



Maurizio Vitali

Musica in metamorfosi

In margine al programma radiofonico di Andrea Liberovici,
Musica in metamorfosi Radio 3 – Suite

<https://www.raiplayradio.it/playlist/2018/06/Radio3-Suite-musica-in-metamorfosi-bc03e743-ae9d-4412-bf15-2af59f5d92fe.html>

Partendo dalla domanda che fonda il programma e che l'autore-conduttore rivolge in diverse articolazioni a vari testimoni della musica contemporanea, sorgono alcune domande-riflessioni che possono forse essere utili per ripensare l'educazione musicale contemporanea.

La domanda alla base del programma radiofonico è la seguente: *“La presenza di oltre 4000 tra generi e sottogeneri musicali sono un segno della democrazia esistente oggi nel campo della musica o possono essere invece il sintomo di una metamorfosi in atto nel concetto stesso di musica?”*.

Il “concetto di musica” torna quindi a essere centrale e protagonista assoluto del dibattito musicologico e filosofico contemporaneo quanto, credo, nella riflessione pedagogico-didattica.

Ecco allora una serie di domande per riflettere sul fare oggi musica a scuola.

1. Se è vero, come afferma Giacomo Manzoni nella sua intervista, che la musica d'arte è da sempre pensata e prodotta nella storia all'interno di “piccole comunità”, anche per il problema dei suoi alti costi, ma che esiste e permane un diritto di conoscenza per tutti e dato che oggi non si pone più un problema di accesso, data l'immediata fruibilità di ogni musica attraverso internet, ci si chiede: quale compito può “realmente” essere svolto dalla scuola di tutti, che di Musica deve occuparsi, per riprovare a colmare almeno parzialmente questo gap e con quale efficacia possibile?
2. Su questa strada si pone per esempio il problema di una certa autoreferenzialità della musica d'arte contemporanea. Si crede davvero di poter continuare a fare un discorso unificante sulle arti contemporanee, come se i problemi della loro permeabilità/impermeabilità alla cultura popolare fosse la stessa, o potrebbe risultare piuttosto utile riapprocciare le arti non-musicali per capire come sono riuscite a superare o

almeno a ridurre la distanza che le separa dalla cultura di base e pensare attraverso la scuola percorsi sperimentali per ricercare forme di avvicinamento anche alle espressioni più complesse della musica moderna? È possibile provare a ricentrare la didattica della musica a partire dal quello che Mario Baroni definisce il rapporto problematico tra familiarità e non familiarità delle musiche?

3. Gilles Deleuze afferma che il pittore non dipinge su una tela vergine, né lo scrittore scrive su una pagina bianca, ma che la pagina e la tela sono già talmente ricoperte da luoghi comuni preesistenti e prestabiliti che bisogna prima di tutto cancellare e ripulire, ridurre e addirittura dilaniare per far passare una corrente d'aria generata dal caos che ci porti alla visione. Questa idea ha una qualche attinenza anche con l'educazione musicale? Per generare una "visione" con gli studenti occorre forse rimettere in discussione l'idea fondativa di Gino Stefani di una competenza musicale comune da cui partire nel processo educativo-formativo quotidiano e comunque da valorizzare nell'acquisizione di competenze? Quale senso va a ricoprire, inoltre, lo sviluppo di competenze stilistiche sempre più definite che sembrerebbero per Gualtiero Dazi e Liberovici condurre verso una nuova "Babele della musica"?
4. Se, come dichiarava Olivier Messiaen, l'unica vera rivoluzione del XX secolo destinata a durare nel tempo sembra essere la musica elettronica (elettroacustica) che ha prodotto, come direbbe François Delalande, una rivoluzione nella conquista di una dominanza del suono prodotto elettronicamente su quello scritto, come questo cambiamento tanto profondo riorienta il lavoro didattico, anche a fronte della perdurante e diffusa difficoltà nei confronti della percezione e della fruizione culturale di questo universo sonoro, almeno per quanto riguarda la produzione più "colta"? E per quella popular?
5. Per Alvisse Vidolin il mezzo elettronico propone un cambio di paradigma che ha consentito ai compositori di fare coi suoni quanto non si poteva fare con altri strumenti. Con l'elettronica la musica è come fosse ripartita dal suono, il computer consente di entrare all'interno della materia sonora e questo apre nuove opportunità anche nella scuola dove da un lato il lavoro d'invenzione musicale è risultato sempre sottotraccia rispetto alle pratiche esecutive e analitiche e dove può apportare una qualità nell'esperienza del trattamento del suono difficilmente raggiungibile con altri mezzi. Quanta sensibilità esiste rispetto a questa opportunità nell'ambito della didattica musicale contemporanea? Quanti timori e diffidenze culturali persistono nel mondo della scuola di fronte a questa rivoluzione che ormai nell'ambito musicale ha oltre settant'anni di vita?
6. Daniel Teruggi, già direttore del GRM fondato da Pierre Schaeffer l'"inventore" della musica concreta, ci ricorda come agli albori della musica elettronica i compositori si sono trovati con un tipo di strumento di produzione sonora completamente nuovo, che non sapevano controllare, e hanno necessariamente provato e sperimentato prima di trovare ognuno una propria strada, anche per problemi economici e di iniziale complessità e

limitatezza che il mezzo presentava. Solo dopo alcuni decenni si è cominciato a insegnare questo tipo di composizione, grazie anche al processo di democratizzazione portato dalla diffusione dell'informatica. Questa evoluzione è arrivata oggi anche nella didattica musicale di base: quali risultano essere le strade didattiche più consolidate e convincenti che questi primi anni di sperimentazione ci restituiscono, tenendo conto della grande bipartizione, evidenziata da Vidolin, quando ci parla di una restituzione della manipolazione del suono in termini di regia del suono e di progettazione di live electronics?

7. Per Alberto Parodi, ingegnere del suono, l'elettronica serviva ai grandi maestri per trovare una propria voce mentre oggi, nell'utilizzo commerciale, c'è una delega del suono: plugin e preset sono già programmati per suscitare particolari emozioni (mood), sono oggetti di seduzione preconfezionati, rigiocati anche con maestria e creatività dai DJ, che però non sono musicisti, ma hanno linguaggi diversi. Si è persa in questo modo e si sta perdendo ogni giorno di più la capacità di creare e modificare i suoni partendo dalla loro origine. Questa osservazione può riguardare anche un diverso significato che distingue modi diversi di lavorare didatticamente con le tecnologie musicali? Che significato può essere sviluppato in un percorso formativo che parte dalla necessità di lavorare su suoni originali, registrati o costruiti, elaborati in proprio o da preset già confezionati da riorganizzare e rimodulare in attività differenti? Sullo sfondo si scorgono certamente competenze e obiettivi diversi, ma forse anche valori di riferimento che cambiano?
8. Per Vidolin con l'avvento dell'intrattenimento il rapporto dell'elettronica con la musica diventa più complesso: il compositore è come un filosofo, sviluppa un pensiero, non propone e non può inseguire il divertimento del pubblico. E la didattica cosa fa? Può inseguirlo? Deve inseguirlo? Possiamo pensare a una didattica musicale priva di divertimento o solo per divertimento? Che senso ha in questo scenario utilizzare la musica elettronica nei processi formativi della persona?
Per Parodi il nuovo luogo massificato della produzione musicale è diventato la camera da letto con un portatile collegato a internet, mentre la produzione di consumo è sempre più orientata all'intrattenimento. Altre funzioni sono depotenziate, anche rispetto alla musica pop del passato. Quanto questa nuova/antica riflessione interroga oggi in modo diverso la scuola rispetto alla propria funzione e anche al potenziale insuccesso della propria missione?
9. L'illusione macroscopica della democratizzazione della tecnologia e di internet, prosegue Parodi, è connessa al fenomeno della "reale visibilità" delle produzioni: la pubblicità resta in mano a chi è in grado di finanziare cospicuamente i prodotti e quindi alle multinazionali del divertimento. Esistono certamente cose nuove interessantissime che non hanno l'opportunità di farsi conoscere, esattamente e forse anche più di prima, a fronte però di potenzialità comunicative mai avute. Ecco un'altra questione nuovamente essenziale da disvelare nel lavoro didattico: cosa significa promuovere autorialità e conoscenza di

autorialità vicine, quanto piccole e invisibili? Come ricomporre il senso più generale della critica nell'approccio alle autorialità musicali dilaganti nel web?

10. Il concetto di "concerto" costituisce per Gualtiero Dazi una tara che la musica si porta appresso dal secolo precedente. Anche la scuola può cominciare a destrutturare questa tradizione nella direzione di facilitare un accesso meno retorico e più adeguato alla dimensione performativa del suono nella cultura musicale di questo nuovo millennio? Le esperienze contemporanee del teatro, dell'architettura, dell'urbanistica, gli studi di paesaggio possono aiutare la scuola ad un ripensamento dei riti spazio-temporali legati alla produzione-fruizione del suono e della musica?
11. Per Liberovici il teatro nel '900 ha rivitalizzato le altre discipline a partire da due domande che obbligatoriamente si è posto per sua natura: perché e per chi lo faccio? La musica se ne è talvolta disinteressata e questo atteggiamento è ben rappresentato dall'autoreferenzialità sviluppata dai diversi generi e sottogeneri musicali. Quanto questa frammentazione incide oggi anche nella didattica musicale? Quanto tale autoreferenzialità detta le linee guida della programmazione di singoli corsi? Quanto un approccio che ricerca invece un valore generale e simbolico della rappresentazione inter/multidisciplinare può aiutare a superare la necessità di iscrivere necessariamente la propria proposta in uno stile, sia essa compositiva o pedagogica? Quanto questa rappresentazione è resa viva dalla possibilità odierna di dare visibilità al suono, come un'immagine che scorre nel tempo, come in un film?
12. Di fronte ad una società contemporanea che, tra l'altro, cannibalizza la musica e l'immagine il musicologo Gianmario Borio individua la necessità futura di un'autorialità collettiva indispensabile per far fronte alla sfida della modernità multimediale e alla complessità dei nuovi compiti. Com'è possibile declinare nella scuola questa nuova esigenza anche a scuola e, soprattutto, come orientare l'emergenza di un tale nuovo significato culturale e sociale?

Concludendo nel programma viene più volte riproposta la massima di Berthold Brecht: "Non costruire sul buon tempo passato, ma sul cattivo tempo presente". Ecco riproposto, nella massima semplicità, un problema che assilla chi opera quotidianamente nella scuola, sicuramente non tutti, probabilmente qualcuno: certamente chi si sente interrogato da queste domande, chi le ha proposte e chi si sente di proporre altre.