

Paolo Perezzani

E-ducati da Pierluigi

Intervento all'interno dell'incontro con Pierluigi Billone organizzato dal Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia e il Conservatorio di Mantova.

Cremona, 24 ottobre 2023.

È con molto piacere che ringrazio Pierluigi per avere accettato il nostro invito a tenere questo Seminario e queste Masterclass di composizione tra Cremona e Mantova. Ci conosciamo da tantissimi anni. Ci siamo incontrati credo la prima volta in occasione dei lunghissimi corsi di Città di Castello con Sciarrino, poi alla Civica di Milano, a Stoccarda, a Darmstadt, e ancora a Reggio Emilia, a Milano...: sono sempre state occasioni di confronto, di discussioni anche lunghe e appassionante. Credo di doverlo ringraziare per molte cose, ma una qui la voglio soprattutto ricordare: devo a lui l'incontro e la conoscenza della musica di Helmut Lachenmann.

Per quanto riguarda il titolo di questo mio intervento dico subito che il termine e-ducazione lo sto proponendo riprendendone, e forse forzandone un poco, il suo significato etimologico. "E-ducare" quindi come un "e-ducere", come un tirare fuori, condurre, guidare fuori; comunque: uno spostare, mettere in movimento verso...

Due le domande che allora si impongono. Innanzitutto: spostare, e-ducare verso dove? Ma anche: quando e con che forza può avvenire che tra noi ci "e-duciamo"?

Parto da quest'ultima questione: per dire che in realtà sempre, in una qualche misura, tra noi ci "e-duciamo" reciprocamente. Perché sono infinite le occasioni nelle quali ci troviamo in contatto o in risonanza reciproca, e sino al punto di arrivare a volte a contagiarsi, o imitarci, influenzarci, condurci reciprocamente.

Quanto alla forza con cui possono avvenire tali spostamenti o trascinamenti, sono diversi i fattori che possono incidere su di essa. Per esempio, non c'è dubbio che la scuola, già in quanto Istituzione, ma poi per molte altre ragioni (compresa quella dell'organizzazione dei suoi spazi, e della conseguente prossemica), possieda una "potenza e-educativa" particolarmente forte; e sappiamo anche che la televisione ha o ha avuto anch'essa una forza e-educativa enorme, forse ancora maggiore. Come è evidente, ciò che qui intendo per forza e-educativa non ha dunque ancora nulla a che vedere con un giudizio riguardante la qualità dei contenuti, o la direzione verso cui tale forza può arrivare a incidere su di noi.

Proviamo allora a chiederci se, e in quali occasioni, a noi compositori capita di agire "e-educativamente".

A me sembra, per esempio, che se da una parte non abbia molto senso parlare di "insegnare a comporre" (benché si possano fornire informazioni e spiegare qualche aspetto tecnico riguardante il comporre), sia vero invece che sempre, svolgendo un ruolo docente, si "e-ducino" i propri allievi: se non altro, offrendo inevitabilmente noi stessi come modello, li "e-duciamo" comunque a un modo di essere compositori (ed è bene esserne coscienti, assumendosene la responsabilità).

Ma a questa considerazione, probabilmente estendibile anche a diversi altri contesti o finalità formative, dobbiamo poi aggiungere qualcosa che riguarda specificamente il fatto che abbiamo qui a che fare con la musica e il comporre musicale. Perché è la musica stessa che possiede anche una propria "forza e-educativa", che può mettere in movimento (ci può e-mozionare: portare fuori, smuovere), o addirittura trascinare.

È il motivo per il quale Platone ne aveva limitato l'introduzione nella propria Repubblica ideale: perché la sua forza di trascinamento poteva arrivare a foggare ed educare anch'essa i giovani, entrando così in conflitto con quello che invece era un ruolo che voleva riservare ai filosofi, e cioè al primato della ragione sulla sensibilità, alla capacità dell'intelletto di penetrare l'ordine (per Platone, in sé razionale) della realtà. Platone doveva insomma avere percepito che la musica e l'ascolto della musica potevano sì aprire a un rapporto con il senso o con una verità, ma, come ne scriverà molti secoli dopo Jean-Luc Nancy, "risalendo però completamente a monte della significazione, andando verso il senso allo stato nascente, colto cioè in quello stato di rinvio dove non è data la fine del rinvio stesso (vale a dire: il concetto, l'idea, l'informazione)".

Ecco dunque la domanda che a questo punto vorremmo porci: a che cosa, verso che cosa, tendono a “educare” Pierluigi e la sua musica?

Devo dire subito che della “forza e-ducativa” di Pierluigi come insegnante in realtà non ne so molto, non avendo mai assistito a una sua lezione. D’altra parte se, come abbiamo visto, è dalla musica stessa che ci possiamo attendere una qualche “forza e-ducante”, o addirittura trascinante, potremmo metterci semplicemente in ascolto della sua musica, per poi provare a dirci qualcosa del senso, e magari della forza di trascinamento, che ognuno di noi ne può avere ricavato.

Soffermiamoci però un momento su questo “provare a dire qualcosa”: perché sappiamo bene che quando cerchiamo di tradurre con il linguaggio ciò che ci dice la musica, o di tradurre in parole e in concetti il senso del suo metterci in movimento con lei (dunque: di com-muoverci), è proprio allora che misuriamo piuttosto l’insufficienza e i limiti del linguaggio.

Che cosa possiamo fare allora? Possiamo almeno provare a descrivere o raccontare qualcosa dell’“andamento” della musica, del suo movimento interno, qualcosa di ciò che ricordiamo esservi accaduto nel corso del suo manifestarsi nel tempo: non molto di più. Perché, a ben vedere, non ci troviamo neanche di fronte a un oggetto sufficientemente stabile e disponibile a essere propriamente analizzato o misurato da qualche punto di vista. Analizzabile sarebbe certamente, e utilmente, la partitura di una composizione, ma essa è qualcosa che rimane ancora lontano dal manifestarsi sensibile della musica, attende che qualcuno (dei musicisti che la “interpretino”, o delle... macchine che la eseguano), a partire dalle indicazioni che contiene, dia vita (dia forma) a un corpo sonoro; e neanche allora saremmo propriamente di fronte all’accadere della musica. Perché la musica non sarà che l’accadere del suo manifestarsi incontrando il nostro ascolto che la completerà, facendola ogni volta nascere (o ri-nascere).

Sono però molti e diversi tra loro gli aspetti che possiamo cercare di descrivere quando, avendoci toccato, ci proponiamo di instaurare con la musica un rapporto anche conoscitivo - d’altra parte, darsi gli strumenti per indagare la musica con l’intento di perseguire questo obiettivo è proprio il prezioso e difficile compito dei musicologi (che per questo ne possono analizzare e contestualizzare le partiture, o addirittura gli schizzi preparatori, ne possono descrivere con diversi strumenti d’indagine la resa propriamente acustica, e ne possono anche studiare l’impatto ricettivo, quando finalmente viene ascoltata-completata in diversi contesti d’ascolto).

In rapporto alla musica di Billone mi limiterei qui a sottolinearne solo due, la cui rilevanza e forza mi sembrano però già in grado di offrire qualche indicazione per provare ad individuare la direzione verso cui non solo l’“insegnante” Pierluigi, ma direttamente la sua musica ci “e-ducerebbe”, o potrebbe trascinarci. Mi riferisco a ciò che nel suo agire compositivo e nella sua musica ha a che fare con il corpo e il contatto tra i corpi, e al modo in cui in essa assistiamo al manifestarsi di un suono in costante movimento che, forse in conseguenza proprio di quei contatti (che Billone definisce “pre-culturali”), pare introdurre e indurre a una particolare dimensione di ascolto, caratterizzata da un certo carattere rituale (ci tornerò più avanti).

Innanzitutto vorrei però mettere in rilievo il fatto che, per questi (e anche altri) aspetti, la sua musica segnala intanto l’agire in essa di precisi vettori di pensiero, che già di per sé non solo ne arricchiscono il senso, ma la pongono anche in relazione con alcuni momenti fondamentali della riflessione filosofica contemporanea.

È vero, la filosofia non ha mai preso molto in considerazione la musica. Per farlo doveva arrivare a considerare che il pensiero potesse aprirsi al sensibile, e al di là di una distinzione tra sensibile e intellegibile: ciò che, semplificando, incomincia ad avvenire con Nietzsche; perché a questa apertura il pensiero è potuto pervenire solo quando è riuscito a reinstaurare un rapporto con il corpo, considerato come non separabile dalla mente (o dallo spirito). Insomma, potremmo dire che solo assumendo il fatto che, piuttosto che “possedere” un corpo, noi “siamo” un corpo, possiamo interrogarci intorno al senso del nostro entrare in relazione e in risonanza con altri corpi, compreso il corpo del suono (e quest’ultima non è una metafora: perché se ciò che caratterizza un corpo è di possedere una estensione, consideriamo che il suono non fa altro che espandersi ed estendersi da ogni parte, sino a raggiungerci e a toccarci...).

Prima ancora di individuare alcuni altri più specifici “trascinamenti” verso cui Billone potrebbe “educarci”, segnalerei allora proprio questo: il fatto di condurci verso un’idea di musica intesa come un manifestarsi di

un “pensiero...del corpo”, e in entrambi i sensi del genitivo. È ciò che possiamo ricavare non solo dall’ascolto della sua musica, ma anche da alcune sue dichiarazioni o da alcuni suoi testi; là dove, per esempio, interrogandosi sul senso del proprio fare, dichiara di volere entrare in “una realtà ritmica del corpo ... che precede ciò che normalmente si considera suono” e di volere “scoprire e rifondare un senso del suono a partire dalla mia esperienza di essere vivente, anche in senso pre-culturale”, oppure quando afferma che “il corpo nel mio lavoro è la matrice dinamica di ogni possibile movimento”.

Basterebbero solo questi pochi cenni per intravedere qui uno stile di pensiero, che muovendo dalla riflessione sul proprio fare, in realtà si trova immediatamente a incrociare problematiche che sono al centro della riflessione filosofica degli ultimi decenni (per esempio, appunto, con quel radicale ripensamento del rapporto tra pensiero e corpo indagato da Maurice Merleau-Ponty e da diversi altri, compreso il già citato Jean-Luc Nancy).

Insomma, il modo di operare di Pierluigi certamente non è mai riducibile al proposito di confezionare ogni volta un pezzo semplicemente ben fatto, ma ha a che fare con un esercizio molto più profondo e radicale del pensiero. Piuttosto che limitarsi a “produrre” qualcosa, sembra avviarsi ogni volta, e ogni volta invitandoci o trascinandoci a seguirlo, lungo un cammino che pare condensare in sé l’intransigenza stessa di un pensiero che, eccedendosi, arriva solo così a manifestarsi: facendo nascere un nuovo corpo sonoro in movimento e vivente. Si tratta di un fare inteso come esperienza anche esistenziale, alquanto lontana dal ridursi ad artigianato o a un seppur raffinato mestiere; un agire compositivo che già per questo si trova totalmente al riparo da qualsiasi rischio accademico, nel quale quel “mestiere” potrebbe prestarsi ad essere semplicemente “insegnato”, magari banalizzando tutto quel contatto “pre-culturale” tra il corpo dell’artista e i corpi degli strumenti, riducendolo ad una elementare strategia finalizzata all’apprendimento di nuove “tecniche estese”: qui non si tratta di “tecniche”, ma di ciò che rimane ed emerge ogni volta da un intenso rapporto di risonanza reciproca tra corpi.

Volendo raccogliere una prima serie (certamente incompleta) di direzioni verso cui Pierluigi ci conduce (o potrebbe “e-ducarci”), potremmo intanto sintetizzarla così: verso la necessità di un radicale ripensamento del rapporto tra il compositore, il suono e il suo darsi all’ascolto (riportati al loro consistere nel toccarsi e mettersi in reciproca risonanza tra corpi), verso la conseguente assunzione di un atteggiamento radicalmente non accademico, e verso un agire artistico interpretato anche come assunzione di responsabilità etica, dunque anche intransigente con sé stesso, e non solo.

La domanda conclusiva che a questo punto ci potremmo porre è allora quella intorno alla rilevanza o meno del fatto di introdurre tali aspetti “e-ducativi” nel contesto della musica del nostro tempo, o nel nostro tempo *tout court*.

Con la consapevolezza che la descrizione di tale contesto non potremmo certo tentarla qui, concluderei con una breve serie di domande che potrebbero almeno indicare non solo qualche possibile direzione di un tale intento, ma offrire anche l’opportunità di introdurre qualche prima valutazione sulla rilevanza anche etica e addirittura politica (per la *Polis*, per la cura della nostra possibilità di con-vivere nella società) che ci offre l’operare artistico e la musica di Billone.

In relazione allo stato delle cose che possiamo ricavare da uno sguardo sulla musica e sulla vita musicale contemporanea odierna, proviamo a porci anche solo queste tre domande:

1 - Esiste anche oggi, e in che forme si manifesta, il rischio di accademismo? (Pierluigi, credo non a torto, si interroga anche su una possibile “crescita di un nuovo e accademico conformismo del rumore”...).

2 - Forse perché preso soprattutto dal susseguirsi vorticoso di sempre più nuove “nuove tecnologie” (volte però a produrre solo nuovi “oggetti acustici”, preciserebbe Pierluigi) o da altre distrazioni (compresa quella di gestire la propria “carriera”), il compositore è oggi esposto a un qualche rischio di perdere la percezione della propria responsabilità di artista, derivante, appunto, dalla consapevolezza che ciò che fa ha anche un “potere e-ducativo” (e forse maggiore di quanto la società pare oggi disposta a riconoscergli)?

3 - È forse in atto una sorta di riduzione dell'agire artistico a un "produrre" che a volte rischia di apparire addirittura fine a sé stesso, o finalizzato ad accrescere *curriculum* artistici, circolando all'interno di recinti via via sempre più ristretti e quasi autoreferenziali?

Se a qualcuna di queste domande, a seguito di una indagine che qui non ci possiamo permettere di intraprendere, si dovesse pervenire a rispondere positivamente, sarebbe già di per sé significativo riconoscere che Pierluigi tenderebbe piuttosto a "e-ducarci" o trascinarci nella direzione opposta: verso il perseguimento di una autenticità o di una verità che fa tutt'uno con l'idea di un'apertura verso un altrove, un altrove in noi stessi.

La parola *Trieb* (spinta, slancio) è il nome trovato da Freud per dire questo sforzo, questa forzatura di senso prima e dopo ogni significato, la forza di un desiderio che porta l'uomo al di là di sé. Forse è proprio questa la ragione per la quale in questa musica, e nel tipo di ascolto che richiede e sollecita, c'è qualcosa che rimanda al senso del rito. Perché sembra avere a che fare, e trascinarci anche noi ad avere a che fare, con quell'unica qualità divina che pare adeguata all'uomo: quel suo desiderio o bisogno di apertura al proprio infinito che Pascal aveva descritto come esigenza che "l'uomo superi infinitamente l'uomo".

Insomma, la spinta, l'energia, gli eccessi, la radicalità, e l'intransigenza che percepiamo in questa musica (esigente anche nei confronti di chi si accinge ad ascoltarla, completandola) manifesta o conferma un fatto di per sé non nuovo, ma che oggi può aver senso ricordare e forse recuperare. Per esprimerlo e per concludere mi affiderei a queste parole, dette da Jean-Luc Nancy nel corso di un seminario al Conservatorio di Strasburgo nel 2007: "...ogni arte consegna una verità. Poiché siete tutti musicisti, forse non vi viene spontaneo pensare la musica utilizzando questo termine. Se voi non la pensate come decorazione, come un piacere, come arte da tavola (come Kant, per esempio, che dice che la musica è molto piacevole per accompagnare i pasti), dunque se voi non pensate la musica come digestivo, voi allora potete pensarla tecnicamente (...) Ma nello stesso tempo, se voi non la pensate solo tecnicamente, musicologicamente, io penso che voi sappiate tutti che la musica consegna una certa verità. Noi tutti sappiamo anche che questa verità, nessun discorso la può trascrivere, o tradurre".

Paolo Perezzani © 2023