



Franco FABBRI

Le musiche, gli strumenti, i virus e Zardoz¹

Non si impara a usare uno strumento (che sia la chitarra, il computer, il cacciavite) nello spazio astratto delle possibilità teoriche che l'interazione uomo-strumento sembra offrire: lo si impara nello spazio concreto delle applicazioni e delle tecniche che a queste sono finalizzate, Mi sembra che perfino il cacciavite sia usato in modo diverso, che so, da un falegname e da un meccanico o da un elettricista; ma sono certo per lunga esperienza personale che il tipo di linguaggi e di problemi affrontati segni profondamente il lavoro di un programmatore o di un comune utente di computer, e aggiungo (come un dato di fatto) che di solito i meno disinvolti a servirsene sono proprio quelli che si accostano allo strumento in modo puramente teorico e generico, come gli studenti di informatica, Terminando a ritroso questo percorso cibernetico, credo che qualunque chitarrista mi possa dare atto che non si impara a suonare la chitarra, ma semmai «una certa» chitarra (classica, jazz, elettrica, fingerpicking, flamenca: cioè un tipo di strumento associato a una tecnica associata a un repertorio) o - se proprio vogliamo rovinarci col plurale - si imparano a suonare *le chitarre*.

Esiste cioè una pluralità di tecniche e di repertori (e in alcuni casi, come quello della chitarra, una pluralità di strumenti sostanzialmente diversi ma denominati allo stesso modo): una pluralità che riflette l'articolazione delle culture musicali, dei generi musicali (termini che in senso teorico considero sinonimi). Le tecniche esecutive e la stessa didattica strumentale fanno parte del repertorio di norme, di convenzioni sociali, che definiscono un genere.

Imparare uno strumento, in questo senso, è una delle strade più complesse ma al tempo stesso dirette e organiche per iniziarsi a un genere, per diventare un membro di quella cultura musicale, E a loro volta tecniche e repertori costituiscono, anche all'interno di uno stesso genere, elementi di aggregazione, di polarizzazione culturale, che plasmano le caratteristiche degli strumentisti come gruppi, all'interno della collettività musicale di un genere. Non ditemi che in un Conservatorio i pianisti sono uguali ai chitarristi, o che in una scuola di jazz i sassofonisti sono uguali ai contrabbassisti (e questi ai bassisti elettrici); in un festival rock, i batteristi finiscono sempre per fare comunella.

Imparare uno strumento è come imparare a esprimersi in una certa lingua in un certo contesto culturale e applicativo (non esiste forse l'Inglese tecnico? il Russo commerciale?).

Imparare più lingue non è proibito, anzi: è assodato che chi conosce una lingua fa meno fatica a impararne un'altra, e che perfino aver studiato una o più lingue morte può «fornire le basi» per una capacità di apprendimento di lingue vive (personalmente, credo che Latino e Greco mi siano serviti anche a imparare il «C», il protocollo MIDI e come funziona un mixer).

Del resto, più uno viaggia, si muove anche fisicamente fra le culture, più gli è facile adattarsi a norme e costumi: come ci si comporta in una riunione con degli anglosassoni, come ci si siede a tavola con uno svedese, come si apprezza l'ospitalità di un arabo. È questa competenza transculturale che ci fa comprendere come in Paradiso i cuochi siano francesi, gli amanti italiani, i poliziotti inglesi e tutto sia organizzato dai Tedeschi, mentre all'inferno i cuochi siano inglesi, gli amanti tedeschi, i poliziotti francesi e tutto sia organizzato da Italiani.

¹ Il presente scritto è tratto, con il consenso dell'autore, da: G. Stefani, M. Vitali (a cura di), *Suono appropriato. Imparando uno strumento*, Cappelli, Bologna 1990, pp. 35-41.

Le distanze globali rimpiccioliscono, e aumentano le occasioni di contatto, di scambio, di integrazione tra culture diverse. All'etnocentrismo, all'eurocentrismo, al colonialismo dei secoli scorsi e di gran parte di questo, si sta sostituendo (anche se con ritardi e reticenze, e in modo tutt'altro che omogeneo: mi viene in mente il caso Rushdie) un riconoscimento pacifico della relatività delle culture, una disponibilità e una tendenza (anche queste non prive di contrasti) alla fertilizzazione transculturale piuttosto che alla colonizzazione.

L'intensificarsi della comunicazione e dei contatti diretti non può che favorire questo processo: il satellite televisivo, se non finisce nelle mani di qualche Grande Fratello, è un inevitabile strumento di *glasnost*.

La musica ha anticipato di qualche decennio questo fenomeno.

Per essere legata (a differenza dell'immagine) a una tecnologia relativamente a basso costo, più maneggevole e diffusa, ha costruito una rete di comunicazioni e di interscambio tra culture (non solo musicali) molto efficace. Il primo campo di battaglia tra colonialismo culturale e fertilizzazione transculturale è stato nella musica, e anche se gli esiti politico-economici non sono incoraggianti, è indiscutibile che le occasioni di confronto con culture musicali diverse e anche lontane siano di diversi ordini di grandezza superiori oggi che solo trent'anni fa.

Quali dovrebbero essere i compiti della scuola, in un quadro come quello che ho appena descritto? Quelli di un'educazione alla diversità e alla relatività delle culture. Anche in musica. Purtroppo possiamo tutti verificare che ciò non avviene, o avviene solo in minima parte, per buona volontà e spirito di iniziativa di singoli o gruppi,

Il Conservatorio è una scuola dove si studia solo Greco o Latino, ma non come terreno di crescita di capacità linguistiche e logiche generali: proprio come se fossero le uniche lingue che valga la pena di parlare (nemmeno che siano parlate: perché una conoscenza empirica del mondo esterno, anche se sbagliata, esula dalle competenze conservatoriali).

Il Conservatorio è, musicalmente, una scuola razzista ed eurocentrista: la sua sopravvivenza in un mondo che ha abolito la schiavitù e i viaggi in diligenza è un incidente dovuto alla sua totale marginalità. Il Conservatorio è irrimediabile: va abolito, e sostituito con una scuola superiore di musica adeguata alle esigenze della società e delle culture musicali di oggi (tra le quali quelle che derivano dalla grande tradizione eurocolta hanno senz'altro un ruolo importante).

Ma torniamo al punto: l'educazione alla diversità e alla relatività. Se è vero che l'apprendimento di uno strumento è il processo più organico di introduzione (prima avevo detto di iniziazione) in una cultura musicale, allora insegnare uno strumento deve far parte di qualsiasi attività educativa e didattica intorno alla musica: ma con la stessa gradualità e con lo stesso livello di specificità che si considererebbero ovvii nell'insegnamento di una lingua. E con tutte le cautele dovute al fatto che comunque il parallelo con le lingue vale fino a un certo punto: e precisamente fino al punto in cui si considera che la lingua nativa, la cultura musicale propria di ogni singolo allievo non è affatto stabilita a priori, né troppo facilmente identificabile. Gli insegnanti di musica sono sempre stati alla ricerca di questo humus, di questo retroterra di riferimento. Una volta lo trovavano nella musica popolare (in senso ~ proprio) e nelle filastrocche; qualche anno fa lo si identificava nel vissuto acustico, in quello che oggi si definirebbe il paesaggio sonoro; oggi molti lo cercano nella *popular music*. Già, ma quale? Quando si parla di introdurre lo studio della popular music e delle sue tecniche in varie scuole (comprese quelle musicali) a cosa ci si riferisce? A quale delle decine o centinaia di generi della *popular music*?

È un problema, questo, ben presente a chiunque si accinga a imparare o a insegnare uno strumento. La scelta non è così drammaticamente polverizzata come ho appena suggerito, ma è certo che si pone: e si pone in termini tanto più urgenti quanto più è necessario dare una forma istituzionale all'insegnamento. Certo, si può anche essere tentati da una non-scelta: si può anche teorizzare che l'obiettivo di un musicista sia quello di saper praticare qualsiasi musica; ma questa mi sembra un'ipotesi irrealistica, specialmente se riferita a certi strumenti. Sarebbe come dire (e mi scuso dell'insistenza su questo parallelo) che sarebbe opportuno imparare tutte le lingue: e la scorrettezza dell'affermazione sarebbe massima nel momento in cui si volesse sostenere che questo è l'unico modo per padroneggiare le differenze fra le culture musicali. Quello che invece mi sembra abbia senso promuovere è una capacità

generale di orientamento, insieme (questo sì) a un consapevole polistrumentismo: dove con questo termine intendo sia la conoscenza delle tecniche e dei repertori di più strumenti in senso proprio, maturata gradualmente e anche separatamente, sia la conoscenza di più tecniche e repertori su uno stesso strumento (cosa, quest'ultima, che si è sempre praticata perfino nei Conservatori, ma senza mai trarne le conseguenze).

Studiare le musiche, studiare gli strumenti, quindi, Conoscere più musiche e più strumenti, tutti gli strumenti.

È interessante notare quanto il panorama dell'editoria didattica sia circoscritto, riflettendo la situazione bloccata dei Conservatori. E quanto sia difficile anche per le iniziative extraistituzionali mantenere il passo con gli sviluppi delle musiche, mancando un supporto editoriale che a sua volta è condizionato dalle istituzioni. Penso alle lacune evidenti, in ogni tipo di scuola musicale, rispetto agli strumenti elettronici: sintetizzatori, computer, mixer, registratori, eccetera. Quanto più questi strumenti acquistano un ruolo centrale nella produzione e nella distribuzione di ogni tipo di musica (sancito anche istituzionalmente: è di queste settimane la richiesta ufficiale del riconoscimento del ruolo creativo dei produttori discografici, e quindi della tutela del loro lavoro secondo le leggi sul diritto d'autore), tanto meno il mondo della didattica musicale sembra capace di farseli propri, lasciando ogni iniziativa al gergalismo e al 'fai da te' delle riviste specializzate.

Il problema non è solo organizzativo, né solo didattico. E qui vengo al secondo dei grandi processi innescati dalla crescita dei contatti fra le culture. Il primo, me ne sono servito come modello didattico, è quello del riconoscimento delle differenze e della relatività delle culture; il secondo è quello che gli antropologi chiamano fertilizzazione transculturale: un processo di contaminazione reciproca e costruttiva. Perché questo avvenga è necessario che tra due culture ci sia uno scambio effettivo, che ciascuna sia disponibile ad accogliere i virus provenienti da oltre frontiera, ad abbassare la soglia delle proprie difese. Nessun fenomeno del genere è possibile se ci si mantiene sotto una campana di vetro. Purtroppo questo è ciò che avviene, e principalmente per ragioni didattiche, nel mondo della musica «colta» contemporanea.

Edgard Varèse ha scritto nel 1955: «... gli strumenti tradizionali sono in grado di esprimere tutto ciò che noi oggi esigiamo da loro? Credo di poter affermare che, per quanto perfezionati siano, i nostri strumenti sono deboli e limitati, e che il loro arbitrario raggruppamento in orchestra è lungi dal poter rendere ciò che la sensibilità contemporanea intuisce e reclama. La ricchezza dei suoni industriali, i rumori delle nostre strade, dei nostri porti, i rumori nell'aria, hanno certamente mutato e sviluppato le nostre percezioni uditive, Mi sembra assolutamente impossibile credere che la sensibilità, non solo dei compositori, ma anche del pubblico, sia rimasta immutata dall'inizio del secolo». (E. Varèse, *Il suono organizzato*, Milano, Unicopli, 1985, p. 146).

Varèse aveva ragione allora, e ne avrebbe ancor di più oggi in un mondo popolato di altoparlanti. La nostra sensibilità acustica e musicale ne è certamente influenzata: chi ha letto *Il paesaggio sonoro* di Murray Schafer ha ben presente la dinamica dei rapporti tra rumore ambientale e musica, nella storia dell'umanità. Anche i compositori le sanno bene, queste cose. Intendo i compositori «colti», quelli ai quali la società ha assegnato il compito di continuare le tradizioni della musica scritta occidentale e di svilupparle nel modo più conseguente, tenendo conto degli sviluppi contemporanei delle scienze umane e naturali, e delle altre discipline artistiche (ammetto che «compositore colto» possa voler dire «uno che ha studiato al Conservatorio e ci insegna» o «uno che scrive musica del genere colto»: ma per una volta vorrei prendere sul serio l'ideologia del genere, e dar credito a chi la sostiene).

Quindi, di fronte a una conclamata inadeguatezza degli strumenti tradizionali a esprimere «tutto ciò che noi oggi esigiamo da loro», dovremmo aspettarci che le sale da concerto - specialmente in occasione di festival o rassegne di musica contemporanea - brulicassero di altoparlanti, mixer, effetti, strumenti elettroacustici ed elettronici, computer, campionatori, tastiere e chitarre MIDI, radiomicrofoni, e tutto l'armamentario che ormai non fa più notizia nemmeno nelle recensioni delle tournées dei gruppi rock. Ma non è così. Certo, i grandi concerti e le opere di Nono, di Stockhausen, di Boulez, di pochi altri, non rinunciano a

nessuno degli strumenti e delle tecniche che la ricerca ha messo a disposizione: ma si tratta di «grandi eventi», di momenti isolati, adeguatamente irrorati da torrenti di denaro pubblico e da qualche sponsorizzazione. Ma la vita quotidiana della musica contemporanea è fatta ancora di organici e strumenti della tradizione: le nuove leve, i giovani compositori (una categoria dello spirito, più che anagrafica) scrivono per solisti di flauto o di pianoforte, per gruppi da camera, per orchestra, magari trascrivono canzoni di Sting o intitolano i loro pezzi *Il mio rock*, ma il loro suono (il *sound*, se preferite) è pre-varèsiano.

Del resto, cos'altro potrebbero offrire ai compositori le istituzioni? La vita musicale «colta» è organizzata intorno a un principio museale (o conservatoriale): bisogna fare in modo che i tesori musicali del passato non scompaiano, e quindi si finanziano enti e strutture (incluse le orchestre) in quanto capaci di riprodurre quei capolavori; poiché senza scuole adeguate gli enti concertistici rimarrebbero senza il materiale umano necessario, ecco i Conservatori, destinati alla riproduzione degli esecutori. Come un accessorio, quasi uno scarto indesiderato (e comunque appena tollerato) di questo processo produttivo, emergono dai conservatori anche esecutori e compositori la cui attività non si inquadra nei canoni della tradizione; a loro è affidato il compito di dimostrare che la stessa tradizione è viva e capace di rinnovamento: in sostanza, di tranquillizzare il contribuente. Ma ovviamente ciò che non può essere tollerato è che queste forze produttive si sviluppino in un modo incompatibile con la riproduzione della tradizione. Che farsene di un'orchestra se non può suonare Beethoven o accompagnare il coro del *Nabucco*? Di un quartetto che non può suonare Schubert o Bartòk?

E così, allo scadere di un secolo inaugurato dalle ricerche timbriche di Mahler, di Schönberg, di Stravinskij, di Ives, di Varèse, e segnato per decenni dalla *Klangfarbenmelodie*, dal materismo, dal *sound*, fino ai grandi sperimentatori del dopo guerra, allo sviluppo dell'elettronica e dell'informatica musicale, e dopo che le risorse degli strumenti tradizionali sono state sviscerate fino alla vertigine (o al ridicolo), ai compositori degli anni Novanta si offre uno scenario di orchestre mummificate, di gruppi da camera surgelati, di solisti sotto vuoto spinto. Eccellenti esecutori, spesso: ma basta pensare quanto conti per la musica contemporanea l'esistenza di gruppi come la London Sinfonietta, l'Ensemble InterContemporain, il quartetto Arditti, di solisti come Fabbriciani, i fratelli Kontarski, ecc. per rimpiangere la mancanza di organici diversi, aperti a nuovi strumenti e a nuove modalità esecutive, capaci davvero di sintonizzarsi con la sensibilità del pubblico e dei compositori a cui accennava Varèse.

Ecco gli effetti della campana di vetro. Dai quali si deduce che l'isolamento di una cultura musicale è deleterio in primo luogo per quella stessa cultura, e per il suo sterile tentativo di autoconservazione (dovremo chiamarli Autoconservatori?). Mi viene in mente un bel film di fantascienza dello scorso decennio, dove l'irruzione dei barbari in una comunità asettica fa rinascere la civiltà, al suono dell'Allegretto della Settima di Beethoven. Forse dovremmo comportarci come Sean Connery in *Zardoz*?