

La funzione sociale del musicista

Milena Gammaitoni

Edup ed. 2004

*“Chi si affaccia
in un tendere perenne
costui lo possiamo salvare”*

Goethe “Faust”

Introduzione

Dalla musica al musicista

La musica nasce e si tramanda come linguaggio, è una forma creativa, forse, in origine emulata dall'uomo dai suoni della natura, dai suoni degli esseri animati che la abitano. Si improvvisa e si tramanda per lungo tempo oralmente, per poi divenire scrittura universalmente comprensibile, trasmissibile in tutta la sua vastità, da un uomo all'altro, da una cultura all'altra.

E' anche grazie alla musica che è possibile spiegare la particolarità irriducibile dell'uomo al confronto di tutti gli altri esseri animati.

La sua particolarità si trova nelle potenzialità del suo pensiero; nella capacità di elaborare, di riflettere, di ipotizzare e di rendere tutto questo parola, linguaggio, trasmesso perchè è anche e soprattutto memoria, ricordo, interpretazione dei propri ricordi, scoperta di significati del passato, del presente.

Ma l'uomo è anche istinto, creatività, immaginazione, utopia". Egli è in grado di guidare e concentrare tutta la forza del suo pensiero e delle sue azioni nella costruzione di un futuro.

Questo libro va alla ricerca della funzione sociale del musicista (esecutore), partendo dalla storia antica per arrivare all'epoca contemporanea.

L'ipotesi di fondo poggia sulla tesi che la sua funzione si realizzi nella divulgazione della musica, sia passata che contemporanea, ad un vasto pubblico. Una divulgazione che può e deve esplicarsi nell'attività concertistica, nell'insegnamento non diretto esclusivamente alla formazione di musicisti o per specialisti del settore: ma una divulgazione che possa contribuire alla formazione culturale, scolastica di ogni persona, che entri, dunque, nel percorso scolastico obbligatorio: ciò che manca ancora in Italia¹.

Dunque questo studio nasce dall'esigenza di comprendere quale sia oggi, nella nostra società, nel nostro Paese, la funzione dell'interprete e quali spazi, quale rilevanza abbiano la musica, il musicista dopo secoli di storia.

Oggi assistiamo ad uno stato di crisi che attraversa il vissuto dell'arte musicale in ogni sua forma, una crisi nascosta dall'eco dei grandi eventi, dei singoli spettacoli condotti da musicisti famosi. Accade invece che, soprattutto per i giovani musicisti, viene meno la possibilità di creare nuove opere, di divulgare musiche, sia passate che contemporanee, fino a trovare sale pressoché vuote, perché il pubblico della musica classica si sta diradando sempre più² (una situazione registrata principalmente dalle statistiche della Siae).

¹ Ad oggi l'educazione musicale e di uno strumento è presente solo nelle scuole medie sperimentali; nelle scuole elementari dovrebbe far parte dell'educazione artistica – ma a discrezione dell'insegnante e delle sue competenze in materia-. L'educazione musicale è una delle linee programmatiche della Riforma Moratti, che verrà trattata in Appendice.

² Cfr. Associazione Gioventù musicale, *Giovani di oggi. Musica di sempre*. Atti del Convegno, Milano, 2002.

Per indagare da vicino questo vissuto ho registrato la storia di vita di due musicisti, di cui propongo, all'interno di questo libro, dei passi scelti come emblematici del percorso, della formazione, del vissuto contemporaneo del musicista, e di molte delle problematiche qui affrontate. Entrambi hanno preferito mantenere l'anonimato³ scegliendo due pseudonimi: Francesco Aimi, direttore d'orchestra, e Lorenza Anzuini, chitarrista, conviventi –all'epoca delle interviste, 1997/1998 - e oggi a distanza di alcuni anni, sposati, con una figlia di un anno e mezzo.

Oltre alle difficoltà lavorative, attraverso il loro racconto si scopre quanto compositori contemporanei ed esecutori si curino poco delle vicendevoli ragioni di esistere. Il pubblico non è preparato, affermano Francesco e Lorenza, ad apprezzare un intero repertorio di musica contemporanea. Allo stesso tempo avvertono il bisogno di recuperare una funzione che fu propria dell'esecutore e che ai loro occhi sembra essersi sfumata negli eccessi del protagonismo, dell'evento, lasciando pochi spazi al musicista sconosciuto. Reclamano il bisogno di un'educazione musicale che faccia recuperare il gusto per ciò che è bello: il pubblico non sa distinguere, a causa della mancanza di un'educazione musicale anche scolastica, se una musica non piace perché non è bella oppure perché l'esecutore non è stato capace di interpretarla. Tentano entrambi di definire in che modo venga vissuto l'essere musicisti e perché la musica entri a far parte della società, del suo sviluppo e della coscienza storico-culturale dell'uomo e della donna.

In relazione alla raccolta di queste due storie desidero sottolineare che registrando una storia di vita emerge come ogni intervistato si riferisce, di regola, al racconto del proprio gruppo familiare, di origine, come riferimento fondamentale (secondo modalità di confronto oppure per dinamiche di appoggio o di ribellione ad esso) per spiegare la scelta della propria professione. Così ogni storia individuale si presenta immediatamente come storia di un gruppo familiare.⁴

In conclusione, per coniugare l'analisi della realtà con la pratica delle istituzioni musicali, evidenzio alcuni nodi critici, accompagnati da rappresentazioni statistiche⁵ che ben evidenziano lo stato di crisi e di confusione generale, a partire dalla definizione di chi sia e cosa faccia oggi un musicista. Tale confusione è spesso disinteresse da parte delle istituzioni, implode di fronte all'organizzazione dello studio della musica come esperienza culturale e come fatto sociale. Lo considero una piccola finestra aperta su una grande foresta, nella speranza che apra ulteriori

³ I nomi e i luoghi citati da Lorenza Anzuini e da Francesco Aimi sono stati omessi nel rispetto di un'etica che responsabilizza il ruolo del sociologo di fronte all'uso dei materiali biografici. Ogni storia di vita esige cautela e attenzione di fronte ai rischi derivanti dalla sua pubblicità: rischi di stigmatizzazione e di violazione delle vicende intime, dei percorsi esistenziali, in continuo mutamento, dunque sotto molteplici aspetti "indifesi" (per estemporaneità del racconto orale, ecc..) di fronte ad un giudizio che potrebbe solo nuocere a chi si è prestato alla collaborazione di un lavoro di ricerca scientifica, raccontando la propria storia e punti di vista. Cfr. G. Pineau, J.L. Le Grand, *Le storie di vita*, Guerini studio, Milano, 2003.

⁴ Franco Ferrarotti spiega infatti che: "l'individuo non è, come è stato troppo spesso creduto, un atomo sociale, che sarebbe la più elementare delle unità euristiche della sociologia, lungi dall'essere l'elemento più semplice del sociale – il suo atomo irriducibile – l'individuo è a sua volta una sintesi complessa di elementi sociali. Egli non fonda il sociale, ne è il prodotto sofisticato. Paradossalmente, l'autentico elemento del sociale è, a nostro avviso, il gruppo primario". F. Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari, 1981, pag. 63.

⁵ La Riforma dei Conservatori italiani, la Riforma delle scuole primarie e secondarie

approfondimenti, permettendo, intanto, una riflessione sui sistemi educativi musicali italiani, confrontati, quando è stato possibile, con i sistemi educativi di alcuni paesi europei.

Quale futuro per il musicista?

Scriva Franco Ferrarotti: “Nelle società dinamiche, in perpetuo divenire, la memoria è in pericolo (...) La razionalizzazione della vita ha sfrattato il passato. Nasce l’antiquario; nasce l’arte e l’industria del restauro. Il desiderio di conservare il passato sembra crescere in proporzione alla velocità con cui se ne percepisce l’allontanamento. Walter Benjamin ha visto giusto - “La situazione quotidiana del mondo contemporaneo è tale per cui i soggetti che vi sono immersi vivono in una condizione di estraneità nei confronti del proprio passato-”⁶. La memoria dovrebbe essere “la continuità del passato in un presente che dura”⁷. La memoria è un bene fragile, deperibile, precario, grazie ad essa “l’identità si fa poco a poco, in base all’esperienza”.

In che modo l’interprete è messo in grado di contribuire alla costruzione di questa identità, sia passata che presente?

Il direttore d’orchestra, Piero Bellugi, ha tentato di spiegare a dei bambini cosa sia la musica, come entrare nel suo linguaggio: “La musica... sarebbe un foglio di carta, se non ci fosse chi decifra, decodifica, queste note: chi le interpreta: gli interpreti... non è meraviglioso che questa musica, scritta più di duecento anni fa, ritorna così alla vita ogni volta?”⁸

Silvano Sansuini⁹ scrive che oggi il musicista è prevalentemente un esecutore che ha costantemente la necessità di misurarsi e d’essere misurato con un modello. Aggiunge che oggi far musica è fine a se stessa, non è più partecipazione, ovvero far cultura. Il lavoro musicale ha un valore sociale solo per mezzo di un esecutore che divenga intermediario tra il momento creativo e quello della fruizione, sembra, invece, essere divenuto un lavoro solitario, che soddisfa unicamente l’esigenza espressiva dell’artista domenicale. Sotto il profilo della comunicazione sociale, il ruolo del musicista è perduto per sempre.

E’ veramente così?

Il suo passaggio ha ancora un significato?

⁶F. Ferrarotti, *L’Italia tra Storia e Memoria*, Donzelli Editore, Roma 1997, pag. 13, 14.

⁷Op. cit.

⁸Piero Bellugi, Teatro Comunale di Firenze, 1992.

⁹Cfr. S. Sansuini, *Pedagogia della musica*, Feltrinelli, Milano, 1991.

Ringraziamenti

Il mio grazie va al Professor Franco Ferrarotti, per aver accompagnato con idee e critiche preziose le mie ricerche nell'ambito della sociologia delle arti.

INTERROGATIVI PRELIMINARI A QUASI DI PREMESSA

Conversazione con Franco Ferrarotti.

Tra storia di vita e società.

Le origini primordiali della musica: verità interiore e verità istituzionalizzata.

Questa intervista prende corpo da anni di incontri, di scambi con Franco Ferrarotti, - relatore nel 1998 della mia tesi di laurea in sociologia sul tema della funzione sociale del musicista -, e trova la sua strada di espressione, forse tra le più spontanee tra quelle avvenute in questi anni, durante una conversazione in autobus: entrambi tornavamo a casa di ritorno dall'università e nel rumoreggiare del traffico romano, tra i sussulti e ciogolii dell'autobus e corpi sudati, pressurizzati, distratti alle nostre voci, Franco Ferrarotti mi chiede quali motivazioni possono risiedere dietro al fatto che i sociologi non si siano occupati della musica; perplesso che nessuno sia giunto a bussare alla sua porta in tutti questi anni.

Pensai a ragioni di ordine sociale, educativo: oggi, in Italia, la musica è studiata a scuola poco e marginalmente tanto che solo i musicologi e i musicisti possono occuparsene, ma in un secondo momento pensai che l'immiserimento della cultura musicale italiana valeva anche per i non acculturati: la musica come esperienza condivisa è venuta meno nelle esperienze comunitarie: dai canti in chiesa ai canti contadini. Immaginavo quei contadini, quegli operai italiani per i quali si costruirono entrate secondarie nei teatri, i loggioni, pensavo al venire meno delle bande di paese...

Ma la mie risposte giustificavano solo una parte della realtà contemporanea.

Il crogiolo è rimasto, dovevo scavare nel senso più profondo del vissuto musicale per giungere alla comprensione della sua attuale esautorazione dalle Istituzioni e per la prefigurazione del suo futuro sviluppo.

A tal riguardo la voce di Ferrarotti è la preziosa testimonianza di chi ha vissuto e vive la musica contemporaneamente alla produzione scientifica. Egli ha istituzionalizzato la sociologia all'interno delle università portando sempre con sé il proprio flauto, il proprio ritmo di vita.

In che modo è stata presente la musica nella sua vita?

Per me la musica è cominciata molto presto, direi addirittura che per me la musica è una questione di memorie fetali. Mia madre non stava bene quando io sono nato, da appena due anni scarsi era nato mio fratello maggiore e mangiava irregolarmente, quindi io ero sottoposto, nell'utero, a delle pressioni piuttosto inconsuete, ma lei canticchiava.

Direi che un certo senso del ritmo, che poi è l'ordine del movimento, attraverso questi canticchiamenti, questi ritornelli materni, ascoltati fin dalla nascita hanno impresso profondamente quella che potrei chiamare la mia interiorità, la mia sostanza umana. Anzi direi che per me la musica è vita. Il suono è presenza, che proprio per essere suono ed essere vita, rumore in qualche modo organizzato, ha bisogno del silenzio. Quindi i due poli, che fin dalla primissima infanzia ho potuto sperimentare, sono stati la musica della natura, la musica del gorgogliare intestinale, e il vento negli alberi, nelle foreste. Per fortuna, per la malattia di mia madre, fui spedito prima ancora di essere all'età

di un anno, dai miei bisnonni: due personaggi taciturni, perduti in una grande campagna. Il silenzio, allora, per me è stato la vera musica. Esiste un silenzio della musica. Perché la musica ha senso in quanto suono significativo intervallato da grandi silenzi. Quindi per rispondere bene alla sua domanda dovrei raccontare, a me stesso in primo luogo, cosa che non ho mai fatto, tutta la mia esperienza vitale. Per me la musica non è un'arte, non è qualcosa che si coltiva. Equivale, coincide con la cosmogonia. Tra la musica e il cosmo c'è un legame inscindibile.

E' il legame con l'universo...

Sì. Con ciò che chiamiamo Dio. E' il momento di Dio, Dio è il vento. Ma per me il vento è collegato con la foresta primordiale e non ha forse oggi un referente empirico. Non è soltanto la foresta pluviale, che pur conosco, la foresta amazzonica, vergine. E' la foresta primordiale che da questo punto di vista chiamerei la musica della cavalleria, del vento fra gli alberi. Quando il vento passa attraverso alberi folti, in maniera energica, succede anche negli appennini italiani, nelle poche foreste rimaste, perché fino al '300 l'Italia era coperta di foreste. Dove pini e pinastri arrivano fin dentro l'acqua del mare. In queste foreste fitte, quando passa il vento, ancora oggi nei faggi del Terminillo, tra faggi, olmi..., io sento passare una cavalleria invisibile. La cavalleria dei poteri superiori che non possiamo conoscere ma di cui possiamo però avere qualche premonizione.

E' per questo che in uno dei suoi ultimi libri "Il silenzio della parola", lei ha tracciato le similitudini etimologiche tra la voce, il canto...

Lei è molto crudele perché io ho passato tutta la vita a rinnegare queste origini vitali, mi sono costruito delle impalcature burocratiche, delle carriere dentro cui nascondersi per salvarmi da ciò che più mi attirava. Ora, invece, invecchiando i miei freni inibitori stanno perdendo vitalità, stanno abbassandosi e io mi vedo restituito a me stesso, al di là della funzione. Un po' per non finire funzionario e un po' perché finita la funzione si è defunti. E un po' perché solo tornando all'origine della vita e riconoscendo se stessi in queste origini si è veramente vivi. La musica per me coincide con l'origine della vita. Per questo non ha un significato preciso. Per questo non è afferrabile: noi non la possiamo afferrare, siamo afferrati dalla musica.

Quali ritmi musicali ha avuto la sua vita?

Non c'è stato un ritmo. Io definisco il ritmo come movimento e ordine del movimento. Il ritmo è *rhythmos*, è il numero, è l'andamento numerico spaziato e intervallato di uno sviluppo. Ecco, nella mia vita c'è stato uno sviluppo, ma è stato uno sviluppo in qualche modo a ritroso. Comincerò a vivere quando sarò morto. Ho cercato di soffocare il momento musicale primordiale perché non lo sostenevo, era troppo bello, era troppo forte, mi avrebbe incenerito. Era come il sacro, come il serpente sacro che dà la vita e la morte, che dà la vita e il veleno allo stesso tempo, secondo il mito orfico. Per me la musica è stata sempre troppo bella, troppo straordinaria per poterne godere normalmente. Gli uomini, le donne, gli esseri viventi non potevano viverne pienamente.

Per me la musica era una promessa iniziale e quale è stato il ritmo? Certo, la cultura musicale pesa su queste cognizioni sapienziali tipiche dell'analfabeta, dell'ignoranza totale; cioè la cultura colta, non dico alta o bassa cultura, per me non esiste. La cultura colta pesa sulla cultura "naturale". Allora posso dire che naturalmente, fin dalla più giovane età, non l'ho mai concepita come un ordinato sviluppo in termini di scala naturale, diatonica: cinque toni, due semitoni. Tutto questo mi è sembrato sempre bello, ma troppo semplice.

Credo che sia tipico delle società occidentali, perché in oriente la musica è vissuta come ritmo quotidiano, che scandisce le giornate, i riti e soprattutto è musica trasmessa oralmente, non c'è notazione...

Per me c'è la musica nel rumore polveroso di una trebbiatrice sull'aia, in campagna. Per me c'è la musica nel vento tra gli alberi, per me c'è stata naturalmente la musica cantata dai poeti romantici, delle acque del ruscello, il suo scrosciare... ma anche della pioggia sui vetri e addirittura una musica

più sottile c'è stata quando da piccolo, avrò avuto due anni, ero in un lettino accanto al grande fuoco e vedevo riflesse le lingue del fuoco fiammeggianti sulla parete opposta, come una sorta di consesso di diavoli che si muovevano in maniera straordinaria. Ma anche in un piatto rotto, in un bicchiere caduto sul pavimento della cucina. Questi rumori sono musica. Per eccesso, il rutto è una musica. Il pianto insistente di un bambino è musica. Dunque per me i ritmi musicali sono tutti compresenti e lo sviluppo della musica avvenuto nei compositori, non mi ha per niente sorpreso. La musica in sostanza è partita dal canto gregoriano, per quanto riguarda la nostra tradizione, europea occidentale, che naturlamente non è l'unica, anzi, come lei ha detto giustamente, è lontana dall'essere l'unica tradizione di esperienza musicale. Però la nostra stessa tradizione, l'ho vista passare inevitabilmente dalla bellezza lineare melodica, di un *Sanctus*, oppure della *Missa De Angelis*, (Verdi avrebbe dato tutte le sue opere per essere considerato autore di un solo *sanctus*) e poi inevitabilmente doveva disgregarsi di fronte al franare degli ordini sociali. Perché in questo io sento molto il momento sociale. Attraverso le ultime esperienze del cromatismo romantico, penserei soprattutto a Beethoven, Liszt, Wagner. In Wagner dopo la stemperata, estenuata ampiezza, lunghezza della frase musicale, quasi direi sfinata, sfilacciata, in seguito evidentemente non ci poteva essere altro approdo se non la rinuncia alla scala naturale diatonica e la dodecafonia di Schoenberg. La dodecafonia di Schoenberg non è un calcolo intellettuale, è il riflesso culturale di una società franata, di una società che cerca un ordine nuovo. Cioè vuole che la musica riattenga di nuovo alle fonti naturali, primordiali, anche simboliche, dell'esistenza umana del mondo. Perché l'esistenza umana del mondo non è così naturale ed idillica, come noi potremmo avere nella scala naturale (ride) e no! Sarebbe troppo semplice! Questo non regge più, non può più contenere...

Non è un caso che le ultime composizioni di Schoenberg siano ispirate all'insurrezione del ghetto di Varsavia...

Certo, a parte questo, dato dalla sua appartenenza etnica, in lui troviamo tutta la tradizione ebraica nel canto sospeso. Ma non è soltanto la traduzione di un'angoscia, di una tragedia storico, politica, sociale, in termini musicali, è il ricongiungimento che va molto al di là di tutte le etnie, va molto al di là della storia: è il ricongiungimento metastorico con la musica primordiale, la musica delle origini della presenza umana.

Dissonante?

In pieno. Quando un uomo come Adorno, che non è mai riuscito a farsi accettare al seminario di Schoenberg, a Darmstadt, secondo quanto mi confidava Luigi Nono, Adorno parla di dissonanze... in realtà la dissonanza è nel nostro orecchio abituato alla scala naturale. Ma nella vita non ci sono dissonanze. Il rumore della ruota di un carro agricolo che passa sulla fanghiglia gelata in una notte di inverno, che in qualche modo sembra un gemito trattenuto, oppure un fremito cancellato, questa rottura di un ghiaccio, di una strada ghiacciata e fangosa... tutto questo appartiene alla vita! Non è dissonanza. E' il suono della vita. Quindi la musica per me è suono puro che risuona. Non è come la parola, non è suono più significato: mentre io parlo emetto dei suoni, che però sono o tendono ad essere prigionieri di se stessi in un significato preciso, univoco, irriducibile.

Però il rischio è quello di definire la musica come mondo dell'astratto, perché quando non gli si attribuisce un significato la si sembra svalutare...

No, perché il concetto di musica che fin da piccolo ho coltivato in me era un concetto così primordiale da non accettare classificazioni e interpretazioni di scuola. Quindi questo sembra astratto perché è il massimo del concreto! Perché è proprio la musica come suono selvaggio, che è poi la musica del gemito notturno, febbricitante, di chi delira. Questa musica appare astratta, appare non dominabile dai trattati di armonia e di contrappunto, certamente... Busoni, Clementi, tutti i grandi elaboratori lo sosterrebbero. Ma in realtà, a guardar bene, al di là delle classificazioni, delle elaborazioni trattatistiche, delle regole, delle tonalità, delle maggiori, delle minori, dei diesis e dei bemolli, - del resto già nell'uso del diesis sento lo scivolare verso la dodecafonia- cosa sono tutti i do diesis di

Wagner o di Beethoven, se non un involontario scivolamento verso il mondo vero della musica, ovvero il mondo senza regole? Tutto ciò sembra astratto, nel senso che non è dominabile dalle regole che noi conosciamo. Ma proprio per questo è molto concreto. E del resto, io qui mi valgo di una elaborazione filosofica tipicamente occidentale, quale è quella hegeliana: il rapporto tra astratto e concreto. Dicesi, a volte, concreto ciò che in realtà è specifico, è particolare e quindi è avulso dalla globalità come tale. Mentre l'astratto è il vero concreto, perché ci dà il senso onniavvolgente della globalità di un fenomeno.

Questo, allora, non spiega la mancanza, in particolare in Italia, dell'istituzionalizzazione della musica nel corso della normale istruzione scolastica, dalle elementari all'università (tranne, ovviamente i corsi specialistici nei conservatori e di musicologia).

Lei pone un secondo problema. Adesso passiamo prima a quella che potrei chiamare la storicizzazione, o se vuole, la storicità dell'esperienza musicale. Evidentemente, così come per l'atto dell'adorare religioso esistono i breviari, le preghiere, i salteri, il libro dei salmi, esistono i libri sacri: le Bibbie, la Bibbia da una parte, il Corano dall'altra, i Veda... anche per la musica storicamente, non siamo più sul piano dell'essenza della musica, siamo sul piano del suo manifestarsi fenomenologico, sul piano storico. Da questo punto di vista, la musica diventa richiamo delle origini, cosa che non va mai dimenticata! Infatti molti musicisti non hanno mai avuto esperienza della musica, come molti preti non sanno cosa vuol dire adorare! Come molti professori di filosofia non sanno cosa significa filosofare, non si sono mai posti di fronte ad un problema, ma solo di fronte ai loro testi, paragrafi e sottoparagrafi. Ecco che allora la musica acquista una corposità storica, fenomenologica. Diventa materia di istruzione, di insegnamento e di apprendimento. La musica diviene propedeutica. L'esperienza musicale si concretizza, si incarna in una serie di esperienze trasmissibili attraverso la scuola. E qui abbiamo l'ingresso degli specialisti della musica: compositori, esecutori, l'infrastruttura di servizio della musica: le orchestre, gli strumenti. Gli strumenti a fiato, per esempio, sono i miei preferiti per via del fiato, perché spirito vuol dire solo spirare. Quando la gente dice spirito non si rende conto che intende soffio, animo. Strumenti a corda, straordinari, perché solo attraverso le corde vocali noi possiamo inspirare e spirare il fiato e quindi il suono e quindi la musica.

Lo strumento a corda richiama il cuore: *cord*. Quindi c'è tra il vibrare della corda e quello del cuore una consonanza fondamentale. E gli strumenti a percussione, che sono i più grossolani, ma anche i più essenziali, perché segnano il ritmo del movimento...

Mi commuove sempre quando ascolto la musica non ascoltabile dei giovani di oggi, che è tutta basata su *tam tam* della foresta primordiale. Mi commuove. Loro non lo fanno, ma quello è il richiamo della foresta, non lo fanno, ma c'è un simbolo ricorrente: il massimo della primitività che coincide con il massimo della primordialità.

L'interessante è che la musica anche nella sua forma codificata, anche nella sua forma storicamente determinata, - noi possiamo parlare in modo del tutto improprio di musica occidentale europea o orientale, musica dei primitivi, dei moderni, scale naturali, dodecafonica, atonale - , ma la cosa straordinaria è che con questa musica codificata, anche questa musica uccisa come musica libera e in qualche modo, mi scusi, non voglio utilizzare una parola troppo dura, una musica imbalsamata nei testi di contrappunto e di armonia, negli spartiti, così come è stata imbalsamata la grande poesia classica, *L'Iliade, l'Odissea*... La poesia andava cantata, non scritta! Non certamente letta. Anche in questa forma, questa musica imbalsamata ha in sé ancora una vitalità sufficiente a richiamare l'antica musica primordiale e per questo viene negata. Perché? Perché anche questa musica che chiameremo addomesticata, storicizzata nei trattati, nella suddivisione degli strumenti, sotto la bacchetta del direttore d'orchestra, anche questa musica pur mutilata, impoverita, è ancora un riflesso della grande esperienza primordiale.

In un mondo burocratizzato, un mondo accademico, legato alla suddivisione dei corsi, degli esami dei seminari, secondo una partizione disciplinare burocratica che non ha nulla a che vedere con la sostanza dell'insegnamento, un mondo del genere deve rifiutare questa musica, perché anche questa esperienza musicale così ridotta, è di per sé temuta quasi come una minaccia, è percepita come un pericolo sconvolgente. Non parlo delle musiche orientali che sono basate sull'attesa, sul silenzio, sulla musica degli elementi, sulla solitudine nelle montagne.

La tecnologia, che ha sopravanzato la stessa scienza di cui è figlia, perché la tecnologia dovrebbe essere scienza applicata, mentre nel suo sviluppo impetuoso oggi essa precede la ricerca scientifica. Un mondo fondato su questa forza incredibile, che è una forza incalcolabile ed è anche una perfezione, in quanto se non avesse perfezione nelle sue operazioni interne non potrebbe funzionare, non ha però scopo.

E' così che un mondo tecnologicamente progredito, fondato sulla tecnica, non può tollerare la musica, neppure la musica non più selvaggia: la musica accademizzata. La musica dei conservatori, non può tollerarla perché questa musica in qualche modo fa vibrare dapprima e poi farebbe franare e distruggere l'impalcatura burocratico formale della tecnologia. Questo è così vero che i giovani di oggi, in maniera del tutto involontaria e inconsapevole, sviluppano una musica anti musicale per cercare in maniera patetica di ricongiungersi alle forme primordiali della vita. Senza conoscere la strada, urlando. Urlano come coloro che soffrono, ma non sanno perché soffrono.

Ma le nostre Istituzioni culturali, le nostre università ignorano la musica, la ignorano! Perché? E' interessante la domanda che lei mi pone...

Perché si vede nella musica un di più non strettamente necessario. Un fatto puramente ornativo.

Mi posso ricollegare alla sua intervista pubblicata recentemente nella "Critica Sociologica", riguardo alla contrapposizione che lei fa tra verità scientifica e interiore, esistenziale...la musica ci parla della verità interiore e perché non potrebbe dunque guidare anche quella scientifica? Rivoluzionando l'idea positivista di verità scientifica.

Io cerco di interpretare in maniera benevola questa apparente assurdità del comportamento giovanile, ho scritto *Rock rap e l'immortalità dell'anima*, proprio per dire che dietro a questo rumore, perché non è più musica secondo i canoni corretti, cosa c'è?

C'è l'urlo di un significato: l'immortalità dell'anima.

C'è la domanda: "Siamo esseri immortali. Abbiamo delle anime, cosa ne facciamo?"

Ora è interessante capire perché si arriva a negare anche il momento musicale del conservatorio o da salotto? Perché evidentemente il mondo così come lo abbiamo conosciuto e lo conosciamo, cioè tecnicamente progredito, è un mondo che progredisce, ma ha, in qualche modo, venduto la sua anima. Ha un progresso fondato sulla verità stipulata, cioè sulla verità falsificata o verificata, di processi che dal problema, attraverso le ipotesi, giungono alla verifica, e rinunciano, o addirittura tagliano dal campo dell'esperienza tutte le dimensioni non perfettamente misurabili perché il conoscibile è fatto coincidere con l'esattamente misurabile. Questa è la verità scientifica e noti: è una verità intersoggettivamente vincolante, perché qualunque soggetto che conosca le regole del metodo seguite e ripercorra le tappe metodologiche e ne controlli l'esattezza deve poi accettare il risultato. Purtroppo questa verità verificata è una verità esterna, è una verità fondata su una razionalità tecnologica che ha una sola grande capacità: quella di controllare l'esattezza interna delle proprie operazioni, ma è una perfezione priva di scopo. Non ci dice dove andiamo, annebbia, scotomizza, oscura i grandi valori, le grandi mete.

Le grandi mete sono invece collegate ad un'altra verità. La verità non esattamente verificabile, è la verità come scoperta e consapevolezza interiore, come **risonanza**, e uso questo termine sottolineato in rosso, come una risonanza del sé, dell'io, del piccolo, del singolo con la grande musica del cosmo. Con quello che ho chiamato il meraviglioso concerto delle sfere. Ora noi viviamo in un mondo tecnicamente perfetto ed umanamente, - una volta dissi barbaro -, ma non è proprio così, direi oggi che è privo di sapore. Privo di senso del mistero. In cui si crede che noi siamo macchine che producono certi suoni. No, tutto questo significa dimezzare l'esperienza umana, cioè impoverirla.

Max Weber spiega benissimo come l'esperimento scientifico nasca nell'arte del '300 e del Rinascimento...

Lei dice una cosa importante. In ogni ricerca, scientifico tecnica e che quindi presuma, ambisca giungere ad una verità verificata, che è una verità stipulata per tutti, esterna, quindi non interiore, c'è un momento iniziale, il famoso momento che troviamo nei dialoghi platonici di Socrate, quello della domanda: "Che cos'è questo?"

Il momento della meraviglia, *thaumàzein*, questo momento straordinario, comune nell'esperienza umana universale è poi comune nella ricerca tecnico scientifica, è comune alla ricerca interiore, al misticismo, all'erotismo come forma cognitiva dell'altro e diciamo, come raggiungimento dell'anima attraverso la carne. Questo momento c'è, ma come avviene per la nativa intelligenza di molti bambini, viene in qualche modo immediatamente sequestrato e ridotto e fatto entrare nelle regole scientifiche del metodo: regole esterne, indifferenti al momento del problema. Al "Che cos'è?" a questo meraviglioso senso della grande domanda che viene in qualche modo ridotta per ottenere piccole risposte, purchè queste risposte siano accertabili e accettabili da tutti.

Sto lavorando su questi problemi negli ultimi tempi e può anche darsi che la verità scientifica ridotta, verificata sia un espediente per garantirci rispetto all'angoscia del mistero. Ed è una delle ragioni per cui si rifiuta l'esperienza musicale integrale: la paura del mistero. E qui devo dire che Nietzsche, nel suo libro sulla nascita della tragedia dallo spirito della musica, un titolo che in qualche modo ho parafrasato nel mio libro *Homo sentiens, la rinascita della comunità dei giovani dallo spirito della nuova musica*, Nietzsche si rende conto che c'è, al momento della nascita, nella civiltà anche occidentale, c'è questo incontro tra apollineo e dionisiaco, tra razionalità e scatenamento passionale. Questo incontro è propiziato, è reso possibile dal momento musicale. Si realizza nella musica. Quello che voglio semplicemente rispondere alla sua domanda è che la musica si è data in ostaggio alle esigenze sociali.

Ricorrendo alle sue parole si può dire che è il mondo del pre-compreso.

Sì. Noi pensiamo di comprendere verità scientifiche, in realtà sono verità che provengono da un contesto di scoperta, da un precompreso, da una comprensione aurorale, e quindi largamente intuitiva, che si vuol rendere poi standardizzata, verificata ad uso di tutti. Sono straordinariamente colpito, in base a quanto lei mi domanda, dal fatto che gli specialisti di ricerche filosofiche, sociali e anche fisiche, della natura, così presto e rapidamente si leghino si restringano ad una sola di esse, cioè, che dimentichino l'interrogativo da cui son partiti. Perché questo? Intanto l'espressione dell'ipotesi di lavoro significherebbe una riduzione della portata della domanda iniziale per renderla maneggevole. Tutto questo paga il prezzo agli strumenti di cui disponiamo, per standardizzare la risposta.

Non è un fenomeno di deresponsabilizzazione individuale? Lo scienziato non sopporta più la solitudine della scoperta...la difesa, la giustificazione del momento intuitivo, anche perché a volte ci si trova di fronte alla casualità di una scoperta. Peirce ricorda la storia di Copernico che provò le orbite tante di quelle volte fino ad inciampare, quasi, su quella che reputò essere "giusta".

Certo, lei ha ragione. Credo che nella storia, ma non nello storicismo di maniera per cui il susseguente viene giustificato dal precedente, sia troppo comodo, perché allora tutto si giustifica e scompare il tragico nell'esperienza umana. Mentre lo scacco, il tragico, il fallimento, ha uno splendore straordinario. Anche nell'esperienza personale, approfitto dell'amicizia che lei mi dimostra, le dirò persino una cosa personale, perché per arrivare alla verità interiore contano soprattutto le verità vissute. Che non sono quelle standardizzate, scientifiche, verificate.

Quando nel '68 sono stato aggredito nel mio vecchio ufficio di Piazza Esedra, fui trascinato, spintonato. Ero arrivato al culmine del mio potere, avevo fondato una scienza, la prima cattedra, avevo fondato a Trento il primo Istituto di sociologia, insegnavo all'estero, concidevo perfettamente con la mia figura professionale, cioè la mia funzione e la mia realtà spirituale si confondevano. Io debbo ringraziare quell'aggressione subita da una trentina di giovinastri, che senza farmi toccare gli scalini mi portarono al piano terra. Solo grazie a quella esperienza ho avuto la capacità di scindere me stesso dalla funzione che esercitavo, di recuperare la verità interiore rispetto alla verità funzionale. L'io privato rispetto all'io pubblico. E in questo modo ho potuto ristabilire una distanza critica e non darmi in ostaggio rispetto a ciò che facevo. Quindi lo scacco, il fallimento, l'aggressione, il dato negativo, era in realtà un'esperienza salutare, positiva. Non ringrazierò mai abbastanza, non l'ho mai fatto pubblicamente, i nomi li ho dimenticati, probabilmente se li vedessi per la strada gli menerei un caffè, ma mai, mai ho avuto abbastanza energia per ringraziare quegli energumani che mi hanno aiutato a liberarmi dall'investitura pubblica, dalla burocrazia funzionale, dalla professione, per resistermi alla sostanza di me stesso.

Questo oggi è difficile, perché è tutto fondato sul successo e non può neppure concepire la nobiltà della sconfitta.

E' il grande vantaggio di tutte le degradazioni. Per vivere fino in fondo e riscoprire la positività dei processi di degradazione, è necessario che la sostanza dell'uomo interiore sia ancora intatta, altrimenti coincide con l'autodistruzione.

Ritorno alla realtà musicale contemporanea in Italia. Non è strano che una Nazione che si definisce come la culla della musica abbia ignorato la sua educazione nella popolazione, intendo nei percorsi di istruzione comuni a tutti, a partire dalla scuola elementare?

Ma questo proprio perché l'Italia è considerata la culla naturale della musica. Nella terra della musica, la musica viene concepita come un elemento non del tutto necessario per ciò che si impara di utile nella vita. La musica è considerata un po' come la prima fotografia: la prima comunione, la cresima, il matrimonio. In Italia la musica è interpretata come un fatto della vita. Noi canticchiamo, abbiamo il Festival delle canzonette, Sanremo, ecc. così come respiriamo. Cioè non viene concepito il fatto fondamentale che in realtà la musica ha la sua storia, i suoi autori, ha i suoi strumenti, e bisognerebbe impadronirsene come ci si impadronisce di una lingua. Per esempio non posso concepire che una persona possa considerarsi colta senza un'esperienza e una conoscenza musicale molto al di sopra della media. Io, che sono stato 50 anni e più nell'Università italiana, ho reinventato la sociologia, e posso dirle che mai, quasi mai ho avuto, tra i miei 100 assistenti, una persona che possedesse una conoscenza della musica al di là della media, cioè una conoscenza scientifica della musica. Che suonasse uno strumento, che potesse distinguere una tonalità maggiore da una tonalità minore, che si rendesse conto dell'apporto, essendo sociologi, del significato sociologico del Melodramma e dell'Opera nella cultura mediterranea e italiana; del significato degli inni protestanti biblici, delle fughe di Bach e di tutto il cromatismo romantico europeo e della grandezza straordinaria di alcuni musicisti italiani, che secondo il mio giudizio sono ancora sottostimati. Per esempio Gioacchino Rossini è considerato solo un autore di opere buffe, *Il Barbiere di Siviglia* è stato banalizzato dall'estrema popolarità, mentre siamo di fronte ad un compositore dalla vena straordinaria. Naturalmente è tutta melodia e la melodia si è in qualche modo esaurita insieme col mondo ottocentesco e novecentesco.

In 50 anni e più di insegnamento non ho mai avuto cultori di musica, non voglio dire esecutori, ma semplicemente ascoltatori avvertiti di musica, colti. Con la bella eccezione di Federico Del Sordo.

Credo che il caso italiano sia più peculiare rispetto agli altri Paesi europei: il fatto che non esista un percorso di istruzione primario e secondario comune a tutti gli studenti.

La nostra cultura, stranamente, da una parte privilegia il bel canto: mentre sottolinea una dimensione estetica nega la stessa dimensione estetica come seria, come dimensione curriculare. La nega assolutamente.

La mia spiegazione alla sua domanda, alla quale forse non sono pronto, è quella del pesce che non è consapevole dell'acqua. Un po' come il fatto che questo sia allo stesso tempo il paese di cattolici e atei, per cui quando un Papa scomunica i comunisti questi ultimi vogliono essere sposati in Chiesa! Vogliono l'estremaunione!

E' il meccanismo che fa sì che per esempio anche nei quotidiani la musica venga trattata nelle pagine dello spettacolo e raramente in quelle della cultura...

Certo. C'è un fatto, che difficilmente sarà capito perché questo è parte di una cultura diversa da quella mediterranea... non si è capito che il rombo della musica è il richiamo alle origini primordiali e senza musica non c'è vita. L'esperienza cosmogonica fondamentale della creazione del mondo è un vento musicale: il vento dello spirito. Prendiamo i primi versi della Genesi: "In principio creavi deus coelum et terram spiritus Dei ferebatur super aquas" in questo spirito di Dio che era portato sulle acque si può intuire quello che era il rumoreggiare delle acque... Tutto questo nella cultura mediterranea, italiana, viene dato per scontato.

A partire dalla caduta dell'Impero Romano, nel 476 d.C., essa è una cultura che vive nella penuria. Nel mondo della penuria la musica non dà pane. La poesia non dà pane. Nel mondo della penuria occorre occuparsi di ciò che rende, di ciò che è pratico, di ciò che aiuta a vivere, ciò che ci fa ricchi. E qui c'è il paradosso che soltanto antiche società di tipo protestante, per quel che riguarda l'Europa, hanno risolto il problema della penuria molto prima delle culture mediterranee e quindi hanno dato spazio ad un addestramento, ad un'educazione musicale che qui è data per scontata. Non solo, in quelle culture sono venuti meno gli ornamenti, i paramenti, i piviali del prete, tutto l'aspetto orientaleggiante del rito. Ma che cosa è rimasto? E' rimasto l'Inno, è rimasto Bach.

E' un accidente storico con delle ricadute culturali enormi. Infatti nel mondo tedesco, protestante in generale, lei trova ragazzi e ragazze che si dedicano contemporaneamente agli studi, a suonare il violoncello, a cantare nei cori...Cantano! Ha mai sentito cantare in Italia? Non si canta, si canticchia, oppure si canta la canzonetta. Una volta, 50-60 anni fa' il muratore cantava! Oggi no.

Io do una spiegazione, non dico di materialismo storico, ma basata su fondamenti oggettivi.

E' sopravvissuto il Melodramma come un dramma collettivo, sempre in termini canonici, un po' scontati, di puri sentimenti naturali di gelosia, tradimento, amore, vedesi *La Tosca*, *La Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci*, che in fondo già preludono al consumo di massa della musica e non più alla musica come esperienza interiore, forte. Invece nell'inno cantato insieme, nella congregazione protestante, tutto questo c'è.

Lei quando ha iniziato a suonare?

Quasi subito, il flauto mi venne regalato. La gente non lo sa ma Monsignor Luigi Di Liegro, animatore della Caritas romana, che era parroco di una chiesa a Via del Tritone, dove riceveva gli extra comunitari, io ero l'organista di quella Chiesa e prima ancora a San Giovanni dei Veronesi avevo un regolare contratto: 1.820 lire all'anno.

Lei nel suo studio all'università teneva un flauto in un cassetto...

Ce l'ho tuttora qui. Ancora oggi quando ho un mese o due di tranquillità, quando sono al Terminillo o in Florida, io porto con me il flauto ed educo il labbro, perché occorre cavare il suono ed è necessaria la perfetta, scientifica padronanza del fiato. A dodici anni ho composto una marcia molto semplice, un po' alla Haydn, in do maggiore, per pianoforte. Per me in sostanza la scrittura stessa, e soprattutto la poesia, erano dei surrogati della musica.

Nel *Silenzio della parola* scrivo nella prefazione: "... per unire comprensione razionale e passione esistenziale..., ringrazio le risaie, sono nato con le risaie da una parte e le colline dall'altra e in mezzo il placido Po..." Questa è la mia musica. E' il sesto senso, o meglio: un senso che vale al di là del senso. Mi riferisco a Goethe: ogni cosa che passa è solo simbolo o similitudine di un'altra cosa che non vediamo.

Una volta, come le ho detto, ero molto più consapevole, investito della mia funzione professorale, anche se sono divenuto professore per caso. In certe cose che accadono, in certi incontri vedo dei segnali di altri mondi. Sono dei messaggi gli incontri con altre persone. E quasi sempre, adesso che ho meno orari da rispettare, sono più libero, mi accadono cose... potrebbe essere considerato solo come un processo di invecchiamento, di rimbambimento, ma io trovo che è stupendo, si vive contemporaneamente su più piani, si vive di più il senso del mistero.

C'è un solo valore che dovrebbe essere comune alla scienza non scientifica e anche alla religione non dogmatica, non ierocratica: il senso del mistero, la consapevolezza dell'ignoranza totale, non da un punto di vista negativo, ma da un punto di vista positivo: di una spinta in avanti. E' un risultato da raggiungere uscendo dalla datità quotidiana verso ciò che non c'è ancora, verso il momento utopico. Non c'è rivoluzione, ordine nuovo se non si dà un appuntamento al non ancora esistente, se non si rilancia un'esigenza trascendente.

Una nota ironica, per concludere... evidentemente l'elemento trascendente della musica è così alto, tanto da non permettere ricerche statistiche sulla popolazione artistica.

Infatti l'Istat non riesce a definire la categoria degli artisti: nei censimenti sulla popolazione non esistono...

Per fortuna! Per fortuna! E' la Waterloo della statistica! E della mentalità bottegaia.