



Sandro Montalto

Note sparse su “Spartito perso”

Daniele Vineis - concertista, compositore, docente di strumenti a percussione e animazione musicale oltre che autore di diverse pubblicazioni a carattere didattico - apre il suo libro *Spartito perso. Giochi di animazione con le musiche del novecento* (Franco Angeli, Milano 2006), con una citazione da Globokar che così termina: «Diffido delle persone che sanno esattamente dove comincia e dove finisce la musica» (p. 9). E' questo rifiuto della forzatura e limitazione classificatoria una delle colonne di questo libro; l'altra è la scommessa sulla componente emozionale dell'educazione musicale, essendo il coinvolgimento emotivo dell'allievo fondamentale in tutti i campi, e a maggior ragione nella musica la quale «è per sua natura estremamente emozionante» (p. 9). Più un corollario: essendo l'aspetto propriamente ludico fondamentale nell'esperienza dell'allievo come in quella dell'artista, ed essendo l'uomo di oggi immerso nelle cose dell'oggi (o dovendo esserlo), non si spiega l'estromissione della cosiddetta musica contemporanea, novecentesca, nuova (ma il Sacre ha ormai ben un secolo, tanto per dire...) dalla didattica a tutti o quasi i livelli. O meglio non si spiega osservando la musica in sé, ma si spiega osservando una certa inclinazione della società a rifiutare la nozione di “piacere” legata all'arte, che ha tra le sue conseguenze una diffusa seriosità, ossia pigrizia mentale (ecco perché sono nati i vari John Cage). Fedele alla sua impostazione l'autore parte da scelte dichiaratamente soggettive per addentrarsi «nelle musiche più complesse con quella leggerezza che contraddistingue un amore profondo» (p. 10). E rifiutando ogni nozione storica o storicistica (che ha fatto il suo tempo non certo solo in musica), ricordando ad esempio che le ricerche di Ives o di Russolo sono coeve delle ultime sinfonie di Mahler, o *Turandot* di *Intégrals* di Varèse.

Bene fa l'autore a ricordare come da poco convinti studi di pianoforte sia passato a studiare composizione e percussioni sulla scia di un suo amore per i suoni moderni (che così da epidermico divenne approfondito), e da questi studi all'amore e lo studio di tutta la musica, inaugurando anche una carriera di concertista in stretta sinergia con la didattica di base: «sono i bambini stessi che mi hanno insegnato, con il loro naturale approccio ludico, alcune condotte esecutive che utilizzo ancora oggi» (p. 14). Allo stesso modo, gli insegnanti non devono essere passivi «ma farsi coinvolgere emotivamente, comunicando le proprie scelte estetiche con forza e passione, stimolando così l'educazione alla critica e di conseguenza la creatività» (p. 20: non sfugga l'importanza della sequenza che chiude questa frase).

Ecco allora che Vineis, senza semplificare troppo, presenta pur nelle loro linee generali alcune tra le più interessanti correnti della ricerca musicale novecentesca per fornire strumenti didattici validi.

Si parte da un capitoletto su *Emancipazione del rumore* e *I Futuristi*, che riassume la nascita di questi esperimenti evidenziandone i collegamenti (dagli intonarumori di Russolo a Schaeffer, fino a Varèse, Messiaen e Cage) e proponendo con dovizia di particolari, schemi e immagini giochi di

animazione per studenti piccoli e meno piccoli (ma farebbero bene a tutti) allo scopo sempre di recuperare il «gusto per i suoni, i rumori del quotidiano» (p. 25). Si prendono in esame le pulsazioni e i modi basilari di produzione del suono per passare ad esempio all'Hoquetos, tecnica polifonica tipica di vari gruppi centroafricani ma anche di compositori medioevali come Machault e De Vitry (ecco un altro degli ideali ed istruttivi “ponti” di cui il libro è ricco) fino a spiegare la preparazione di autentiche drammatizzazioni rumoristiche (*Progetti di Teatro del Ritmo*), spesso anche davvero divertenti.

Tutti gli esperimenti del libro hanno il sostegno di un CD allegato con i materiali ed alcune realizzazioni esemplificative.

Segue un capitolo su *Musica e natura* in cui, dopo aver introdotto il concetto di Musica concreta e aver illustrato il concetto di “écoute réduite” ideato da Schaeffer, Vineis sprona a concentrarsi sulla natura fisica dei suoni al di qua di ogni concetto di causa e senso dello stesso e a sperimentare la ricerca di nuovi o sottovalutati mezzi di produzione del suono con gli oggetti della natura, fino ad arrivare a una persuasiva proposta didattica basata sulle indagini di Messiaen sul canto degli uccelli.

Le proposte si susseguono e sarebbe eccessivo soffermarsi su tutte. Basti osservare come Vineis intende sottolineare che anche gli esperimenti apparentemente più ostici, da *Strimmung* e la Gruppenteknik di Stockhausen alle serie della scuola di Vienna, possono essere senza preoccupazioni usati nella didattica di base.

Allo stesso modo, o all'opposto, ci vengono presentate anche proposte didattiche incentrate sulla *Minimal music*, la quale se non va sottovalutata a priori (non è certo stata cosa da poco trovare una efficace via di espressione che rifiutasse sia la dialettica tradizionale tensione-riposo sia la scuola del serialismo), richiederebbe però a nostro avviso una volta per tutte una vasta sistemazione critica, separando i risultati realmente artistici dai pur importanti esperimenti ormai finiti a se stessi (Philip Glass e Steve Reich ad esempio, per stare ai due nomi più noti, hanno uguale valore nelle loro musiche? In soldoni, quanto ha senso l'incisione di *Clapping Music* in CD?). Ma senza divagare, ci limiteremo ora a dire che secondo l'autore la *Minimal music* rappresenta «il reale superamento dei limiti comunicativi del serialismo integrale darmstadtiano», oltre ad essere queste musiche «figlie del pensiero seriale, [...] non puri espedienti alla ricerca di paradisi artificiali o di facili esotismi tipici della cultura di quegli anni, ma [...] figli naturali di quel pensiero occidentale che dagli *organa* della scuola di Notre Dame (XIII sec.) [...] giunge fino a noi» (p. 84). Una chiara presa di posizione, questa, il cui tono è inconsuetamente acceso nel libro e dunque spia di una reale convinzione circa il valore di una musica che paradossalmente ha avuto più impiego in campo didattico ma meno considerazione in ambito accademico rispetto alle altre qui trattate. Vengono proposti molti utilizzi delle tecniche minimaliste, soprattutto il “Phasing” di Reich e le “Strutture Ritmiche Additive” di Glass le quali ci riportano a Messiaen e ai suoi ritmi con valori aggiunti (i quali a loro volta prendono spunto dalla polifonia dell'epoca di Bach!; cfr. p. 107). Da citare anche il capitolo su *Alea e Improvvisazione*, con il significativo elogio della figura di Bruno Maderna (p. 116) e della sua rivalutazione della creatività e dell'ironia (fatta salva la necessità da noi sopra evidenziata di future distinzioni un poco più precise). Decisamente con maggiore perplessità accogliamo le proposte come quella di *Aus den sieben Tegen* di Stockhausen, ma si tratta di quelle esperienze precluse (purtroppo? per fortuna?) a chi è ancorato alla mentalità occidentale, dualistica (pur sempre basata su una divisione percettiva non meno che concettuale del mondo...) e dunque qui non facciamo polemiche: come scrisse Joshu «Un cane ha natura-Buddha? / Questa è la più seria di tutte le domande. / Se tu dici sì, se tu dici no, / perdi la tua propria natura-Buddha» (1). E buonanotte.

Luciano Berio ha più volte detto di non essere «portato a cercare disperatamente il prolungamento del senso di un'esperienza nel senso di un'altra e a trasferire l'insieme delle esperienze e del loro

sensu in un sistema» come fanno i filosofi: «la disperazione del senso la vivo da musicista, cioè un po' *savant* e un po' *bricoleur*, provando e riprovando, come mi sembra abbia detto Claude Lévi-Strauss, a formulare progetti e a creare oggetti che sono allo stesso tempo concreti e ideali strumenti di conoscenza» (2). Non a caso i rari musicisti della sua caratura e della sua apertura mentale hanno sempre prediletto l'insegnamento a tutti i livelli, e la divulgazione (basti pensare a trasmissioni televisive come *C'è musica & musica* di Berio e di Leonard Bernstein). E allo stesso modo occorre che, qualunque sia la tendenza artistica di un musicista, egli non dimentichi mai le origini di ciò che sta facendo, elemento indispensabile del giudizio critico e autocritico: si pensi a un musicista come Schönberg, per il quale - ci ricorda anche Glenn Gould - «era semplicemente impensabile tagliare i ponti con il passato: aveva bisogno di mantenere vivi dei legami [...] per poter andare avanti nella sua esplorazione del territorio sconosciuto della dodecafonia» (3).

Sensu artigianale e sensu critico, dunque, contro l'indifferenziazione (lo chiamerei anche populismo) di oggi. Come lo stesso Vineis scrive nel nostro momento storico viene negata continuamente la separazione estetica tra “rumore” e “non-musica”, oggi «si vorrebbero coprire i rumori della quotidianità [...] con musicchette di sottofondo che pretendono di farci percepire il mondo come il migliore di quelli possibili, mentre al contrario, esse vanno a sommarsi in un caotico, fortissimo e irritante magma di suoni/rumori che saturano la realtà sonora in cui siamo immersi», generando «una *estetica dell'indifferenza*» (p. 19). Ciò è vero e preoccupante in tutti i campi: c'è ancora distinzione tra poesia e filastrocca, tra prosa d'arte, di intrattenimento e di consumo, tra pittura e illustrazione, tra filosofi e storici della filosofia, etc. etc.? Ma sarei anche più impietoso, ricordando come gli stessi musicisti cosiddetti colti o vicino alla musica cosiddetta colta siano colpevoli di questa indifferenza, perdendo persino la salvifica ironia: quanto e cosa abbiamo perso dalla “musica d'arredamento” di Satie a prodotti come *Music for airports* di Brian Eno? L'unica ricetta possibile (ancora una volta, in musica come in letteratura, filosofia etc.) è l'immersione nel proprio mondo, critica ma non preconcetta, attenta e curiosa. Non a caso Vineis nel capitolo *Al margine del caos* insiste sulla nozione di complessità (4): essa è indice del valore di un'opera «perché frutto di studi e ricerche più approfondite e complesse» o è «solo musica poco espressiva perché troppo complicata» (pp. 132 - 133)? La chiave è la distinzione tra *complesso* e *complicato*, la lotta nel Novecento (e oltre) è tra ordine e caos (e - suggestione *en passant* - il Phasing sembra una gustosa oscillazione tra i due poli). La conclusione è che ignorare questi aspetti nell'istruzione di un giovane è un puro tradimento.

Vineis cita alcuni esempi sommamente significativi di complessità come lettura della storia musicale, tra i quali *Ameriques* di Varèse e la sublime *Sinfonia* di Berio (esempio principe di complessità e gradevolezza), e propone alcuni esperimenti di complessità, soprattutto *Mare Nostrum*, composizione realizzata dall'autore per accompagnare la performance di piazza *Agorafonia* (5). Ma ciò che ci colpisce maggiormente è la citazione di quel pioniere che fu Charles Ives, non tanto per la sua centralità di precursore (l'atonalità prima di Schoenberg, la dissonanza prima di Stravinsky, i quarti di tono prima di Hába, i *clusters*...) pur in una condizione di isolato nell'America poco disposta a rispettare i musicisti, quanto per la sua inesausta curiosità e apertura al mondo. Vorremmo a tale proposito citare Massimo Mila: «Ma, e qui salta fuori l'americano, in questo isolamento Ives non si chiuse come in una torre d'avorio. Isolato, non solo, Ives non era ascoltato da nessuno, ma lui continuava ad ascoltare tutti. [...] Ives adorava il suo mestiere d'assicuratore, la cui esperienza gli rivelò mille aspetti della vita, le tragedie, la nobiltà, la bassezza, le speranze, le aspirazioni della brava gente, e lo confermò, mirabilmente, nella sua innata convinzione sulla sostanziale bontà e nobiltà dell'uomo» (6). Non si tratta dunque di essere retoricamente filoamericani - figuriamoci - o peggio ciecamente fiduciosi nella bontà umana, bensì di imparare la lezione dell'apertura mentale e della filosofica curiosità al di là di ogni vera o pretesa barriera geografica e sociale, e al di là di ogni standardizzazione o neutralizzante classificazione (“sei un musicista e non ti sento mai suonare”; “ma di lavoro non fai il musicista, allora è il tuo hobby”; etc.). Precisa infatti Mila: «L'originalità di Ives non è nel suo avanguardismo, ma nel realismo onesto e solido che vi si annida paradossalmente: nel suo gusto delle cose concrete e nel rispetto dei valori morali,

nell'ammirazione per la grandezza» (7). Basta osservare come egli farcisca la sua musica di musica preesistente (inni, canti popolari, canti sacri, la prediletta musica per banda...) senza che la citazione sia testuale e dunque puramente folkloristica (alcuni direbbero: postmoderna), ma anche senza che sia deformata sarcasticamente come in Stravinsky, bensì traendo dalla linfa del mondo l'energia per esprimere se stesso in un linguaggio personale e necessario. C'è insomma in Ives un "guardare con l'angolo meno usato dell'occhio" che permette al suo impressionismo di «accostarsi a soggetti enormi [...] senza inciampare nelle insidie della retorica» (8). Come dovrebbero imparare i musicisti (esecutori, direttori, insegnanti, compositori, critici...) ad usare un nuovo angolo di visuale, lontano dalle trappole della retorica e dalle pigrizie e insufficienze dei programmi scolastici! Iniziare con l'educazione dei bambini, iniziandoli alla musica come esperienza totalizzante e intima, e con la musica contemporanea senza che essa venga trattata come una cosa lontana (siccome è vicina, anzi...è contemporanea!) pare essere il primo e fondamentale passo.

Note

1. Cfr. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Adelphi, Milano 1990, p. 296.
2. *Eco in ascolto* (Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio), in: AA.VV. (a cura di Enzo Restagno), *Berio*, EDT, Torino 1995, pp. 53 - 61 (54).
3. Glenn Gould, *La serie Schönberg*, Archinto, Milano 2001, p. 64.
4. Fece rumore un libro di Edgard Morin, *Introduzione al pensiero complesso* (Sperling & Kupfer, Milano 1993), il quale pur con alcune debolezze espositive e teoriche fece comprendere come la strada della semplificazione (figlia della "schizofrenica dicotomia" cartesiana) sia divergente rispetto a quella della conoscenza, non sia insomma una efficace chiave di lettura del reale. Uno dei testi di riferimento di Vineis è invece *Complessità* di M.M. Waldrop (Instar Libri, Torino 1996).
5. Cfr. P. Cerlati, E. Strobino, D. Vineis, *Agorafonia per musiche di piazza*, in: E. Strobino, M. Vitali (a cura di), *Suonare la città*, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 113 sgg.
6. Massimo Mila, *Il patriarca della musica americana*, in: *Cronache musicali 1955 - 1959*, Einaudi, Torino 1959, pp. 353 - 356 (354).
7. *Idem*, p. 355.
8. *Idem*, p. 356.