

Concertino

B I M E S T R A L E D I V A R I A C U L T U R A

1 febbraio 1993 anno II numero 4 L. 10.000
via Mosè Bianchi 59 20149 Milano

sped. in abb. postale - gruppo IV/70 - ISSN 1121-6875

Avanguardia come inattualità?

di Francesco Leprino

La musica fra compiacimento della modernità e disagio del contemporaneo.

C'è una polemica, nel mondo musicale, tanto estesa quanto sconosciuta e irrilevante nel dibattito culturale italiano (una polemica ulteriore sarebbe da aprire, in altra sede, sul disinteresse della cultura italiana per la musica, disinteresse meno acuto in epoche passate, e che nel nostro tempo diventa sintomatico di...). I due versanti che compongono tale polemica si possono sommariamente far coincidere con lo schieramento dei cosiddetti "neoromantici" (autosuperatisi in "postmoderni") e con i compositori, più o meno accreditati come autorevolezza, che vengono normalmente eseguiti nei festival di musica contemporanea e sono premiati nei concorsi di composizione, buoni incassatori, quasi incuranti, di tale polemica. Oltre alle invettive-manifesto dei neoromantici, la *querelle* è amplificata dai critici e dai direttori artistici degli opposti schieramenti.

Entrare nel merito di tale polemica è rischioso, si preferirebbe scriverne in maniera sfumatamente ed elegantemente ironica, ma la scarsa conoscenza del problema impone di parlarne con cipiglio, a nostra volta, garbatamente polemico. Del resto lo stesso chiedersi quale sia la musica che ha diritto di patentarsi "contemporanea" nel plurilinguismo generato dal sistema di comunicazione e diffusione dei messaggi odierno corrisponde, di fatto, a schierarsi fazziosamente (correndo oltretutto il rischio di passare per moralisti).

Se contemporaneo è tutto ciò che accade *hic et nunc*, tutti i generi musicali che si affacciano sul mercato dell'informazione appartengono a quest'ambito. Sono contemporanei il rock, il jazz, il "Rondò Veneziano", le opere di Menotti, quelle di Stockhausen o di Bernstein. E tanti generi ancora. Circoscriviamo il nostro campo d'intervento a quei generi (e sono sempre molti) in cui è privilegiata, in linea di principio, la "funzione estetica", che diverge di molto, il lettore comprenderà, dalle altre funzioni della musica: quella referenziale (propria della musica da film), quella fatica (nel caso

della musica leggera), quella conativa (nella musica pubblicitaria), etc.

Ogni epoca (si perdoni l'ovvietà dell'assunto) ha avuto una "cultura dominante" con il ruolo di filtro sia rispetto alla contemporaneità sia, soprattutto, rispetto al passato immediato e remoto. I canali di tale filtro, oltre naturalmente ai mezzi di comunicazione peculiari del tempo, sono stati l'educazione (laica e religiosa) a livello articolato e diffuso, e le aggregazioni locali d'opinione (movimenti artistici, cenacoli culturali, salotti, scuole e scuole di pensiero).

In tal modo, nel bene e nel male, sono giunti fino a noi, carichi di una certa immagine e valore, alcuni musicisti, altri sono stati dimenticati o cancellati e, addirittura, non risultano menzionati in alcuna storia della musica, semmai in qualche dizionario enciclopedico (i curatori, in tal caso, non adottano scelte meritocratiche, ma criteri di esaustività).

Tale Cultura Dominante (le maiuscole le competono) fa capo, da sempre, a intellettuali e artisti che affermano in qualche modo le proprie idee e, a loro volta, si affermano, diventano

credibili. In un passato non troppo lontano certa cultura diventava dominante anche perché alcuni individui, per selezione più o meno naturale, avevano l'accesso ai pochi mezzi di informazione, di circolazione di idee. Ad altri tale accesso era inibito, per selezione del potere, per dislocazione geografica, per area di intervento o per altre cause attinenti alle forme di controllo del potere nelle varie epoche. L'argomento è vasto e non lo si dovrebbe liquidare in poche parole: ma non è il caso di approfondirlo in questa sede.

Le cose oggi sono piuttosto diverse. Non c'è, tutti lo sanno, una sola cultura dominante, ma parecchie, e in contraddizione fra loro. La facilità di accesso ai mezzi di comunicazione da parte di tutti ha permesso ciò. Nei calderoni dell'informazione televisiva, cartacea e telematica si accumulano diversi messaggi, diversi generi, partiti da presupposti differenti, ma capaci di dare spazio a ogni desiderio di protagonismo, in una società anonima e appiattita (si pensi alla molteplicità delle sette religiose nate e proliferate in America grazie alla televisione). «Bisogna parlare sottovoce adesso ... L'anima umana è assai silenziosa», faceva cantare Claude Debussy a uno dei personaggi del *Pelleas*. Oggi non si può più parlare sottovoce, né tantomeno articolare la dinamica di ciò che si vorrebbe dire. In tale ambito si fa spazio, "si nota", solo chi grida più forte, chi offre sapori più intensi, chi è più *fast listening*, nel nostro caso. «La storia farà giustizia», si dirà: i compositori alla moda dei secoli passati li abbiamo dimenticati, ed erano la maggioranza rispetto a quelli che ricordiamo. Il *work in progress* della cultura dominante (il plurale compete loro) sembra possa restituire giustizia. Gli intellettuali di oggi, inoltre, sembrano ispirarsi a un senso maggiore di democrazia. I metodi di ricerca e di approccio storiografico tendono a essere più scientifici. D'altronde ciò che "sopravvive alla storia" sembra essere ciò che merita di soprav-



vivere. Una sorta di selezione naturale. Cosa ne sarebbe, del resto, del nostro credo nella giustizia se, delusi dalla giustizia della contemporaneità (ed è una costante), non credessimo almeno in quella della storia? Dovremmo forse mettere in dubbio che Beethoven fu il più grande musicista, se non altro, del primo Ottocento, e pensare che forse un oscuro compositore suo contemporaneo era più grande, vittima dell'oblio della storia (tale era stato il destino di Bach per i contemporanei di Mozart e Beethoven)? Sarebbe un ragionamento per assurdo, accettabile ma non verificabile. Siamo costretti a credere nella storia poiché è l'unica fonte che ci tramanda delle verità, prodotte da culture dominanti, pur revisionabili o ribaltabili in qualsiasi momento, ma fino ad allora uniche verità. Verità soggette a quel *work in progress* della storia di cui si diceva, che può cancellare miraggi di grandezza e far emergere ciò che era oscuro (anche se pare improbabile, in un mondo in cui non vi sono più isole e atolli da scoprire, la possibilità di trovare reperti di grandezza in un più o meno lontano passato).

Gli *yuppies* alla moda della musica (di quella che "puzza" di cultura, intendiamoci, non di quella pop o leggera, scopertamente innocente e quasi sempre senza pretenzioni nei suoi intenti) che imperversano in questi anni, in virtù di uno stentoreo manierismo, è probabile restino vittime dell'oblio della storia, nonostante i mezzi di informazione tramite i quali hanno proliferato, nonostante le infiltrazioni nelle maglie di una intelligenza intellettuale spesso ignara (un eufemismo?) dei processi di sviluppo musicale.

Accademici si definiscono, nell'accezione negativa dei discepoli verso i maestri, coloro che sono attaccati alla conservazione di stantie e rigide regole formali, mal disposti verso il nuovo, il cambiamento, il ribaltamento. Vecchi accademici (ma non era un epiteto attribuito anche al vecchio Johann Sebastian?) in opposizione ai nuovi "creativi" (il termine è oggi proprio del linguaggio della pubblicità), che nell'ambito colto sono i neoromantici e i post-moderni! Vecchi accademici sono coloro che alla musica hanno dato in realtà una propulsione in avanti senza precedenti, forse troppo rapida rispetto alla possibilità di recupero della ricezione, che hanno ribaltato sistemi linguistici plurisecolari, che hanno più volte contraddetto i loro credi, spesso fedeli all'infedeltà. Sono i figli di Varèse, di Schoenberg, di Stravinskij, sono coloro che alle vie tracciate hanno scelto la pluridirezionalità dell'orizzonte. E facciamo nomi: sono i Nono, gli Xenakis, i Manzoni, i Dufourt, gli Sciarrino, gli Stockhausen, i Grisey, i Boulez, gli innumerevoli altri che non citiamo non certo per porli in secondo piano, e sono centinaia.

Nel campo opposto, contro questi "accademici", stanno i compositori che hanno scelto di riesumare la tonalità e l'armonia, i pronipoti di Rameau, i nuovi creativi che oppongono certezze, vie sicuramente tracciate, che certamente fanno tirare un sospiro di sollievo al pubblico che li ascolta dopo un Concerto di Chopin.

Tale schiera, che nella maggior parte dei casi ha avuto una trafila formativa "accademica", divisa fra la virtù filiatrice dalla necessità (leggi mancanza di necessità creative o, più semplicemente, mancanza di idee) e la malafede dettata dalla ricerca del consenso, partorisce melodrammi veristi, canzoni d'amore, vagiti minimalisti (ma non troppo), opere dal naso lungo, pop-lieder disneyani, sonate e concerti per pianoforte in do maggiore o mi bemolle minore, cadenze.

Codesti compositori cavalcano la tigre della predominanza della linea Ravel-Richard Strauss-Stravinskij-Hindemith-Sciostakovic-Milhaud (ma anche Giordano-Mascagni-

Puccini), opposta a quell'altra che la "cultura dominante" dei decenni scorsi aveva messo in primo piano. Da tale linea, però, i nuovi romantici non desumono nulla: la finezza contrappuntistica hindemithiana, la sagacia ironica di Milhaud (l'ironia è sconosciuta a questa schiera, se non ridotta a basso umorismo), la sferza spigolosa di Sciostakovic, il genio creativo orchestrale straussiano (pur anche degli omonimi predecessori viennesi). Tanto meno dai roman-



Discografia esemplificativa di riferimento

(limitata alla produzione italiana)

- Berio Luciano, *Folk songs* (RCA).
 Donatoni Franco, *Refrain* (Etcetera Records).
 Ferrero Lorenzo, *Concerto per pianoforte e orchestra, Parodia, Ostinato, Canzoni d'amore* (Nuova Era).
 Manzoni Giacomo, *Masse: omaggio a Edgar Varèse* (Deutsche Grammophon).
 Nono Luigi, *La lontananza nostalgica utopica futura* (Deutsche Grammophon).
 Petrassi Goffredo, *Il Cordovano* (Ricordi).
 Sciarrino Salvatore, *Lohengrin* (Ricordi).

ti, grandi e piccoli.

Non c'è afflato, non c'è costruzione, non c'è complessità, non c'è sviluppo. C'è l'uso stereotipo di certi effetti accordali e orchestrali, il ritorno ossessivo di certi intervalli, la ripetizione ostinata (ma non troppo). C'è, per immettere efficacia volitiva, la presa di posizione, in forma di manifesto, polemico-sgarbiana (la definizione di polemista suonerebbe troppo azzardata). Il compositore di questa schiera, del romantico ha solo qualche "neo", per il resto abbonda in manifestazioni "esteriori": dichiarazioni di poetica, atteggiamento, a volte, finemente salottiero, presenzialismo mass-mediologico, dimostrazione di saccenteria culturale. Codesto dandy di fine millennio sarebbe, in qualche caso, un buon mestierante in altri settori - pubblicità, cinema, televisione, orchestrazione canzonettistica, videoclip - potrebbe scegliere generi senza protervia, ma spesso l'estrazione socio-culturale e un'ambizione spinta glielo impediscono, e quindi si mette sulla stessa linea, anche se in opposizione, dei vecchi accademici, dei compositori per necessità, per disagio, spesso vittime e carnefici delle loro carceri d'invenzione. Il nostro compositore neoromantico si rivolge alla gente, parla direttamente al cuore, anche se ha già letto Proust, Musil, Kafka, Joyce, Gadda. Anche se ha ascoltato e analizzato Webern, Bartók e Stravinskij, e i *Gruppen* (di Stockhausen).

Tutto questo vecchio accademismo "intellettualistico" è rifiutato in favore di una nuo-

va semplicità e immediatezza. "Reazione agli atteggiamenti intellettualistici ed elitari", "comunicazione fra compositore e pubblico", "commistione dei generi" sono le dichiarazioni più ricorrenti dei compositori "anti-accademici". «Mi interessavano le emozioni, così ho usato un linguaggio che tutti avevano decretato morto» dice David Del Tredici, ultracinquantenne compositore americano; «... le canzoni dei Beatles sono più belle della musica di Stockhausen e si presentano anche più interessanti da un punto di vista teorico-tecnico...» polemizza Marco Tutino; «... l'impianto della mia musica è tradizionale... quando scrivo un pezzo spero che possa piacere a qualcuno, se no non lo scriverei» sostiene Marco Betta. Scrive Franco Pulcini a proposito delle *Canzoni d'amore* di Lorenzo Ferrero: «... le melodie sono infatti costituite di pochi intervalli, gli accompagnamenti sincopati e basso spostato ritmicamente dal canto... la costante dell'ossessione, resa dalle ripetizioni di schemi armonici, da continue simmetrie e dall'uso di ritornelli...» Melodia, accompagnamento, ripetizioni, schemi armonici, basso, simmetrie, ritornelli: termini appartenenti all'alfabeto pre-beethoveniano (posti come modelli strutturali di partenza). La risultante di tutto ciò è, in fondo, unica: piacere a una fascia alta di pubblico (e risolvere l'annoso problema dell'esotericità del linguaggio musicale contemporaneo), restando in un contenitore colto. «Basta derubricare il lavoro compositivo dalla categoria di *opera critica* a quella di *prodotto di consumo* per riottenere la fiducia di un pubblico stanco...» scrive Antonio De Lisa (*Sonus*, 3, 1991), il quale fa notare che la loro (dei postmoderni-neoromantici) è, sì, una questione ideologica: necessità del ritmo veloce (contro l'apparente stasi della risonanza) come ideologia motoria, narratività del teatro musicale come ideologia della continuità e del guardabato operistico, riduzione della storia a cronaca come ideologia del consumo.

La giustificazione ricorrente è il rifiuto di essere "d'avanguardia", trattando il termine come sinonimo di "chiuso", "fuori moda". Un capitolo a parte andrebbe scritto sul termine avanguardia. Ce ne asterremo, facendo notare soltanto che la maggior parte dei compositori (degli artisti) detti d'avanguardia non sanno o non si pongono il problema di appartenere a tale "club". Non c'è alcun movimento, in special modo ai nostri giorni, che si proponga "all'avanguardia", non vi sono manifesti, provocazioni e tutti quegli altri elementi che hanno caratterizzato in passato questi movimenti (l'ossimoro dell'"avanguardia storica"). Vi sono individui che lavorano spesso per necessità personale, che può coincidere anche con il sentire la necessità storica della continua evoluzione, come avviene nel campo scientifico, ad esempio. Compositori spesso in totale antitesi fra di loro, che originano risultati inconciliabili: a differenza della ricerca scientifica, che progredisce in linea retta, l'evoluzione estetica può permettersi più cammini paralleli, divergenti o traslati su altre dimensioni.

L'unica prerogativa, l'unico principio etico, per chi non bara, ma non c'è interesse a barare (a parte vincere il tal concorso scrivendo *à la manière de*), è l'estrema onestà: offrire il più possibile il nuovo, per un artista, è il suo maggiore dovere sociale (ma di ciò, il nostro, può essere benissimo all'oscuro). Se l'artista è un diverso, un (più o meno) puro folle, non può adottare il calcolo manageriale di dover piacere a un pubblico.

L'umano troppo umano della sopravvivenza non ci interessa, ha altre giustificazioni appartenenti alla sfera del privato.

Avanguardia, forse, coincide oggi con inattualità. Il disagio provocato dai compositori non tradizionali è forse questo: essere di inquietante inattualità.

La banalità del “postmoderno tonale” (o sintatticamente tonale) non sta nell’utilizzo delle tonalità, come l’interesse per un lavoro dodecafonico non sta nell’utilizzo di una “serie dodecafonica” (tanti compositori del Novecento hanno utilizzato in maniera geniale la tonalità, così come tanti altri compositori hanno utilizzato la dodecaфония in maniera pedante e noiosa). Non è, insomma, una questione di linguaggio.

Gli anni Ottanta, del resto, hanno spazzato via le preclusioni al polistilismo, alla mancanza di sperimentazione, ai richiami al passato, alle incursioni nel territorio *popular*. E’ il caso, ad esempio, dell’accettazione di compositori come Hans Werner Henze e Alfred Schnittke. La musica di Luciano Berio, da sempre sensibile ai richiami “non colti”, non ha sofferto mai di alcuna preclusione. Come nessuna preclusione hanno avuto le musiche di compositori non certo sperimentali come Petracchi o Messiaen, o compositori che hanno deliberatamente rinunciato alla sperimentazione badando al mero gioco compositivo, come Aldo Clementi o Franco Donatoni. O, inoltre, compositori che, pur partiti da dichiarazioni di principio “neoromantiche”, hanno praticato poi vie compositive di estremo interesse, ed è il caso paradigmatico di Wolfgang Rihm.

Che cosa aggiungere, all’ignaro lettore comune, per distinguere i due ambiti? E’, tutto sommato, una questione di “qualità”. E la qualità non è misurabile, è realtà analogica non riducibile al discreto del misurabile. Rendere complicato ciò che è misurabile è un tentativo (maldestro) di sottrarlo al suo destino quantita-

tivo. E’ il caso, per fare un esempio musicale, delle cellule minimaliste che, per vivere, hanno bisogno di crescere attraverso la riproposizione, il più possibile complessa (complicata) dell’identico.

Compiacimento della modernità diviene, in definitiva, quell’atteggiamento di comodo, fuori dal disagio contemporaneo, dell’utilizzo in maniera acritica delle forme e dei mezzi musicali che ci offre il sistema dell’informazione di oggi, dove i pannelli dei generi (sempre, a parere di chi scrive, legati a una propria funzione primaria) sono perfettamente intercambiabili, in favore, nei casi (rari) in cui il talento (ah, il talento!) lo permette, della loro efficacia auricolare. “Musica qualunque di un compositore qualunque per uomini qualunque”, potrebbe esserne lo slogan.

Alla libertà di rifiutare la funzione estetica dovrebbe essere legato almeno l’esplicito obbligo di dichiarare questa rinuncia: John Cage, i minimalisti americani e i compositori di musica da film, pur con presupposti diversi, lo hanno sempre fatto. Chi non opta in tal senso, ingenera volontariamente confusione nell’ascoltatore e ambiguità sulla destinazione di quello che finisce per essere il “prodotto”, a voler limitare il danno solo a un ambito di stretta formalità esteriore.

Nel frattempo gli altri, gli “accademici”, continuano a creare, a tracciare nuove vie e ad abbandonarle, senza alcun vantaggio, materiale o di popolarità, che non sia onestà intellettuale, argine (storicizzabile) alle debolezze di pensiero, e testimonianza (esteticamente/umanamente autentica) del disagio contemporaneo.