Lungi dall'indicare solo un particolare ambito culturale, l'aggettivo 'occidentale' – per me dal sapore ancora nuovo – ha un significato letterale, ovvero geografico, ineluttabile. L'Occidente dista da Hong Kong migliaia di chilometri e non offre punti di contatto diretti se non attraverso lo scambio di capitali, tecnologie e forme espressive (esse stesse altamente mediate). Gli artefici di questo processo di mediazione sono stati gli amministratori della vecchia colonia, i residenti cinesi ritornati dall'Europa, dall'Australia e dal Nord America, così come quel grande centro di assorbimento, riassetto e redistribuzione di cose occidentali lungo tutto il versante est-asiatico, vale a dire il Giappone (il cui ruolo in questo senso rimane ben poco studiato). L'intensità con cui ci si confronta con la cultura "d'importazione" europea o americana, ivi inclusa la musica colta, lascia esterrefatti (o almeno così dovrebbe, onde non darla per scontata). Che lo si chiami traduzione, ricontestualizzazione o appropriazione, si tratta di un processo che sta avvenendo a una distanza tale dal centro irradiante di detta tradizione, e in un contesto talmente diverso, da farci riflettere sul termine stesso 'tradizione' e su quali significati ad esso attribuire.

Al contrario del Nord America (dove la tradizione è stata incoraggiata dal contatto diretto, lo scambio nonché l'emigrazione vera e propria di alcune figure chiave), Hong Kong fa perno meno sullo scambio di persone, la testimonianza diretta di professionisti, che non sulla abilità della musica di viaggiare, per così dire, "leggera" (fatto reso ancora più eclatante dai mezzi di comunicazione digitale). In verità, si può affermare senza esagerazione che la trasmissione e distribuzione delle musiche colte occidentali dipende dallo statuto intangibile, ma per questo ancor più tenacemente centrale, del repertorio: quelle stesse sonate, sinfonie, cantate e opere liriche alle quali si riconosce un ruolo centrale nel cosiddetto "canone". Questo canone viene oggi studiato con grande curiosità e trasporto da esecutori, compositori e musicologi non solo a Hong Kong ma in tutto il mondo sinofono: la Cina, Taiwan, la Malesia e Singapore. Il concetto di 'opera', oggi così screditato, dichiarato pressoché morto dai sacerdoti di una nuova ortodossia, conserva dunque un ruolo prepotentemente centrale in quella che è in assoluto la più grande migrazione mai registrata di un repertorio musicale.

Eppure, proprio in virtù del mio coinvolgimento in questa operazione di ricontestualizzazione, mi sono reso conto che l'opera musicale non può essere fine a sé stessa; essa agisce come punto d'incontro, momento di un passaggio di consegne, e luogo per uno scambio. Di qui, in tutta la regione del sud della Cina, il nascere di nuovi conservatori che creano posti di lavoro e prospettive di carriera, aggiungendosi così alla già folta fauna di scuole e istituzioni musicali di vario grado, inclusa una cospicua schiera di insegnanti privati. Da parte sua,

Hong Kong non ha solo dato i natali a un buon numero di ottimi pianisti ma è anche diventato il centro di una nuova forma di *Biedermeier*. La pratica di uno strumento, soprattutto il pianoforte – oggetto-mobile *par excellence* – svolge diversi ruoli: la gestione di una gioventù in preda a crisi di identità, il chiudersi a riccio nella sfera del privato (tanto più opportuno visto il rapporto ambiguo con la Cina) e l'acquisizione di capitale culturale per sé e i propri figli. In tale contesto, la storia della musica occupa tutto sommato un ruolo ancora marginale nei *curricula* dei conservatori e delle università. I corsi incentrati sul canone occidentale, inoltre, sono pieni di trabocchetti sia linguistici sia metodologici, e non mancano di generare fraintendimenti, specialmente tra colleghi e giornalisti che guardano al repertorio europeo come un semplice precipitato dell'influenza dell'ex impero britannico. Eppure sono proprio queste difficoltà a rendere avvincente l'insegnamento e a donargli un alto coefficiente di impatto tanto sugli studenti quanto – vale la pena sottolinearlo – sui docenti stessi.

Statisticamente parlando, gli insegnanti europei sono ancora relativamente pochi. Ma piuttosto che provocare riflessioni amare sulle biecche prospettive di riuscita di un trapianto dettato dal mito della modernizzazione, questo stato di cose ha stimolato in me un'autoriflessione. Essendo cresciuto in Italia in un periodo in cui la musealizzazione della musica classica era già un fatto compiuto, vale a dire tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, sono abituato a guardare con disincanto, nonché con un certo sollievo, alla scomparsa delle strutture sociali e politiche che funsero da sostrato alla creazione dei repertori da noi studiati e riveriti, la separazione radicale della musica dal progetto culturale di cui era parte integrante (se non addirittura esponente di bandiera). Il noto termine 'schizofonia', coniato da Murray Schafer per indicare la separazione tra la musica e la sue fonti sonore,² fatica a cogliere appieno l'enormità di quel processo di trasformazione, una vera e propria *neutralizzazione*, che si è consumato lungo tutto il ventesimo secolo proprio in Italia, uno dei centri geografici e spirituali della tradizione europea. La vocazione antiquaria della musicologia e il suo interessarsi all'opera musicale in quanto testo, denunciati da più parti come sintomi di un imperdonabile atteggiamento reazionario, sembrano a me oggi piuttosto la prevedibile, ineluttabile – e persino la più sensata – risposta proprio a questa crisi.

Ritornando a Hong Kong, e guardando moltissimi giovani cimentarsi con il pianoforte, l'oboe e il violino, oppure prepararsi a un debutto operistico, la tentazione di dipingere un quadro apocalittico, caratterizzato dall'occidentalizzazione selvaggia da un lato e una certa qual *malaise* post-coloniale dall'altro, ebbene tale tentazione va respinta. L'aver abbracciato il repertorio europeo colto, peraltro, è già un ricordo, e non solo a Hong Kong. Queste musiche sono piuttosto diventate il perno di un considerevole sforzo economico e gestionale

² Cfr. R. MURRAY SCHAFER, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977, p. 90 (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985, p. 129).

a tutti i livelli di istruzione, dalla scuola primaria alle università (programmi di dottorato inclusi).

Per mettere tutto ciò in prospettiva, è importante ricordare la leggendaria ambizione e scaltrezza della popolazione locale, l'accesso a beni sia tangibili (prodotti) sia intangibili (saperi, servizi) da tutto il mondo, la familiarità con stili di vita e modalità di consumo diversissime tra loro e, *last but not least*, la ricchezza delle casse del governo di Hong Kong, noto per la sua cautela ma capace di sorprendenti investimenti in infrastrutture e personale specializzato. Certo, la spregiudicata mentalità pratica di studenti e docenti, ancora memori di enormi privazioni, rischia ancora di far naufragare il tentativo di fare di Hong Kong un centro di istruzione e ricerca, anche musicale. Ma che la 'nostra' musica sia diventata parte integrante dell'ampio spettro di attività educative e abbia segnato l'orizzonte culturale della città, questo non lo si può dubitare. Lo testimoniano giornalmente le attività di migliaia di professionisti e dilettanti.

Nel suo famoso saggio su *Amleto* del 1796, August Wilhelm Schlegel sottoscrisse la poesia di Shakespeare alla cultura tedesca: «Si può affermare in tutta tranquillità che, esclusi gli inglesi, egli non appartenga a nessun altro come quanto a noi tedeschi ... Niente che sia suo ci pare estraneo. Non dobbiamo fare uno sforzo di adeguamento per poterlo chiamare 'tutto nostro'». ³ La scelta di termini da parte di Schlegel può forse offendere la sensibilità di chi non crede più alle barriere politiche (per non dire linguistiche). Ma faremmo bene ad assecondarne l'implicito riconoscimento dei confini tra nazione e nazione, tanto più se ci accingiamo ad intavolare una discussione di metodo con colleghi per i quali, nell'attuale scacchiere asiatico, l'identità culturale e nazionale sono temi all'ordine del giorno. Quanto all'asserzione di Schlegel secondo la quale Shakespeare sarebbe "tutto tedesco", si tratta certo di un luogo comune ma si presta a interpretazioni diverse. Se la forma di assimilazione da lui descritta sia possibile, per non dire auspicabile, a distanza di migliaia di chilometri, è una domanda che noi occidentali discutiamo da tanto tempo con interesse e, vista l'amara eredità coloniale, non senza sensi di colpa e anche opportunistico zelo riformatore. Ciò nonostante, si tratta di una domanda alla quale io stesso, nel contempo partecipe e osservatore sul campo, sento di non poter rispondere.

³ A. W. VON SCHLEGEL, *Alcune note su William Shakespeare in occasione dell'uscita del "Wilhelm Meister"* (1796), in *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm un Drang a Victor Hugo*, a cura di M. Fazio, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 115-128: 116 sg.