

Luisella Rosatti

1000 DISCHI PER UN SECOLO

Quattro chiacchiere con Enrico Merlin, tra storia e didattica della musica del '900.

Potrei ascoltare Enrico Merlin per ore.

Non solo perché racconta in modo piacevole e accattivante le evoluzioni della musica del '900 attraverso mutamenti di timbro, dinamica, espressività, melodia, armonia e ritmo, ma anche perché porta l'ascoltatore a capire, attraverso esempi musicali concreti, quel settimo parametro che si genera dall'interazione delle parti soprattutto quando c'è di mezzo l'improvvisazione, ossia l'interplay.

E affabula l'ascoltatore spaziando sorprendentemente dalla *Sacre du Printemps* di Stravinskij alle registrazioni di Blind Willie Johnson, dai *Preludes* di Debussy a *Revolver* dei Beatles o a *Bitches Brew* di Miles Davis, descrivendone l'alto coefficiente innovativo in almeno uno di questi parametri.

Attraverso *Mille dischi per un secolo. 1900 – 2000*, pubblicato da Il Saggiatore, Merlin rende disponibile a chiunque la sua profonda conoscenza della musica ed evidenzia l'importanza dell'evoluzione della tecnologia, che in questo secolo ha determinato gran parte dell'evoluzione della musica. Strumenti e tecniche di registrazione, impensabili anni fa, hanno permesso sviluppi creativi inimmaginabili.

Il libro offre all'appassionato di musica e all'insegnante uno sguardo storico interessante e un nuovo punto di vista: l'importanza della produzione discografica, che ha permesso l'affermarsi della musica di matrice popolare. Nei secoli passati ciò che arrivava alle partiture, e quindi alla diffusione fuori dagli spazi concertistici, era quasi sempre solo il frutto della creatività dei compositori accademici.

La strutturazione dell'opera aiuta a costruire precisi percorsi di conoscenza: sapere quando quel disco è stato inciso, chi vi ha preso parte, qual era il background, cosa stava succedendo contemporaneamente su altri fronti e che cosa era successo prima, è la base di una conoscenza profonda.

Ma non solo.

Enrico Merlin ci invita a giocare.

Suggerisce di *“riposizionare i singoli brani in ordine cronologico di registrazione indipendentemente dall'autore - come nel libro è stato fatto per tutte le opere prese in esame in testa a ogni anno. La cronologia stretta, infatti, offre spunti nuovi di riflessione. L'invito è quello di costruire playlist cronologiche autonome, prendendo spunto da quelle offerte nel libro. Quando si sono apprese le informazioni di base, allora il gioco divertente è quello di decontestualizzare il materiale utilizzando lo «shuffle selvaggio». Saltare di palo in frasca cambia nuovamente il significato di molte opere.”*¹

Mille dischi per un secolo. 1900 – 2000.

Enrico, perché questo titolo?

¹ Wuz.it

Perché ... *mille* ... perché alla base c'è un gioco. *Mille* mi sembrava una cifra sufficientemente esauriente e stupida allo stesso tempo (c'è sempre una componente di ironia nelle cose che faccio). La cosa più ovvia sarebbe stata dare il titolo "100 dischi per un secolo": cento anni, un disco all'anno.

In realtà non si può far riferimento proprio a un disco per ogni anno, perché vi sono degli anni, per esempio tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, dove la densità di capolavori è più cospicua che in altri periodi. Inoltre, agli albori della registrazione, già trovare dieci dischi fondamentali non è semplice. Non vi è dunque un'equa distribuzione dei dischi sul secolo.

Mille per tutta una serie di motivi: 1000 è un numero un po' epico, richiama al cambio di millennio. Esistono molte pubblicazioni tipo "I mille posti da vedere prima di morire" "I mille film ..." "Mille e uno dischi di musica classica" che normalmente sono delle liste fatte *a gusto* personale. Invece quello che io cercavo di fare era mettere insieme un libro che cercasse di seguire l'evoluzione dal punto di vista dei *linguaggi musicali occidentali del '900*, anche attraverso l'evoluzione del supporto fonografico.

All'inizio del volume si fa riferimento alle prime registrazioni fonografiche. Ciò non vuol dire che si analizzano solo le registrazioni che si trovano sui rulli di pianola e basta; vi saranno dei brani e delle raccolte che riguardano il periodo in questione, ma che sono reperibili, utilizzabili e fruibili con i mezzi attuali (mp3 o affini). Si parla dunque di musica liquida², ma sulla base di pezzi che sono passati attraverso una pubblicazione discografica.

Vi sono delle eccezioni qua e là nel libro, che sembrano contraddire quello che ho appena detto. Sono importanti per mantenere un certo gusto del contraddittorio e il senso dell'ironia, con cui mi piace affrontare le cose. Nel mondo della critica pare ci sia una grande differenza tra serietà e seriosità e anche su questo mi piace giocare.

Lavorando al libro e soprattutto al titolo, mi sono accorto di un giochetto meta-verbale molto interessante con le "o" e gli zeri in copertina, perché si arriva a contarne 10 (**1000 DISCHI PER UN SECOLO 1900>>2000**). Un altro giochetto del titolo (nessuno ne ha colto l'aspetto quasi canzonatorio) è quando affermo che dal 1900 al 2000 c'è un secolo; in realtà c'è un secolo più un anno.

Tutto questo dovrebbe essere rivelatore o di un'idiozia mia, oppure, ed è questo il caso, del piacere del gioco che forse è bello scoprire insieme. Mi rendo conto che spesso le persone non sono tanto curiose, o meglio, sono curiose per quello che riguarda forse le cose più semplici; ma difficilmente *scavano*. Per arrivare all'essenza è necessario essere guidati, o avere uno spirito più da pioniere, più da esploratore che affronta terre sconosciute.

Quali sono stati dischi che ti hanno segnato come musicista e come persona? In cosa ti hanno cambiato? (La distinzione tra persona e musicista può far risultare la domanda complessa. Ma i due aspetti sono in relazione, perché la persona non è mai staccata dal musicista e viceversa...)

Nel mio caso direi proprio che persona e musicista sono un'entità unica. Avere una capacità di scindere i mondi personali dal mondo interiore più intimo, che è quello della creatività, è utile.

² Da Wikipedia - Il termine **musica liquida** è un neologismo sempre più frequentemente di utilizzato nelle riviste musica, HIFI, informatica, tecnologia e soprattutto sul web per indicare quella porzione della musica fruibile dal grande pubblico indipendentemente da un qualsiasi supporto fonografico (CD, vinile, nastro). Pur trattandosi di un neologismo, ancora non presente in nessuna enciclopedia cartacea, negli ultimi anni la sua diffusione nelle riviste di settore e nei portali web è stata tumultuosa con l'intenzione di diffondere il concetto che la musica non è indissolubilmente legata al supporto fisico.

Qualcuno riesce a farlo molto bene e forse io provo ammirazione per chi ci riesce. Per qualcuno invece i due mondi sono un insieme unico e questo crea complicazione nelle proprie vite.

Per me il disco è sempre stato importante come oggetto anche di culto.

Ma il disco non è che abbia un valore intrinseco assoluto, il valore è sempre relativo e in base a ciò che per noi è importante.

Questo vale per tutte le cose. Nemmeno l'oro, di fatto, ha un valore intrinseco assoluto. Abbiamo deciso noi che quel metallo, siccome è particolarmente lavorabile e particolarmente brillante, ci attira, è raro, ... alla fine è il metallo prezioso con cui è stata coniata la moneta per secoli e secoli, per millenni.

Lo stesso vale anche per la musica. Qual è la musica che ha un valore intrinseco assoluto? Nessuna. Però nella nostra vita ci siamo formati e siamo cresciuti ascoltando musica. Non sappiamo perché da piccoli siamo attratti più verso una cosa, che verso un'altra. Malgrado sia un argomento molto studiato, una risposta univoca ancora non c'è.

Quindi noi, con il nostro essere raccontatori di storie, come musicisti, come scrittori, come saggi, come storici, abbiamo un'abilità che è forse quella di riuscire a indagare questi mondi misteriosi. Vi è una componente che potremmo definire magica, anche se è scientifica; ma sappiamo che la stessa scienza, fino a quando non ne vengono scoperte le regole che causano determinate le reazioni, è magia, e rimane inspiegabile. Nel momento stesso in cui riesci a spiegare un fenomeno magico attraverso delle leggi scientifiche, perché ne hai le competenze, improvvisamente ciò che racconti diventa scienza.

La stessa cosa vale per la musica.

Da bambino i primi dischi che ho ascoltato sono stati i dischi con la musica dei Beatles. Il mio primo ricordo (non riesco ad andare più indietro di quel ricordo lì) è di me, seduto sul tavolo in cucina a Milano, che ascolto *Obladi Oblada* dei Beatles alla radio. La canzone è stata pubblicata nel '67 quindi vuol dire che avevo tre anni. Metti pure che fosse il 1968, che magari era uscita l'anno dopo, in quel caso avevo 4 anni. Nel '69 mi sono trasferito a Trento.

Con tutte le cose che hai ascoltato, quella è rimasta, lasciando il segno ...

Quello è sicuramente un pezzo che mi ha segnato. Non so perché mi piacesse, forse la melodia un po' sciocca, forse il tempo reggae che era un tempo in levare, e dunque saltellante, probabilmente questi aspetti hanno catturato la mia attenzione di bambino, perché le parole non potevo ancora comprenderle. Sta di fatto che alla fine il primo disco che ho acquistato nella mia vita è stato un disco dei Beatles. Quando ho deciso io come investire i soldi delle merendine.

In seguito è incominciata l'avventura del rock progressivo, mano a mano che sono cresciuto. Poi, quasi subito, dopo neanche un anno, sono iniziati i miei ascolti di jazz, soprattutto il jazz tradizionale di Fats Waller e Louis Armstrong, gli All Stars di Louis Armstrong e i New Orleans Rhythm Kings di Jelly Roll Morton. Erano ascolti anche piuttosto strani per un ragazzo di quindici/sedici anni. Nel frattempo ascoltavo anche gli AC/DC.

Nei miei ascolti non vi era discriminazione tribale, come per quei pochi che con me al liceo ascoltavano musica (in quegli anni era un élite quella che ascoltava musica per scelta; la maggior parte dei ragazzi ascoltava quello che passava la radio o che sentiva alle feste). Anche quei pochi erano abbastanza, appunto, tribali: c'erano quelli che ascoltavano *solo* Metal, quelli che ascoltavano *solo* Blues, quelli che ascoltavano il Pop inglese, ecc.

Amavo suonare il Jazz, suonare il Blues, suonare il Rock e tutta questa musica che mi colpiva e mi piaceva così tanto: per certi versi non sapevo neanche darle un nome. Per me non era così

importante essere parte di una comunità suddivisa in clan, era essenziale il fatto di conoscere e cercare di conoscere più cose possibili.

... perché la musica ti muoveva dentro delle cose....

Esatto. E poi c'è anche l'aspetto legato al desiderio di conoscenza. Il mio modo di concepire l'approfondimento è un misto tra un approccio che si può definire scientifico e un approccio puramente emotivo.

Quali sono stati i criteri di scelta: gusto personale, particolarità stilistica e innovazione?

È veramente difficile per me riuscire a capire dove arriva una cosa e dove arriva un'altra.

Si tratta di curiosità? Sì

Credo che sia una delle poche grandi verità della cultura occidentale. Richard Feynman, uno dei padri della Meccanica Quantistica, diceva sempre che lo scopo di chi sa è stimolare la curiosità degli altri.

Il nostro compito come didatti, formatori, insegnanti, maestri, prima di tutto è quello di stimolare la curiosità. La conoscenza viene dopo.

Sembra una cosa stupida. Ma se guardiamo il nostro sistema scolastico, così com'è strutturato, si vede che la conoscenza è un aspetto fondamentale. Anche le valutazioni nella scuola vengono attribuite sulla base della conoscenza, non della *curiosità*. Vengono fatte delle prove per vedere quanto sai, quanto hai imparato di quella materia. Non credo esistano dei sistemi di valutazione sulla curiosità ... Certo, si possono inventare.

Se noi imparassimo a stimolare la curiosità soprattutto dei giovani, per gli adulti un inaridimento medio è fisiologico, probabilmente loro stessi approfondirebbero alcuni argomenti, come è successo a me con la musica o con altre questioni come la meccanica quantistica; se uno è curioso, è motivato a studiare le cose e quindi a conoscere.

D'altronde, per chiudere il cerchio e per citare un altro gigante, Frank Zappa diceva "A noi piacciono solo le cose che conosciamo". Questo, benché possa apparire odioso e, per un giovane, inaccettabile (per me lo era quando ero giovane), con il tempo, invecchiando, ti rendi conto che invece è proprio così. Come potrebbe piacerci una cosa che non conosciamo? Zappa dice che è necessario aumentare il nostro livello di conoscenza in modo da poter scegliere che cosa ci piace e che cosa no. Anche su questo si potrebbe aprire un altro dibattito, cioè ci si dovrebbe interrogare su che cosa voglia dire *piacere*.

Io ad esempio provo molto piacere nelle cose che sono musicalmente equilibrate, mi provocano curiosità ed interesse, quindi alla fine che alimentano altre curiosità (ne voglio sapere di più); mentre invece le cose musicalmente prevedibili (so già come finiscono) per me sono meno interessanti anche se, magari, al gusto mi piacciono di più. Se tu da giovane ascoltavi un gruppo come gli Oasis, sentivi una sorta di mediazione tra il sound dei Beatles e quello di una certa fase dei Pink Floyd. Perfino le melodie lo richiamavano. Era chiaro che al gusto non poteva non piacere, sembrava quasi musica costruita a tavolino per piacere. E invece per me, rispetto ai miei interessi personali, era una musica orribile, perché non aggiungeva nulla, anzi toglieva a un potere comunicativo fortissimo, qual era quello della musica dei Beatles e quello della musica dei Pink Floyd, che invece erano dei veri grandi innovatori. Anche loro si esprimevano attraverso un progetto di sintesi e di elaborazione. Bisognerebbe cercare di capire quando si tratta di evoluzione del linguaggio musicale e quando invece si tratta di un processo involutivo del linguaggio, cioè quando tu semplifichi per raggiungere masse più ampie, a cui devi spiegare meno cose, dove vuoi prendere meno rischi.

L'arte non è quello.

L'arte deve prendersi dei rischi, anzi ha il dovere di stimolare nelle persone pensieri che possono essere anche orribili, oppure senso di disagio, senso di malessere, non solo bellezza assoluta. È un concetto pre-ottocentesco, pre-romantico quello dell'idea che la musica o l'arte in genere, uno scritto, debba solo piacere. Non ho mai capito perché nella letteratura la tragedia è sempre stata uno degli argomenti più battuti, dall'antica Grecia. E non riesco a capire perché una musica che ti mette in uno stato emotivo di tragedia, normalmente l'ascoltatore medio la rifiuta.

... forse perché la musica agisce emotivamente in modo più immediato, rispetto alla letteratura che è mediata dalle parole e dalla trama?

È probabile.

È comunque indispensabile sottolineare sempre questo aspetto. Se giustifichiamo questa differenza, vuol dire che consideriamo la musica *un'arte di serie B*.

Invece non è così. La musica, per quei motivi magici di cui abbiamo parlato, che si potrebbero spiegare attraverso gli studi di etnomusicologia (sappiamo quanto è radicata la musica nelle culture antiche primitive, con la presenza da sempre degli strumenti musicali). La musica non investe solo l'udito, probabilmente colpisce qualcosa in una maniera se non più profonda, almeno diversa che non la parola, che non l'olfatto, che non il gusto, che non il tatto. Se ci si pensa, in fondo l'udito è l'unico senso che noi non possiamo escludere. È l'unico senso che tu non puoi eliminare completamente. Se tu non vuoi vedere una cosa, chiudi gli occhi e non la vedi. Se tu non vuoi sentire qualcosa, anche se tu chiudi le orecchie, le vibrazioni ti arrivano lo stesso. Se ti repelle toccare una cosa, non la tocchi. Se non vuoi sentire un gusto amaro o acido, non lo metti in bocca. Se ti fa schifo un odore, chiudi il naso. Ma non puoi chiudere le orecchie completamente, è impossibile. Credo che questo, che è una questione strutturale che ci ha fornito la natura, o Dio, a seconda di come la si pensi, è comunque un fatto che determina il perché la musica è così forte. Sono convinto che anche questo sia un aspetto centrale. Lo sperimento quotidianamente quando suono.

Perché la scelta di un disco e non di un singolo pezzo?

Per la verità il libro è strutturato in base al concetto di "principio musicale innovativo".

In alcuni casi vi è anche la scelta di singoli pezzi.

Se devo parlare di Chuck Berry, metto la raccolta (The Definitive Collection – pag 282), ma fondamentalmente parlo di "Johnny B. Goode". Così se devo parlare di Little Richard faccio riferimento a "Lucille", per Jerry Lee Lewis parlo di "Great Balls of Fire". Sono dei grandi 45 giri, delle pietre miliari.

Ciò che è stato innovativo in un singolo musicista come ad esempio Jerry Lee Lewis, non è stata tutta la produzione musicale. Ma *quel* determinato singolo, che lui ha fatto in *quel preciso momento storico*, per quello che lui rappresentava per la cultura americana, e per la diffusione che ha avuto, è stato un pezzo fondamentale per l'evoluzione del Blues in un'altra cosa.

Per il resto ho deciso di parlare di dischi e non di brani; anche se poi all'interno delle schede evidenzio tutti i brani più importanti del disco, sempre non rispetto al mio gusto personale, ma nell'ottica dell'evoluzione del linguaggio.

Stiamo parlando di dischi e di volta in volta ci possiamo riferire a un *78 giri* che contiene due tracce, oppure a un *cilindro* che contiene una traccia sola. Ma il disco è anche il *cofanetto di Wagner* "Der Ring Des Nibelungen", nell'edizione ultima di Georg Solti e la Vienna Philharmonic Orchestra, che contiene 16 CD.

Quindi, quanto dura un disco? Un disco dura da due minuti e quaranta a sedici ore. In questo senso il libro racconta delle cose che non sono esplicite e, utilizzando questo approccio, anche l'essenza del supporto magnetico risulta deformata. Infatti, uno pensa al disco e per quelli della nostra generazione considera l'LP (Long Playng); per la generazione immediatamente successiva il riferimento sarà il CD. Per un ragazzo di quattordici/quindici anni neanche il CD ora ha più senso. Quindi, perché parlare genericamente di *disco*? Sarebbe meglio parlare di *musica*.

Lo vedo anche con i miei allievi. Quando dico a un allievo «Guarda, dovresti studiare un po' gli assoli di David Gilmour³», questo arriva una settimana dopo e alla domanda «Ci hai lavorato su?» risponde «Sì, ho scaricato tutta la discografia completa dei Pink Floyd». Quell'allievo non capisce che per metabolizzare tutta la discografia dei Pink Floyd ci vogliono anni! Si rischia di diventare come quei musicisti classici o quei compositori o musicisti jazz che hanno quella superficialità e quella spocchia perché, avendo ascoltato tanta musica, a loro basta sentire tre note di un pezzo per capire già come andrà a finire. Si tratta di *stupirsi* o *non stupirsi*. Questi musicisti non riescono più, a volte, a farsi stupire dalle cose semplici, per esempio da un vecchio blues degli anni '20, perché tanto sanno già come andrà a finire. E si perdono tutto il bello di un'opera d'arte.

È come dire che, perché hai visto venti mostre di pittura rinascimentale, allora pensi di aver già visto tutto. Probabilmente, se sei andato in qualche museo importante, non avrai visto tutto, ma alcune, forse molte delle opere più importanti. Ciò non significa che a te manchi proprio quel grande capolavoro che può anche cambiare la tua vita (come è stato per me quella volta che ho visto un quadro di Jackson Pollock, per la prima volta dal vivo!).

È bello potersi ritrovare ancora a stupirsi! Io spero che mi rimanga tutta la vita.

Molta gente è già morta e non lo sa, perché manca quella *curiosità* di cui parlavamo prima.

Ancora un paio di domande.

Quali sono stati i tuoi Maestri, quelli che hanno influito sul tuo modo di essere come persona e come musicista? So che uno di questi è stato Franco D'Andrea.

Devo dire che in questo momento Denise Bernabè⁴, mia moglie, è per me una grande maestra di arte contemporanea. Respirare arte tutti i giorni e avere le due librerie (la mia e la sua) che diventano una, è una cosa importante. I suoi libri e i suoi cataloghi d'arte si mescolano ai miei libri e ai miei dischi, diventando un patrimonio multimediale interessante.

Parlando di maestri musicali, sicuramente Franco D'Andrea lo è stato, sia da un punto di vista strettamente musicale, che della filosofia e dell'approccio alla musica. Lui mi ha svegliato, ponendo delle domande importanti: Che cos'è un musicista del ventunesimo secolo? Come si approccia alla creatività e alla performance, all'essere in studio e registrare?

Credo che questo sia ciò che distingue un Maestro da un professore: ti sveglia se c'è qualcosa di sopito dentro di te. Si ritorna così al concetto di *maieutica*, così antico e, credo, in quest'epoca ancora più valido. Al giorno d'oggi è importante, perché si assiste ad un progressivo livellamento verso il basso dell'arte, della cultura e del modo di pensare. Viviamo in un momento storico in cui

³ chitarrista dei Pink Floyd.

⁴ Dal 2013 responsabile Membership Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Negli anni si è occupata di progettazione e gestione della Sezione didattica. Ha progettato condotto e diretto numerosi corsi di formazione e di aggiornamento per insegnanti, studenti universitari e operatori didattici. Grazie all'accesso agli archivi del MART, ha approfondito la conoscenza della corrente futurista, analizzando scrupolosamente l'enorme lascito legato a Fortunato Depero e ai vari personaggi che, nel corso degli anni, hanno intrecciato il suo percorso artistico.

un talent televisivo porta l'opinione pubblica a riconoscere come talenti artistici delle persone che possono anche avere del talento musicale. Ma il talento artistico è un'altra cosa.

Mia zia, quando lavorava come dattilografa-segretaria di uno studio legale, faceva 600 battute al minuto: era velocissima. Quindi lei era in grado di scrivere libri su libri ad una velocità abnorme. Ma questo faceva di lei una scrittrice? Una poetessa? No.

Vuol dire che se noi sappiamo suonare a trecento all'ora ed eseguiamo il Volo del Calabrone a 570 di metronomo, o suonare tutto il repertorio di Bach per tastiera a memoria al doppio della velocità, questo fa di noi degli artisti? Fa di noi dei compositori? Fa di noi dei creativi? No, fa di noi degli atleti. In realtà vi è una componente atletica nella musica, le mani devono essere allenate e, se non riesci a suonare come devi suonare, non puoi salire sul palco.

E questo riguarda il suonare, o il dipingere, o lo scrivere, o scolpire ... Ma anche se tu fossi in grado di riprodurre un Canova identico all'originale, dal punto di vista dell'evoluzione dei linguaggi la tua opera non serve a niente.

Ci sono poi i Maestri che avrei voluto avere.

Avrei voluto Philip Dick⁵ come maestro. In fondo lo è stato attraverso i suoi libri di fantascienza, anzi di narrativa d'anticipazione. È stato l'autore del libro da cui è stato tratto il film *Blade Runner*⁶. Lui era un genio e purtroppo è morto troppo presto.

In una conferenza all'università di Metz raccontava che *l'idea* esiste indipendentemente dall'artista, ed è semplicemente *l'idea* che decide di manifestarsi in un determinato momento. Questo è un pensiero grande, che mi vede assolutamente in linea per quello che riguarda la musica.

Anche questa mattina riflettevo su questo.

Stavo studiando delle cose e mi sono accorto che ad un certo punto che stavo suonando qualcosa che non conoscevo. Mi sono chiesto «Come è possibile che io suoni delle cose che non conosco?» Se io riesco a suonare delle cose che non conosco (improvvisare con strutture cose che non ho mai visto prima), vuol dire sì che ho acquisito una capacità di linguaggio, ma anche probabilmente che sono in connessione con una dimensione di comunicazione che è diversa da quella che dice «ho imparato la scala, ho imparato l'accordo, ...»

Se mia zia scriveva alla velocità di 600 battute al minuto, si può pensare che conoscesse tutte le parole del vocabolario, o comunque una maggior parte, dato che era in grado di scriverle. Forse ne conosceva anche il significato. Ma questo non faceva sì che fosse in grado di creare, io non ho mai visto una cosa sua.

Siamo sempre lì, alla fine cos'è che siamo in grado di *creare*? Da dove arriva la *creatività*?

Questo è misterioso.

Io so comporre con metodo sistematico: se tu mi dici che ti serve un accompagnamento di una scena di un film o di un documentario e vuoi quel tipo di musica, io la compongo perché utilizzo dei sistemi che so che funzionano. Ma se io posso creare qualcosa che ancora non so di avere, da dove arriva quell'idea? Come posso creare qualcosa che non conosco?

La composizione quindi anche qui si muove su due fronti: un po' come suonare. Vi è un tipo di composizione che è figlia della tecnica e un tipo di composizione dove la tecnica è al servizio puro della creatività. La creatività non è completamente libera. La tecnica è fondamentale, altrimenti non sai esprimerti. Così come se non conosci la lingua italiana, se non sai usare le frasi secondarie

⁵ Scrittore statunitense (Chicago, 16 dicembre 1928 – Santa Ana, 2 marzo 1982).

⁶ di Ridley Scott.

e le congiunzioni in maniera appropriata, non puoi fare un discorso articolato. È necessario quindi conoscere la tecnica, che ti permette di esprimerti. La studi a scuola, o per conto tuo, ma è necessario acquisire un lessico, una grammatica, un vocabolario.

Come sei come insegnante, come Maestro?

Pessimo.

Se dovessi rapportarmi a come funziona il sistema didattico, credo di non essere un buon insegnante.

Ci sto riflettendo molto in questo periodo. Mi rendo conto che riesco a dare moltissimo agli allievi (o per lo meno così mi viene riferito). Questo mondo riesce ancora ad affascinare i ragazzi e i giovani, fin dalle prime lezioni di chitarra, o quelle di storia della musica, quando cominci a parlare del flusso dell'energia che devi mettere nello strumento. Mi capita di dire ad un allievo «non puoi tenere una chitarra come fosse una scopa!» Lo vedi che non c'è *amore* e se non c'è *amore* la musica non gira. A loro questo concetto rimane. Però mi rendo conto che ad un certo punto arriva il momento della verifica, in cui devo mettere l'allievo in una condizione di mostrare cosa sa. A quel punto io entro in crisi, perché per me diventa difficilissimo valutare. Sono molto scrupoloso e ci metto moltissimo a correggere gli scritti di storia della musica. Li leggo e li rileggo, e a volte mi rendo conto che la maggior parte dei lavori è un'accozzaglia di materiali recuperati da Wikipedia, o dai vari siti specialistici di Jazz, piuttosto che di musica contemporanea, di rock, o dai blog. Conosco quasi tutti questi siti, è facile accorgersi che si tratta di "copia e incolla".

D'altra parte mi rendo conto che, in un sistema che schiaccia gli allievi in duecentomila prove, in duecentomila materie e che le verifiche devono esser fatte tutte nello stesso periodo, la storia della musica diventa una "Cenerentola" (com'è sempre stata in Conservatorio o nei vari tipi di scuola) perché è considerata nozionismo puro. I risultati spesso non sono esaltanti proprio perché manca l'amore. Anche chi la insegna, di solito, è un docente a cui mancano due ore per completare la cattedra, non è uno che ha la vocazione per insegnare la storia della musica. Non capita sempre che l'insegnante, come il sottoscritto, passi il suo tempo negli archivi, in rete o nei siti (quando sono a New York vado alla New York Public Library e, ad esempio, cerco documenti di Stokowski per vedere le lettere che lui scriveva alla RCA. Per me questo è un godimento). Probabilmente ho la mentalità dell'archivista, probabilmente malata ... Ma questo tipo di curiosità talvolta negli allievi manca e quindi sono costretto a giudicare altro, che però trovo meno importante.

Da questo punto di vista, forse, anche Franco D'Andrea era un pessimo insegnante. So che c'erano degli allievi che non si trovavano bene. Qualcuno andava da lui e gli diceva: «Come posso improvvisare su questa sequenza di accordi?» e Franco rispondeva «Ma guarda, prima di tutto devi entrare in sintonia con il repertorio e capire come funziona... Thelonious Monk non è così semplice da comprendere, perché sembrano due accordi... Devi prenderli e lavorarci sopra ...» «Ma al lato pratico, che scala devo usare?» «Ma non è un problema di scala, devi interiorizzare quel linguaggio, continui a provare, poi pian pianino qualcosa esce ...»

Quando sentii per la prima volta questo discorso, pensai «È chiaro che è così!»; invece quell'allievo smise di andare a lezione, perché, secondo lui, Franco non gli dava risposte. Avrebbe voluto sentirsi dire «Accordo di settima, scala misolidia, se vuoi metti la scala minore ...».

Franco faceva anche quello, ma era una sorta di sovrastruttura.

Nella didattica tradizionale molto spesso la scala su cui devi improvvisare diventa l'ossatura, lo scheletro su cui mettere le cose. Invece per lui era un esoscheletro. Prima era importante costruire quello che c'era dentro, cioè capire il repertorio, capire di cosa si stava parlando, capire chi era Thelonious Monk. Un lavoro così è più lento. Se tu pretendi di imparare a suonare sette

standard alla settimana (se tu guardi alcuni sistemi didattici, è proprio questo che ti chiedono: devi arrivare alla fine dell'anno che devi saper suonare, ad esempio, 50 standard, in mezzo a tutto il resto del repertorio), cos'è che ti resterà di questi standard tra cinque anni?

È come quando fai gli esami universitari. Quando ne parlo con Denise, delle sue lauree e dei suoi Master, mi rendo conto che della maggior parte degli esami che ha dato non è rimasto quasi niente. Lei ha insegnato all'università, alle scuole medie, alle superiori. Mi rendo conto anche che quando deve preparare la lezione, ha quel background che le permette di preparare la lezione in tempo zero (o quasi).

Al lato pratico alcune cose che dobbiamo imparare, ad esempio dall'estrarre la radice quadrata alle funzioni matematiche complesse, possono servire se farai l'ingegnere ... e forse neanche, perché ormai sono calcoli che fanno le macchine. Con questo non intendo dire che non bisogna impararle, anzi, è necessario. Però tutto dovrebbe essere rapportato al lavoro che facciamo.

La musica ha una parte così ampia di non *descrivibilità* (possibilità di descrizione), che non sempre può essere spiegata.

Non voglio sembrare superficiale o semplicemente New Age.

Credo che nello studio della musica servano pragmatismo, serietà e applicazione.

Ma non è solo attraverso lo studio delle scale o degli accordi che noi arriviamo ad un costrutto musicale che abbia senso, anche perché i parametri del secondo '900 non sono più solo *melodia, armonia e ritmo*, ma sono *timbro, dinamica, espressività*.

Studiare come funzionano sette tipi diversi di distorsore per un chitarrista, che tipo di sfumature hanno, che cosa possono aggiungere o togliere al tuo suono, è altrettanto importante che imparare la progressione di Giant Steps⁷. Anzi, sicuramente è più importante, perché quello contribuirà a fare il *tuo* suono e se tu vuoi metter su un brano tuo, io ti riconosco.

Se tu impari a suonare Giant Steps, saprai suonare Giant Steps. Se sarai davvero bravo, forse ti riconoscerò anche se suoni su Giant Steps con l'armonica a bocca o con uno strumento che ha poche possibilità di intervento da un punto di vista timbrico e/o dinamico. Ma quanto devi essere davvero forte per essere riconoscibile, se non per il tuo suono, per la tua matrice, per la tua espressività, per il tuo carattere?

Sarebbe come dire che io dovrei essere in grado di riconoscerti esclusivamente per quello che dici. E ciò è davvero difficile.

Noi ci riconosciamo l'un l'altro principalmente per *come* lo diciamo, per la gestualità, per l'inflessione, per il timbro, cioè per tutta una serie di orpelli che sono complementari a ciò che stiamo dicendo.

Certo sarebbe bello che noi musicisti fossimo anche riconoscibili per ciò che diciamo, per ciò che raccontiamo musicalmente. Sarebbe bello che fossimo riconoscibili anche per ciò che riveliamo come storici della musica. Ma questo accade davvero a pochi. Mi sembra per davvero inutile raccogliere idee rubate da un libro o da un altro, e metterle insieme senza sviluppi personali. Partendo dalle stesse basi è infatti possibile costruire percorsi diversi. Questo è quello che ho cercato di fare in 1000 Dischi per un Secolo. 1900-2000, cercando di fornire alcuni nuovi punti di vista anche su cose note. Mettere i fatti storici in un ordine diverso, riorganizzare le carte, in modo tale da incuriosire qualcuno che fino a quel momento non si era interessato ad esempio alla musica dodecafonica viennese di inizio novecento.

La trasversalità dei linguaggi diventa strumento di coesione e spesso chiave d'accesso a mondi sonori sconosciuti.

7 John Coltrane