

*“Nicchia, ovvero il locale è l'universale”*

*Il pensiero compositivo in relazione alla formazione musicale*

*per un sapere sociale contemporaneo*

Intervista con il compositore Walter Zimmermann

*Teresa Camellini*

*Introduzione.*

A proposito della manifestazione promossa dalla rivista «Musica/Realtà» dal titolo *Musica d'oggi e Didattica musicale* tenutasi presso l'Istituto musicale «C. Merulo» di Castelnovo ne' Monti (Reggio Emilia) lo scorso novembre 1994, alla quale erano stati invitati a scrivere per gli allievi dell'Istituto compositori italiani e stranieri, tra i quali Andrea Mannucci, Ennio Morricone, Walter Zimmermann, Mauro Bonifacio, Alain Banquart, Alfredo Aracil, ritengo sia di grande interesse proporre in questa rubrica alcune interviste con questi compositori in merito alla tematica riguardante le principali funzioni della musica contemporanea in un contesto di formazione musicale.

Sono convinta che il valore che si conviene alla musica nella società e gli effetti che su questa essa produce in modo diversificato siano elementi essenziali che concorrono allo sviluppo o all'impedimento di determinate attitudini musicali. Per impedimento mi riferisco a certi programmi di studio che ritengono idonei alla formazione del giovane musicista solo determinati autori e a tutti quei fenomeni di acculturazione musicale che spesso e ben volentieri la cosiddetta critica di oggi definisce autorevoli per la divulgazione dei messaggi musicali. L'effetto della musica dipende dal contesto in cui viene proposta, interpretata e ascoltata. Spesso capita che la gente rivolga il proprio interesse più ad alcune attività sociali cui la musica è collegata che non alla musica in sé. La presenza dei grandi autori dipende sì dal talento degli esecutori ma anche da un pubblico capace di giudizio critico. In sostanza, riconoscere i principi di una composizione e gli effetti a essa legati vuol dire comprendere quelle relazioni che intercorrono tra l'esperienza del compositore e quella dell'esecutore che tramite la propria interpretazione stabilisce un legame con l'esperienza sociale. In questo modo è forse possibile definire alcune funzioni che risultano determinanti nello sviluppo di un "sapere sociale". Il giovane musicista dovrebbe avere l'opportunità di sviluppare le proprie attitudini in un contesto culturale che gli permetta di essere soggetto discriminante a proposito delle diverse funzioni relazionali che il compositore e

la musica in sé determinano. In tal modo il pensiero compositivo non resta solo legato all'evolversi della materia sonora, ma rappresenta il cardine relazionale tra la creazione di idee e le loro funzioni sociali. In sostanza, i valori etici e sociali dell'ascolto contemporaneo assumono importanza formativa se essi come tali suggeriscono l'esperienza di un'appropriazione culturale critica.

Un compositore che si propone di comunicare qualcosa di più di un bel suono dev'essere attento alle associazioni che suoni diversi evocano in soggetti diversi, e un esecutore che vuole comunicare con la propria interpretazione deve fare attenzione alle relazioni oggettive tra ciò che può comunicare l'evolversi della materia sonora e la propria capacità soggettiva di trasmetterla culturalmente ed emotivamente.

Il ruolo sociale del compositore d'oggi dovrebbe essere, pertanto, quello di stabilire una miriade di rapporti individuali partecipanti alla costruzione di un "sapere sociale" contemporaneo. Si può parlare quindi di musica d'oggi e di didattica musicale se si tenta di capire e chiarire sin da principio i diversi significati che un pensiero compositivo induce sul sapere sociale. Ritengo che una società cresca musicalmente quando l'individualismo musicale compete alla formazione di valori comunitari; il giovane d'oggi dovrebbe pertanto essere bombardato ogni giorno da proposte sonore onde poter acquisire un coraggioso senso critico nella valutazione dei messaggi sonori e musicali.

Ho pertanto impostato la prima parte dell'intervista con il compositore tedesco Walter Zimmermann partendo da un'affermazione che ritengo valida se si vuole compiere un ragionamento intorno alle funzioni della musica d'oggi in un contesto di formazione: *la musica è uno strumento indispensabile per la trasformazione dell'uomo nel mondo.*

Il primo interrogativo che si pone come chiarimento e proseguimento di tale argomentazione può essere così delimitato: **gli effetti di una determinata produzione** (per produzione determinata intendo una produzione circoscritta dentro ambiti di ragionamento delimitati da considerazioni di ordine sociologico e

tecnico) **compartecipano alla efficacia di una situazione sociale?**

Un secondo interrogativo prende le mosse dal primo come conseguenza immediata: **qual'è il ruolo sociale del compositore contemporaneo?**

E allora: **in un contesto formativo quali caratteristiche assumono le motivazioni iniziali a cui si riferisce il pensiero compositivo?**

*Intervista.*

Il compositore Walter Zimmermann risponde a questi interrogativi utilizzando una lunga metafora che in realtà descrive le motivazioni di ordine filosofico-sociologico legate all'ontogenesi dell'uomo in rapporto alla sua idea del sapere sociale contemporaneo.

W. Z.: *Un luogo è l'inizio di tutto.* Ognuno comincia in un luogo. Un luogo inizia in ognuno. Le cose fanno un luogo. Terra, alberi, pietre, aria, tempo, stagioni, usanze, suoni, dialetti, canzoni, musica. Le cose che fanno una località fanno anche l'uomo. Il luogo fa l'uomo e l'uomo fa il luogo. Quando l'uomo entra nel luogo viene portato via nella vita, allora il luogo inizia a crearlo. Inizia dentro di lui la formazione dell'universo locale. Prima gli si dà l'orientamento verso l'interno. Padre, madre e poi casa e fattoria (o casa retrostante o cortile interno). Queste denominazioni diventano i portatori dei primi suoni. Le denominazioni aumentano, il luogo si sviluppa verso l'interno e verso l'esterno. Gli si dà l'orientamento verso l'esterno. L'uomo impara a conoscere il proprio luogo, i suoi dintorni, la casa come punto di riferimento e centro al quale, per adesso, ritorna sempre.

Egli impara a sentire il luogo come spazio nel quale è possibile muoversi nelle direzioni più svariate. Lo spazio ha vie segnate e non segnate. Le une sono vie culturali e portano ad altri centri del luogo, le altre sono vie naturali e portano all'aperto, nell'ignoto, nel selvaggio. Questo è da esplorare.

Ci si allontana dal luogo e si apprendono i confini del luogo, quando si annunciano nuove vie culturali, all'ingresso del prossimo luogo. Si riconosce il significato del luogo come *nicchia* dalla quale si entra in contatto con il mondo, si funziona in essa. Si riconosce nell'apprendere dei luoghi vicini due cose. La prima: una delimitazione, cioè l'altro luogo rimanda al primo, la nicchia. La seconda: una immensità. Si apprende che l'altro luogo è fatto delle stesse cose, che gli uomini all'interno sono formati da uguali condizioni. Questo unisce un luogo a un altro e viene a formare l'habitat. Oltre all'habitat ci sono i dintorni più lontani, che sono delimitati dall'habitat come, per esempio, la città dalla campagna e viceversa.

**Ebbene, in questa maniera l'uomo impara a capire la casa, la nicchia, l'habitat, il più delle volte quando entra nella spirale dell'imparare che lo stacca dal mondo dell'esperienza del luogo**

**Come può ritrovare il luogo?**

Appena entra nel processo dell'imparare, l'uomo esce dal luogo. Questo viene poi spesso riconosciuto come inizio dell'alienazione. Appena esce dal luogo impara a riconoscerlo come proprio spazio culturale che è composto dalla totalità delle proprie esperienze almeno fino a questo momento ed è questa la realtà della sua esistenza. Quello che esiste nel luogo è tutto lui, attuale. Questa comprensione gli fa anche riconoscere una polarizzazione che ha motivato in lui questa uscita unica dal luogo, spinto dalla febbre del sapere o dall'obbligo di apprendere o da qualunque altra cosa.

Questa polarizzazione viene determinata da due forze, quella che lega al luogo e quella che si libera da esso. Per il momento sembra che entrambe le forze si disturbino a vicenda. L'uomo non sa ancora che le forze si condizionano, che hanno bisogno una dell'altra. Così vale già qui: «L'uomo è estraniato da quello che gli è più familiare» (da Eraclito).

Le forze leganti sono state fondate dentro di lui attraverso il condizionamento verso il locale. L'inserimento dell'uomo, non solo in un determinato campo geografico nel quale è nato per caso, ma anche attraverso un sistema complicato di cultura locale, ha fatto nascere queste forze leganti. Questo campo ha fatto partecipare tali forze ai valori, alle usanze, alle abitudini, alle pratiche, ai riti, alle cerimonie e alle istituzioni. L'ancoraggio a tutti questi avvenimenti piccoli e grandi della cultura locale copriva la netta esperienza del luogo come spazio con tutti i condizionamenti immaginabili, che erano centrati sul fattore tempo, in concreto: sulla stagione. Oltre a questo esiste una specie di etica locale, creata innanzi tutto nell'ambito della famiglia, l'autocomprensione per la nicchia, l'habitat e l'ambiente più esteso. L'etica locale conia con diverse sfumature l'ambiente: si ha paura della natura, la si ringrazia, ci si adorna con la natura. Tutti questi atteggiamenti verso l'ambiente compivano originariamente il loro significato nell'universo locale.

**A questo punto si incrociano avvenimenti della storia più recente con l'ontogenesi dell'uomo descritto, fra i quali il fenomeno del "nazionalismo".**

Con l'accrescimento del dominio dell'uomo sulla natura si resero autonome queste forme dell'etica locale e si trasformarono dalla reazione iniziale all'ambiente in una facilmente contentabile ripetizione dell'autocomprensione locale. La cultura locale diveniva portatrice di uno sciovinismo che veramente non pensava al locale ma alla struttura politica preposta, per esempio lo Stato centralistico, al cui centro il locale aveva un significato piuttosto periferico. La cultura locale veniva anche minimizzata a mo' del Biedermeier, questo come controfase all'industrializzazione e all'urbanizzazione delle estensioni rurali.

Questo etno-centrismo trasfigurava le relazioni iniziali della cultura locale e caricava il repertorio, i detti, le canzoni, ecc. inutilmente con denominazioni e fissazioni di carattere sentimentale. Nacque il termine "patria". Il materiale della cultura locale; per esempio i motivi ballabili furono adottati, ricoperti di nuovi contenuti e funzioni. La relazione diretta con l'ambiente era persa. Le forze che uniscono, come uno dei poli nella relazione con il locale, si sono allontanate dall'osservatore, che nel frattempo si è rassegnato, si sono alienate rispetto alla loro relazione iniziale, al giuoco uomo-natura, e sono diventate portatrici dell'illusione "patria". Nonostante questo, queste forze continuano a esistere, mascherate dalle emozioni che si poggiano sul locale. "Patria" è l'illusione del luogo dal quale si proviene. "Patria" non è il luogo in se stesso. Ancora una volta: «L'uomo è estraniato da quello che gli è più familiare» (da Eraclito).

**Riconoscere da cosa è composto il miraggio "patria", significa in sostanza riconoscere come ad esempio le denominazioni e gli appellativi sentimentalizzanti che sono stati dati al materiale locale venissero privati della loro spontaneità. Allora per intraprendere nuovamente una relazione diretta con questo posto come luogo di orientamento, è necessario cercare delle forze liberanti?**

Nel XIX secolo iniziò l'abitudine di dare ai balli, che prima erano contrassegnati con numeri e con il nome del villaggio di provenienza, titoli poetici, del tipo "melodia pastorale". Per esempio un insegnante pubblicava un libriccino con i balli del vicinato, faceva propri gli espedienti mnemonici, ne faceva melodie e dava loro titoli poetici. Tutte queste denominazioni crearono l'illusione, l'apparenza di un villaggio e questo succede ancora. Ciò dev'essere abolito. Bisogna contrapporre a queste denominazioni, appellativi, una neutralizzazione. Con questa tecnica si riporta il materiale all'anonimo, flessibile, spontaneo, accidentale, improvvisato, dal quale proviene. Riferendosi concretamente alle melodie, questo significherebbe che tutte le melodie tramandate per iscritto sono da intendere come trascrizioni di un'improvvisazione senza inizio e fine, senza titolo. Delimitate soltanto dallo spazio nel quale esistono. Come materia nuda, libera dal desiderio troppo umano di dare un nome, dietro al quale non c'è niente altro che il desiderio di dominare la natura.

Impiegare così le forze liberanti, avvicina il materiale alla materia dalla quale proviene, all'aria, alla terra, al paesaggio, al locale. William Carlos Williams scrive in una delle sue tante annotazioni sul locale: «Cose non hanno nomi e luoghi non hanno significato. Come premio per questa anonimità mi sento altrettanto parte delle cose come alberi e pietre». In questa ano-

nimità ci si sente più vicini alla natura, allo spazio, senza la maschera della storia. Il pensare storico porta alla strettezza del prima-dopo, mira al dominio sulla natura ed è causa di tutte le strettoie artificiali dello spazio. «L'universo contadino è transnazionale. Non riconosce nemmeno le nazioni» (Pasolini). Alla ristrettezza del pensiero storico sta di fronte la larghezza del pensiero topologico.

**Si tratta quindi di una specie di riconciliazione della storia con il locale?**

Una specie di riconciliazione per la quale la storia s'intende come prassi dello spazio nel tempo e non dello spazio tramite il tempo. Questa prassi, intesa in modo nuovo, è in realtà così vecchia, richiede una nuova definizione della relazione uomo-natura, diretta a vedere l'uomo come parte della natura, che cambia allo stesso modo in continuazione rimanendo aperto per le proprie esperienze. Questa nuova mentalità dovrebbe anche permettere che la natura si comporti in modo correttivo e creativo ai pensieri e ai sentimenti dell'uomo. Allora, *non più un codice rigido della cultura ma la tolleranza* nei confronti delle leggi della natura.

**Allora questo imparare continuo richiede un diverso atteggiamento del soggetto verso gli oggetti che lo circondano. A quale processo si riferisce?**

Questo "imparare" non è un processo a spirale differenziato, ma si richiama completamente all'ambiente.

**Dunque più oggettività nella relazione dell'uomo con le cose?**

Piuttosto: «Niente idee tranne che nelle cose» (W.C. Williams). Si dovrebbe localizzare la conoscenza delle cose fuori da se stessi, di mettere a fuoco il carattere di un oggetto per sapere di esso tanto quanto è possibile, senza interpretare. Ci si tiene al di fuori di quello che si osserva, del quale si vuol sapere qualche cosa, per ottenere così una diretta comprensione della natura della cosa. In nessun caso la cosa viene osservata come proiezione dell'*ego* o persino vista come un simbolo della natura, ma parte della natura, nella conoscenza dell'intero, della totalità. Così non è necessario discutere sulle cose, spiegare le cose, ma semplicemente presentarle.

**Così oggettivate le cose allora vengono assimilate e comprese per se stesse, non è vero?**

Così si pulisce il luogo da tutti i possibili soggettivismi e nostalgie e soltanto così può essere presentato come incarnazione della sua natura nuda, lapidaria.

*L'uomo che da un lato trascende il locale nella sua creazione e dall'altro lo incorpora nel proprio essere, si muove in un processo dialettico che lo spinge tra la trascendenza e l'incarnazione del locale.*

### E come funziona questo processo dialettico?

Innanzitutto è necessario il tentativo di capire la tradizione, la creazione locale. In modi simili al «raziocinio negativo» di Hegel, il trascendere del locale in modo dialettico si contrappone alla tradizione, che vorrebbe fermarsi al capire. A questo si aggiunge in modo speculativo l'incarnazione del locale, simile al «raziocinio positivo» di Hegel che formula, presenta e incorpora, sempre più purificata e in nuovi modi, la tradizione attraverso le contraddizioni.

**Ma è difficile mantenere entrambe le tendenze! È comunque chiaro che questa condizione, sentita come estraniamento, spinge l'uomo in avanti per quel sapere sociale di cui parlavo nella introduzione a questa intervista. Quando il locale è anche l'universale?**

Questa dinamica mette a fuoco aspetti sempre nuovi del locale. La varietà delle esperienze cresce, si avvicina a una possibile sintesi, a una totalità che probabilmente non viene raggiunta. L'oscillazione tra il trascendere e l'incarnazione del locale tiene in vita questo processo di oggettivazione. E questo dà al locale, passo dopo passo, generalità, universalità, nella quale sorge l'*eccezionalità*. Infine il luogo perde il suo mistero, l'essere qualcosa di unico, per il fatto che tutte le proiezioni sul luogo vengono riprese. Questo processo mira al punto dove, secondo Whitehead, «ogni punto di vista spazio-temporale rispecchia il mondo». Allora, e soltanto allora, *il locale sarebbe anche l'universale*. Questo porrebbe fine all'estraniamento del soggetto spiazzato, che non si sa quando uscì dalla sua nicchia ed entrò in questo processo, che ora gli fa ripetere il ritornello oscuro: musica locale.

*Nota.* In questo numero della rivista figura la prima parte dell'intervista con Walter Zimmermann, autore, fra l'altro, di una interessante composizione per voci bianche dal titolo *Selbstvergessen*, interpretato dal coro di voci bianche dell'Istituto «C. Merulo», da me istruito e diretto. L'analisi di questo brano sarà l'argomento portante nel seguito dell'intervista nel prossimo numero di «Diastema».

WALTER ZIMMERMANN

[da un intervento di Michela Garda, in «Musica/Realtà», dicembre 1993].

«Nato a Schwabach (Franconia centrale) nel 1949, Walter Zimmermann appartiene alla generazione di mezzo, quella che si trova tra i grandi protagonisti della seconda avanguardia e la nuovissima generazione di coloro che oggi hanno trent'anni. La sua formazione appare molto sfaccettata e anticonvenzionale: dotato di un solido mestiere all'antica (è pianista, violinista e oboista) ha studiato anche musica elettronica a Utrecht, computer music ad Hamilton (N.J.) ed etnomusicologia ad Amsterdam. Nel 1987 intraprende a Colonia l'esperienza del 'Beginner-Studio' (una serie di concerti che spaziavano dalla *minimal music* all'avanguardia della musica etnica) e ha già alle spalle un lungo soggiorno negli Stati Uniti rielaborato in un libro di interviste *Desert Plants* (Vancouver 1976). Espressione musicale di questa fase compositiva è *Beginner's Mind* (1975), per voce e pianoforte. Dopo un viaggio di ricerca e di ripensamento linguistico-musicale insieme ai due colleghi di Colonia - Kevin Volans e Clarens Barlow - nei paesi d'origine: rispettivamente la Franconia, l'Africa e l'India, il risultato è un complesso ciclo di composizioni intitolate *Locale Musik* che lo occupa dal 1977 al 1981. Negli anni Ottanta si impegna nella creazione di ampi cicli di singole composizioni che nascono il più delle volte come meditazioni musicali su temi e testi della tradizione filosofica e letteraria: *Sterwanderung* (1982-84) comprende un esplicito riferimento a Novalis e *Von Nutzen des Lassens* (1981-84) a Meister Eckhardt; *Fragmente der Lebe* (1987) è un pendant musicale dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. Nel 1984 compone *Die Blinden*, dramma "statico" per 12 cantanti e 9 strumenti dell'omonimo dramma di Maeterlinck; l'anno successivo è la volta di un testo di Peter Handke: *Über die Dörfer*, Lied drammatico per solisti, 3 cori e grande orchestra. Infine nel 1989 si dedica a *Hyperion*, opera breve tratta da Hölderlin e ridotta in libretto da D. E. Sattler. Negli ultimi anni i titoli della musica strumentale abbandonano il riferimento a un testo definito e si ispirano a immagini allegoriche derivate dalla tradizione barocca. È il caso di *Geduld und Gelegenheit* (1987-89) per violoncello e pianoforte e *Festina Lente* (1990) per quartetto d'archi. La produzione più recente comprende: *Distensio* (1992) per trio d'archi; *Diastema* (1993) per due orchestre senza direttore e infine *Schatten der Idenn* per ensemble (1993/93).

