

Storie dalla musica: La Genesis

I Salone della musica

Torino, Lingotto, Sala Londra, 11 ottobre 1996

Relatore: Angelo Branduardi

Moderatore: Gabriele Ferraris

Trascrizione e annotazioni a cura di Fabio Rizza

Gabriele Ferraris: Buongiorno a tutti. Io mi chiamo Gabriele Ferraris, il mio ruolo è assolutamente marginale: sono qui esclusivamente per introdurre, per presentare, uno dei grandi protagonisti della nostra musica d'autore, Angelo Branduardi, che, penso, dopo la sua prolusione sarà sicuramente felice anche di rispondere ad alcune domande del pubblico. Angelo Branduardi.

Angelo Branduardi: Ah, proprio... così!

Sarò breve!

Gabriele Ferraris: Così! Protagonista è ovviamente lui.

Angelo Branduardi: Bene. Quello che io dirò ovviamente non ha nessuna pretesa d'essere una conferenza, perché non è che abbia nulla da insegnare; ma c'è un argomento di cui nessuno mai parla e che con molta intelligenza gli organizzatori hanno chiamato *Storie dalla musica: la genesis*, e cioè di quello che era, o che è stato e che poi sempre è – anche se nascosto da mille sovrastrutture – il senso primo e ultimo della musica, e il perché e il percome la musica è nata qualche milione di anni fa.

Che è un argomento stranamente oggi molto “moderno” perché voi tutti siete al corrente, credo, del risveglio di tutta questa musica oggi definita *world music* o etnologica o etnomusicale o *new age*, eccetera eccetera, che è la riscoperta o il tentativo della riscoperta da parte dei musicisti contemporanei – anche “colti” – di tutto quello che è stato o che è nell'altra parte del mondo non “coltivato” – che è poi tre quarti del mondo conosciuto.

Ora, io, ve lo dico senza retorica, sono molto contento d'essere qui anche perché questo tipo di manifestazione – cioè il *Salone della musica* – ben venga per far capire (e lo dico senza polemica e senza pretese “culturali”) ciò che è lapalissiano, e che in effetti la musica non è soltanto (con tutto il rispetto dovuto) Sanremo, Castrocaro e quant'altro, ma anche un fatto diverso. Un fatto diverso – io direi proprio *culturale*, ma per culturale non dico che è quello che uno sa, anzi, semmai quello che uno non sa. *Culturale*, dico, perché la cultura è il costume, e quindi la musica è un fatto di costume. In questo senso, io proverò a dirvi – con parole mie, le più semplici possibili – quello che io penso di un argomento così strano, così misterioso (e anche esoterico e magico e vedremo perché) che è il *suono*.

Ah, naturalmente io parlo a ruota libera, quindi può essere che, non essendo sintetico, io svicoli in direzioni strane; sono ovviamente pronto a tornare sulla strada maestra nel momento in cui qualcuno di voi vorrà farmi delle domande, come ha giustamente detto Gabriele.

Allora. Dicevamo prima dell'amore e della straordinaria... moda, insomma, che da qualche anno a questa parte viene chiamata, appunto, musica etnica o *world music*. Di cui io peraltro — se posso citarmi — sono stato uno dei primi... perché se vi ricordate — e sicuramente, ahimè per voi, ve lo ricordate, ma siete sopravvissuti — se vi ricordate *Alla fiera dell'est* c'è la frase tipica [*canta*]



Questa si chiama «melodia a intervallo unico» che è una delle basi della musica cosiddetta primitiva.

Allora: «La domanda sorge spontanea...». Perché il musicista moderno va a ricercare in un passato remotissimo delle forme musicali o delle forme di ispirazione? Evidentemente perché non ne trova di altrettanto valide ed efficaci in quello che gli sta attorno. Questo non è un parere personale ma è una forma assoluta di verità che viene stabilita da tutti i critici della musica e da tutti coloro i quali riescono a distinguere un do maggiore da una sedia.

Dicevo: la grande invenzione della musica occidentale — che poi è la musica europea, quindi un posticino grande così nel mondo (sono cose tecniche ma banalissime) — è la musica *verticale*. Mi spiego meglio: nel momento in cui voi scrivete una partitura musicale *orizzontale*, voi avete un canto melodico. Nel mondo africano, nel mondo arabo, nel mondo indiano, nei mondi cosiddetti primitivi, di altre culture, questa è l'unica forma di musica ammessa e studiata. La gente canta una melodia che ha un inizio, e orizzontalmente ha uno sviluppo ed una fine; la canta nella forma non scritta ma in una serie di intervalli tale per cui uno canta la canzone, se è un adulto la canta con la voce così partendo da una nota bassa, e se è un bambino la canta con la voce così. Le forme, anche se diverse come note, rispecchiano però la stessa melodia. E questo, a soldoni, è la melodia *orizzontale*.

La grande scoperta della musica occidentale, cioè della musica europea, è la musica *verticale*. E cioè: data una linea *orizzontale*, dato il fatto che un bambino la canterà partendo da una certa nota, una donna da un'altra nota, un maschio adulto da un'altra nota ancora, dato questo fatto si svilupperà la *polifonia*, e cioè che tutti cantano la stessa cosa parallelamente ma partono da note diverse. Il risultato, al nostro orecchio occidentale, è orrendo, cioè cacofonico, perché tutti, sì, cantano la stessa cosa, ma parallelamente. La cantano perché? Perché è molto comodo. Perché il bambino non raggiunge le note basse — ragionevolmente — dell'adulto, e l'adulto non raggiunge le note basse del bambino.

A partire da questo (quindi da un problema unicamente di convenienza e di esecuzione) l'intelligente uomo tecnologico prerinascimentale scopre che se si fanno delle regole — quindi se si scrive questa musica verticalmente aderendo a regole precise che non sono naturali, per niente, ma che all'orecchio occidentale suonano bene — si ottiene, detto a soldoni, il famoso do maggiore. E quindi si ottiene la *triade*, come dicono i musicisti, si ottiene la musica *verticale*. E quindi tutto quello che noi, o voi, quando suonate la chitarra, ritenete una progressione armonica, cioè il famoso «giro del barbiere»: [*canta*]



Questa qui, che tutti eseguono a casa, è una trovata straordinariamente geniale degli occidentali.

Allora. A volo radente, percorrendo qualche centinaia d'anni: questa è una scoperta recente, perché più o meno la polifonia in questo senso parte dal Cinquecento, viene perfezionata dagli italiani nel periodo barocco, emigra nel grande periodo romantico e nel sinfonismo tedesco; e qui viene sottoposta ad una serie di rivolgimenti straordinari, per cui la tendenza è quella a rompere la regola e a creare dei momenti di grande tensione armonica. Mi spiego meglio.

Tutto si svolge attraverso un susseguirsi di momenti di riposo e di azione. Quindi se partendo dall'accordo più banale che è il do maggiore faccio:



... riposo.

Se faccio:



... qui da qualche parte devo andare.



... anche qui devo andare da qualche parte:



... e abbiamo creato istantaneamente in trenta secondi una melodia.

Quando i tedeschi cominciano a forzare tutta questa cosa qua, introducono degli elementi al di fuori delle regole. Straordinari, di movimento continuo: cioè, tutta questa forma a cui subentra il riposo dopo la tensione viene stravolta. Parte da Mozart, arriva a

Beethoven — che già stravolge tutto nella parte finale della sua vita, e non solo perché era sordo — fino ad arrivare a Wagner che è la fine della musica come io vi ho detto in tre parole: quattrocento anni.

Wagner arriva a... scomporre tutto questo “do maggiore”... con dei fatti cromatici, cioè [con] tutte le note vicine, tutto un magma che si muove: non c'è mai lo stato di riposo di cui vi ho parlato prima, tutto si muove, parte, torna, è tutto un tale guazzabuglio che anche tecnicamente a un certo punto lui becca un accordo famoso, che è l'accordo del *Tristano* — che inizia subito, che è subito nella prima battuta del *Tristano*:



Lui qui infila un accordo che non può più essere definito.¹

A questo punto tutto il grande travaglio, il grande progresso della musica occidentale finisce. Finisce perché la *tonalità* non esiste più. Il do maggiore non esiste più. E quindi quello che molti avevano definito (vedi Debussy a proposito di Wagner) come un'alba meravigliosa, era in realtà un meraviglioso tramonto. E, ripeto, questo non è che lo inventi io, è l'assoluta verità.²

A quel punto lì i musicisti, sia colti che popolari, si trovano davanti a una porta chiusa. Una porta chiusa già cento e passa anni fa che nessuno, apparentemente, ha più riaperto.

I tentativi di uscire da questo ambito, oramai chiuso, sono stati vani. Quelli dopo Wagner hanno provato a ingigantire le situazioni e le orchestre (vedi Mahler, Strauss, tutta questa gente qui), altri (i russi — Stravinskij, eccetera eccetera) hanno provato a tornare ai ritmi e alle melodie originali e popolari, altri si sono inventati fatti matematici e tecnologici (come la musica seriale, la musica elettronica, eccetera eccetera eccetera, tutte cose straordinarie). Però poi a un certo momento i musicisti — tutti, eh! sia quelli colti che quelli popolari — si sono detti: «Vabbè, ma noi suoniamo questa cosa qui, e la ascoltiamo, e ci passa sopra la testa. Perché e per come, invece, in Africa o in Egitto o in India, per quale motivo la musica è rimasta in modo straordinario nel cuore degli uomini?»

E allora qui sono iniziati tutti i tentativi di recupero. Tentativi di recupero di cui adesso, se volete, parliamo, che però, ahimè — e questo è il centro del problema — nascondono un fatto importante, importantissimo: noi andiamo a sentire il *Requiem*³ di Mozart alla Scala, o

¹ RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, dramma musicale in tre atti su libretto dell'autore, eseguito per la prima volta a Monaco presso il Königliches Hof-und National-Theater il 10 giugno 1865. Per chi volesse avere una panoramica sulle principali interpretazioni che sono state date al “Tristan-Akkord”, un'esauriente ripilogo è contenuto nel testo di LEON PLANTINGA, *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 289-294.

² In realtà Debussy ebbe sempre un rapporto conflittuale di amore e odio nei confronti della musica di Wagner. Alcune caratteristiche della musica del compositore francese, infatti, «[...] si possono considerare volutamente o addirittura polemicamente anti wagneriane: la discrezione espressiva, il dire per allusioni, il suggerire per sottintesi, è agli antipodi quella ridondanza, di quell'uso enfatico della ripetizione che Debussy nei suoi scritti rimproverava a Wagner in termini di pedanteria teutonica».

Vedi MARIO BARONI, “La musica francese da Claude Debussy a Maurice Ravel”, in AA VV, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, p. 386.

³ WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Requiem* in re minore KV 626. Sentendo approssimarsi la morte (avvenuta il 5 dicembre 1791), Mozart affidò l'incarico di terminare il *Requiem* al proprio allievo Franz Xaver Süssmayr;

al Regio di Torino, e non c'è nessun morto. Andiamo lì, lo ascoltiamo, e non è morto nessuno.

Per le popolazioni extraeuropee, o primitive cosiddette, è assurdo: se si suona il *Requiem* è perché c'è un morto. E questo ci dice tutto sulla funzione della musica nei popoli extraeuropei. Noi siamo degli uditori voraci ma non ascoltiamo più nel modo originario, perché per noi la musica è diventata una struttura superiore, una sovrastruttura che non serve più a vivere ma che serve a divertirsi. E va benissimo: però la musica non è nata così. Mi spiego.

Il musicista come noi lo intendiamo è una figura romantica perché il musicista che noi vediamo come quest'essere solitario, molto strano, che si erge di fronte al mare tempestoso e che scrive le sue note che appartengono solo a se stesso, è una figura assolutamente recentissima perché il musicista prima non era così. Che cos'era? Era di fatto un mago, uno stregone; ed è questa la cosa importante, perché nel momento in cui si capisce che comunque la si giri la musica qualche milione di anni fa era un fatto legatissimo alla magia (sia nera che bianca) e quindi alla religione, ahimè, non si capisce perché *ci sia* questa musica. E perché (e anche questo lo dico senza polemica) molto spesso oggi la musica sia come il rumore del traffico, cioè come quella cosa di cui uno si accorge quando smette.

Adesso vi sembrerà molto strano quello che dirò, però questo spiega in pochi minuti perché la musica è nata. In tutte le storie della creazione – tutte quante, compresa quella cristiana – Dio viene considerato un suono. Al punto che nel *Vangelo* di Giovanni si dice che all'inizio era la *Parola* e la *Parola* era presso Dio e la *Parola* era Dio. Ora, *parola* o *verbo* mi dicono – io non ho mai fatto greco – nella traduzione originaria non vuol dire quello che noi consideriamo “parola”, ma *verbo* vuol dire *suono*, vuol dire un grido, vuol dire un'entità sonora. Quindi già qui, come in altre bellissime storie della creazione (magari qualcuna poi ve la leggo perché sono assolutamente divertenti), già qui viene considerato che se all'inizio è la *Parola*, e la *Parola* è vicina a Dio, e la *Parola* è Dio, prima di Dio c'è la *Parola*, cioè il *suono*.

Infatti ora vi leggo una cosa che appartiene a un'altra, diversa tradizione della cosmogonia ma che è troppo bella. Dice:

Al principio c'era il nulla, poiché il mondo era avvolto nella morte, nella fame, essendo la morte fame. Desiderando un corpo (la morte) creò il *mana* (volontà, intelligenza). Camminò lodando: “Poiché cantai le lodi (*ark*), mi compenetrò la letizia (*ka*)”; e nacquero le acque. Raccolse la crema dell'acqua e si costituì la terra. Così (la morte) si accalorò e dal suo sudore nacque il fuoco; dividendosi in tre parti (fuoco, vento, sole), il suo soffio vitale si estese in modo triplice. Allora desiderò un secondo corpo. Come *mana* si unì al linguaggio (alla sillaba sonora?). Il suo seme era l'anno, il tempo. Lo tenne in grembo per un anno, trascorso il quale lo diede alla luce e spalancò la sua gran bocca contro il neonato, il quale si mise a gridare *Bhân* (linguaggio). Da questa voce nacque il linguaggio...⁴

E da questa storia molto inquietante che appartiene alla tradizione indiana,⁵ questa strana creatura che è nata dal dolore e dalla fame apre la bocca, emette un grido; sacrificandosi in questo grido – poi dirà dopo – va ad occupare i quattro punti cardinali; quindi si sacrifica e si autodistrugge per delimitare uno spazio.

egli «[...] si premurò persino di postdatare il manoscritto, apponendovi l'anno 1792 che non vide mai». (ENRICO STINCHELLI, *Mozart. La vita e l'opera*, Newton Compton, Roma 1986, nuova ed. 1996, p. 121).

⁴ P. DEUSSEN, *60 Upanishad des Veda*, Lipsia 1905, pp. 383-384 (citato da MARIUS SCHNEIDER, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1970, p. 22 e pp.195-196).

⁵ Il passo è tratto dalla *Brihadâranjaka Upanishad*.

Più o meno, questa tradizione nasce centinaia di migliaia di anni prima del *Vangelo* di Giovanni di cui vi ho detto, però il concetto è esattamente lo stesso: all'inizio c'è questo *suono*; questo *suono* viene prodotto dal dolore che è la sola cosa che esiste, cioè il *nulla* e la *fame*, e il dolore è la morte. Però la morte, risuonando in questo ventre enorme di questo *nulla* cosmico, a un certo punto grida e gridando dà origine alla vita. Che è una cosa bellissima se ci pensate: perché, senza andar nel retorico (mi viene però in mente una frase di un pittore che si chiama Braque,⁶ che una volta disse che ogni colpo di pennello che dava era una ferita in meno e una cicatrice in più; è una frase bellissima, non retorica ma di assoluta verità) anche nei popoli primitivi il mondo nasce come gli uomini nascono dal dolore e dal grido.

Che succede? Che se questo grido emesso dal dio si scioglie, muore creando delle entità che all'inizio sono solo sonore; se questo dio che si scioglie, che si sacrifica, non viene ricompensato da qualche cosa, la creazione finisce lì; nel senso che in questa leggenda, per esempio, lui grida, si disfa, si consuma nel delimitare i quattro punti cardinali e poi la roba finirebbe lì. Ma in tutte le storie del mondo primitivo succede che le cose create, rendendosi conto del sacrificio enorme che c'è stato da parte del dio — che si è disfatto — restituiscono al dio la forza tramite la sola cosa che al dio interessa, che è il *suono*. Ripeto: questa non è invenzione mia, queste sono le storie dei popoli primitivi e sono tutte uguali, dall'Europa alla Cina, all'Africa, eccetera.

Il suono di Dio in alcuni casi è molto divertente: per esempio leggevo che nella tradizione egizia è una risata: questo *nulla*, questa *morte* che si chiama Thot — che poi, è incredibile, vuol dire *morte* in tedesco —, questo *essere*, crea il mondo con una gigantesca risata⁷; e anche questo è molto divertente perché fa venire in mente la famosa battuta «Vi seppelliremo con una risata». Dunque, ridendo o gridando si creano queste cose; quando le cose sono create, perché la creazione non finisca lì, bisognerà che le cose create restituiscano il *suono* al dio creatore affinché possa, rigridando, crearne altre. E quindi è bellissimo perché si crea questa concezione in cui all'inizio della creazione non esiste nulla di solido, ma esiste semplicemente un canto incrociato: più il dio o gli dèi cantano, più si creeranno delle entità sonore; più queste entità sonore cantano, più il dio o gli dèi avranno indietro materiale sacrificale per fare delle altre cose. Quindi significa una cosa straordinaria, che all'inizio dei tempi tutto era solamente *suono*. E gli esseri umani (o le cose, o quello che è) sono puramente delle anime spirituali sonore che cantano e basta.

Il che spiega molto bene un'altra frase che viene detta nella *Bibbia* (come in molti altri libri della tradizione religiosa mondiale): «La musica è l'essenza del cielo e della terra». Detta così è solo una frase bella, ma se voi pensate a quello che con molta — spero — semplicità vi ho detto, è proprio la natura del cielo e della terra, perché esiste solo quello, esiste solo il *suono*. Quando il suono comincia a organizzarsi le cose si definiscono, fino al punto finale in cui si forma la parola, che quindi ha un linguaggio *inferiore* al linguaggio del suono. E infatti Giovanni dice: «All'inizio fu la Parola, e la Parola era presso Dio, e la Parola era Dio», cioè il linguaggio è già un livello secondario.

Quando si forma la parola, si delineano delle cose sonore ma precise. Alla parola *uomo*, che con la tecnica del canto si è creata, corrisponderà l'UOMO. Quando in una terza fase l'uomo scende a terra, si materializza e mangia, il suo corpo diventa opaco, e quindi perde gran parte del suono iniziale. Ma ne resta un po' e questo, poi vedremo, è la funzione dello stregone.

⁶ Georges Braque, pittore e scultore francese (Argenteuil 1882 - Parigi 1963).

⁷ Vedi SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 19.

Finora abbiamo visto tre cose: all'inizio c'è il suono, il suono si organizza, il suono scende a terra e si materializza. In gran parte di queste straordinarie leggende apocalittiche dell'inizio del mondo, tutto il mondo viene infatti rappresentato come un gigante: la testa del gigante è il cielo, lo stomaco è l'uomo, la terra, la realtà, i piedi, sono l'inferno. La cosa straordinaria e molto inquietante — ma anche molto divertente — è che in queste tradizioni il gigante non viene rappresentato in piedi ma chiuso, di modo che la testa (cioè il cielo) tocchi i piedi (cioè gli inferi). Il che spiega perché i musicisti vengano molto spesso definiti come "metà lupi e metà agnelli"; nel senso che nella musica e nei fatti clamorosi della musica c'è tanto di divino quanto di malvagio. Cioè: c'è l'angelo e c'è il demonio, e le due cose si toccano e l'una — incredibile ma vero — aiuta l'altra. Quindi per essere santi bisogna essersi sporcati le mani. E più tu sei santo e più in realtà sei sporco.

Lasciando perdere questo discorso che è solo aneddotta, anche se divertente, vi dicevo: gli uomini planano, quindi le cose planano a terra, mangiano, si sviluppano materialmente; quindi per i popoli primitivi diventano brutte perché perdono la luce e il suono. Parlano: la parola, come vi ho detto prima, viene considerata un linguaggio inferiore rispetto alla musica. All'interno della loro natura, dicono queste tradizioni esoteriche e magiche, rimane un po' del suono originale che nessuno sente. In una pietra — pensano i popoli primitivi, che sono animisti — rimane il suono originale, solo che nessuno lo sente. Chi lo sente? Lo sente il musicista, che quindi è l'uomo di medicina, uno stregone: lui sente parlare le cose. Cosa fa nell'iniziazione lo stregone-musicista? Primo, sta a digiuno per lunghi periodi. Quando vi ho detto «Al principio c'era il nulla, poiché il mondo era avvolto nella morte, nella fame»: resta a digiuno perché cerca di ricordare com'era all'inizio quando Dio creò il mondo gridando. Quindi, prima cosa, nell'iniziazione di tutti i musicisti di queste epoche remotissime c'è il digiuno.

Per placare questa fame che gli viene di brutto dopo quaranta giorni di digiuno, gli stregoni mangiano. Mangiano... le pietre, mangiano le cose, mangiano gli uccelli, mangiano cioè tutto quello che possono inglobare per carpire il segreto del suono delle cose. Perché si ritiene che più mangiando cose di ogni tipo (anche velenose: da qui nasce poi la leggenda che il grande sciamano sopravvive al veleno, perché il veleno non dovrebbe ucciderlo, dovrebbe saziarlo), mangiandole lui assorbe il suono originario di tutte queste cose, al punto che è in grado di imitarle. E infatti, se voi pensate, il musicista raramente canta con la sua voce normale. I musicisti popolari (me compreso) sì, ma non è mai normale. Nella musica colta — pensate anche al soprano, al tenore, ma anche alla tradizione del melodramma, cioè quella più vicina a noi: nessuno canta in quella maniera lì, per ottenere quell'effetto. Questo perché? Perché dall'alba dei tempi non si ritiene che il musicista-stregone debba cantare con la propria voce, perché se no non rappresenta nulla e nessuno; lui deve cantare con le voci singolarmente diverse per andare a comunicare con le cose. Il massimo è quando il musicista riesce a stravolgere talmente la propria voce, il proprio modo [di cantare], da intonare il canto originario della creazione. A quel punto — ed esiste casistica incredibile — il musicista-stregone si avvicina a Dio e ricrea quel sacrificio iniziale di cui vi ho parlato prima: che Dio canta, si sacrifica e crea, il musicista canta e si avvicina a Dio e gli dà la forza per continuare la creazione. Questo ci dice che la natura originaria della musica è assolutamente e totalmente magica. E, in un secondo stadio, assolutamente e completamente religiosa.

Quando la cosa evolve, si crea già una cosa divertente, che poi esiste anche ai giorni nostri: quando il musicista-stregone si piazza nel ventre del mondo, ci sarà quello che parla al cielo (e quindi contempla e basta: parla con Dio); ci saranno quelli che invece (utili alla

gente) parleranno coi piedi, cioè con gli inferi. Quindi da una parte si crea già la figura del sacerdote e dall'altra quella del mago. Le due cose, proseguendo nei millenni, diventeranno il musicista di corte e il trovatore-saltimbanco. Uno serve semplicemente, come dicevo prima, a scopo contemplativo (e canta il canto gregoriano, tanto per fare un esempio), l'altro canta invece il *saltarello* in maniera fortemente scurrile prendendo in giro tutti i misteri sacri; Dario Fo, tanto per essere chiari. Quindi è incredibile perché questa distinzione fra la musica *alta* e la musica *bassa* già esiste da milioni e milioni di anni.

Io direi che a soldoni ho quasi finito; mi vengono in mente delle altre cose molto moderne come la psicoacustica: perché se il suono genera la parola e consente di vedere al di là della porta chiusa, significa che ha degli effetti straordinari sulla mente. Oggi tanto si parla di musicoterapia: la psicoacustica questo è.

E mi viene in mente una cosa divertente: di questo se ne erano accorti molto prima di oggi. Nel Concilio di Trento, della Controriforma, il papato proibì un intervallo chiamato *tritone*, "diavolo nella musica", che è formato da tre toni interi. Più o meno fa così: [*canta*]



Se prendete qualsiasi film di Dario Argento ce ne sono centomila, di tritoni. Fu definito "diavolo in musica" perché considerato inquietante ed evocatore del demonio.⁸ Ne hanno bruciato anche qualcuno perché usava i tritoni...

[Questo] significa che già al tempo capivano che nella forma della sostanza organica dell'uomo terribile (quella nascosta) c'è un modo per cui certi suoni arrivano con una potenza devastante. Che può essere salvifica (e quindi ci può curare), può essere dannata, o tutte e due le cose assieme, che è il caso più normale. Ribadisco quindi quello che ho detto prima, che la musica è l'essenza del cielo e della terra; e a proposito del musicista c'è un'altra frase della *Bibbia*, bellissima, che dice:

Il cantore suonava davanti al re ed entrambi divennero una cosa sola.

Quello che dicevo prima, a proposito dello stregone che cantando per sé canta per gli altri e tutti sono lui e lui è tutti gli altri, ahimè è quello che oggi abbiamo perso e che ci auguriamo che questo primo *Salone della musica* (che speriamo non sia l'ultimo) ci risvegli nella memoria organica.

È stato un trionfo! [*applausi*]

Gabriele Ferraris: Mi sembra che dopo una lezione di questo genere l'applauso sia veramente più che meritato.

Io — prima di dare la parola al pubblico per le domande che immagino ci saranno e saranno numerose perché l'argomento era stimolante e affascinante — vorrei aggiungere soltanto due annotazioni, perché Angelo si è fermato all'oggi.

⁸ È però doveroso ricordare che il tritono fu vietato anche perché è un intervallo difficile da intonare e si volevano evitare imbarazzanti stecche durante l'esecuzione in chiesa...

Io vorrei soltanto tentare di aggiungere un'annotazione sul domani. Sul domani perché in fin dei conti è anche un momento di attualità che riguarda questo Salone.

Chi di voi ieri sera ha assistito allo spettacolo dei Mau Mau *Radio trance*, forse può avere capito una strada, diciamo, un tentativo, un inizio, un'indicazione per cercare di riportare tutto a casa, cioè di compiere questo percorso circolare. E il fatto che musicisti contemporanei, musicisti pop (*pop* significa poi nient'altro che popolare, quindi diciamo che giochiamo sempre in famiglia) vadano a ritrovare la collaborazione non puramente turistica-cartolinesca come una passata di colore su una musica che è poi sempre la stessa, ma vadano invece a cercare nuove ispirazioni, nuove fonti, nuove idee presso musicisti, colleghi (assolutamente sullo stesso piano) che hanno conservato dentro di loro questa eredità, credo che questo sia un tentativo.

Proprio con i Mau Mau (e loro lo hanno raccontato presentando questo loro spettacolo) ricordo di aver vissuto la nostra prima esperienza comune con questi episodi di *trance*, di superamento della coscienza. Eravamo a Baghdad in una situazione tra l'altro assolutamente non turistica – anche perché all'epoca si faceva poco turismo a Baghdad – e andammo ad assistere a una cerimonia di dervisci (cerimonie tra l'altro alquanto osteggiate dal regime di Baghdad così come dai governi più o meno democratici di tutta la regione perché vengono considerate altamente sovversive). E assistemmo a queste cerimonie in cui questi *monaci* (definiamoli così), questi *fedeli*, questi *illuminati*, si procuravano le peggiori ferite e si infliggevano le peggiori mutilazioni senza dare apparentemente segno di dolore. Si trafiggevano, inghiottivano serpenti, il *veleno*, mangiavano i serpenti vivi – serpenti *velenosi* vivi –, inghiottivano pezzi di vetro, si passavano il costato con coltelli, con aghi ... Tutto questo accompagnato da una musica, una musica incessante, una musica di tamburi, che iniziava lentamente e sempre più veloce portava gli astanti a questo stato di anestesia (o di illuminazione, dipende dai punti di vista, se vogliamo essere scientifici o mistici). Una cosa è sicura: anche noi, occidentali scettici, convinti inizialmente di assistere a una specie di numero da circo, fummo in qualche modo coinvolti in quell'esperienza musicale, anche se di una cultura che non ci apparteneva; esperienza che poi, cercando di riprodurre sui nastri che avevamo registrato sul momento, invece non si riprodusse perché era l'ambiente, era la situazione che influiva...

Angelo Branduardi: ... infatti: io ti interrompo perché, giustamente, [mi è venuta in mente] un'altra cosa importantissima che prima ho dimenticato (anche perché tanto erano... chiacchiere di un'ora); come dicevo che non c'è la *Messa da requiem* se non c'è il morto, analogamente tutta questa cerimonia, questa musica non è fatta per divertire e non è fatta per essere ascoltata su un disco. Voglio dire: anche nel campo classico ci sono stati musicisti che si sono rifiutati di registrare per questo motivo; uno era Arturo Benedetti Michelangeli⁹ che ha fatto tre registrazioni in vita sua; e l'altro, che non ne ha fatte *mai* (gliene hanno estorta una volta) e che è morto pochi giorni fa, era Sergiu Celibidache¹⁰ – direttore

⁹ Arturo Benedetti Michelangeli (Brescia 1920 - Lugano 1995) è stato uno dei più grandi pianisti del secolo. La discografia più completa (comprendente sia le incisioni autorizzate che quelle pirata) è contenuta in *Symphonia* n. 67, ottobre 1996. Consigliamo inoltre il volume *Arturo Benedetti Michelangeli. Il Grembo del Suono*, a cura di Antonio Sabatucci, Milano, Skira 1996 (catalogo dell'omonima mostra), e il romanzo di ROBERTO COTRONEO, *Presto con fuoco*, Mondadori, Milano 1995, il cui protagonista è modellato sulla figura del grande pianista bresciano.

¹⁰ Sergiu Celibidache (Iasi 1912 - Parigi 1996), direttore d'orchestra rumeno che tenne dal 1960 al '63 dei memorabili corsi di direzione presso l'Accademia Chigiana di Siena. Vedi GIAN PAOLO MINARDI, "Il grande

d'orchestra — che si rifiutava di registrare dei dischi. (Noi però li facciamo: comprateli!)
[risate]

Voglio dire: si rifiutava di registrare dei dischi perché tutta questa roba qua non sta in piedi se non c'è una partecipazione vitale, cioè... non viene mica in mente a nessuno di mettersi a raggiungere la trance davanti a un CD. È la vita che porta questa cosa qui...

Gabriele Ferraris: E vi posso offrire un esempio, invece, contemporaneo e legato alla nostra cultura, che conferma quanto Angelo sta dicendo: se domani qualcuno di voi andrà a seguire il convegno organizzato sulle trance, appunto, vedrà che si parlerà sia dei riti primitivi sia dei *rave*.¹¹ Il *rave* è la trance moderna; e, di fatti, la musica del *rave*, la musica della discoteca, se vogliamo essere ancora più terra terra, è una musica che funziona e crea uno stato che si dice volgarmente di "sballo" anziché di estasi mistica soltanto in quella situazione; cioè, voi prendete un disco *techno*, *house*, *psyco-beat* o qualsiasi altro genere musicale che viene proposto normalmente nelle discoteche o, ancor più, in un *rave*: provoca certe situazioni che (vogliamo chiamarle "allucinazione sonora" o "estasi danzereccia") se voi provate ad ascoltare lo stesso disco a casa vostra, facendo i mestieri (come si dice), o studiando, voi non andate in trance, a voi non viene neanche in mente di mettervi a ballare, probabilmente. Perché si va a ballare in discoteca? Non sarebbe più furbo ed economico prendersi i dischi, sentirseli a casa e invitare gli amici a ballare lì? Perché si riproduce nuovamente questo rituale primitivo... viene riprodotto in una situazione moderna ma con gli stessi principi, le stesse situazioni, cioè l'ambiente, la partecipazione dei fedeli che credono in quel rito, che può avvenire soltanto a quell'ora, in quel momento, secondo quei canoni, non secondo altri.

Angelo Branduardi: Devo dire, tu hai perfettamente ragione; c'è però un fatto fondamentale che differenzia le due cose, che sono molto simili. Quello che le differenzia, ovviamente, è che la struttura stessa del nostro mondo non ha nulla a che vedere con quello là. Le due cose sono esattamente identiche, hai perfettamente ragione, la cosa però che le differenzia è l'uso sociale della trance. Faccio un altro esempio: tanti tanti anni fa c'era un programma bellissimo in televisione che si chiamava *TV7* (voi siete ragazzi, non l'avete mai visto); [un giorno] ci fu un servizio micidiale, dove facevano questa cosa qua: cominciavano a suonare il tamburo e all'interno della tribù la gente, il consiglio dei vecchi faceva così, sempre più forte. Perché facevano questo? perché c'era stato un furto e dovevano scoprire il colpevole. Alla fine del casino, quando la trance diventa insopportabile, il più vecchio si alza e dice: «*Tu hai rubato il cavallo*».

Questo fa capire che alla fine di tutti questi riti esoterici, magici, terribili, nelle comunità primitive c'è sempre un senso; il senso è: trovare un colpevole, garantire un matrimonio felice, invocare la pioggia, cullare un bambino, seppellire un morto... C'è sempre un senso per il casino e l'estasi (procurata anche con droghe — perché, voglio dire, in tutta questa tradizione primitiva c'è anche l'uso della droga; quindi anche ciò risponde assolutamente alla "modernità"). La sola ma, ahimè, clamorosa differenza, è che là dove nella discoteca la trance è fine a sé stessa, *sempre*, nel mondo primitivo la trance procurata dalla musica è *ai*

solitario", in *Amadeus* n. 84, novembre 1996, pp. 43-46; nell'articolo è contenuta anche una breve discografia delle incisioni (quasi tutte pirata) realizzate da Celibidache.

¹¹ Sul fenomeno dei *rave* vedi in particolare ANDREA NATELLA e SERENA TINARI (a cura di), *Rave off. Scintille di pubblico disordine: il movimento dei party illegali fuori alle discoteche, tra contagio sociale e repressione*, Castelvechchi, Roma 1996. Sulla trance ipnotica prodotta dalla musica da discoteca vedi ALBERTO MARCHISIO, *Trance & Drones. Mappa delle musiche più visionarie degli anni Novanta*, Castelvechchi, Roma 1996.

fini di qualcos'altro. Perché la musica, nel popolo primitivo, non esiste in quanto tale ma esiste sempre e solo legata ai fatti della vita. Questa è una cosa assolutamente da dire e che è la grande differenza.

Gabriele Ferraris: Mi sembra... non posso che essere d'accordo con l'illustre relatore. Se qualcuno del pubblico volesse... ecco, vediamo laggiù...

Marco Buccolo: Marco Buccolo, sono un musicologo. Dunque, mi ha fatto molto piacere il tuo intervento perché comunque parti sempre dalla metafisica e quindi approdi a una realtà misterica del suono che secondo me è sempre da tenere in considerazione... Be', tra l'altro, a me fa piacere aver comprato un tuo disco, perché *La pulce d'acqua* è uno dei miei primi itinerari discografici, con la cartella di Convertino, eccetera...

Angelo Branduardi: Sì, sì...

Marco Buccolo: Dunque, dicevo, tu parti dalla metafisica, io sono più abituato a partire dall'analisi, come struttura, e mi occupo in particolare di musica per il cinema; quindi il rapporto musica-immagine come viene trascritto, come viene creato, soprattutto nelle situazioni in cui la musica e l'immagine sono da sole. Il legame con la parola: a me è sempre sembrato che nei tuoi dischi si potessero fare queste analisi, cioè se facessimo anche un'analisi statistica sui rapporti intervallari che tu utilizzi per vestire la parola, in effetti si trovano dei vocabolari minimi ma molto efficaci da questo punto di vista. Allora volevo chiederti questo: proprio guardando anche un po' al futuro, ma anche guardando a questa consapevolezza del passato, da musicisti, è possibile secondo te che si stia recuperando questo senso del vocabolario musicale, con una maggiore attenzione alla *vestibilità* musicale della parola?

Angelo Branduardi: Qui si apre un altro discorso infinito, che è quello della parola all'interno della struttura musicale, che è un'altra cosa bellissima.

Banalmente, in tutto questo tipo di musicalità ho cercato di dire... anche magari con un po' di superficialità, [che] la parola non aveva mai (o quasi mai) un senso significativo, gli intelligenti direbbero semantico. Cioè, all'interno della musica primitiva la parola non conta per quello che vuole dire, mai. Proprio per il fatto che la parola nell'origine del mondo è, come vi ho detto prima, un livello già più volgare. Per cui tutte le parole che si usano sono suoni apparentemente senza senso. Questo lo fanno anche i bambini – incredibile – i quali sono più selvaggi di noi; e il bambino quando canta, in tutte le tradizioni, molto spesso dice delle parole... voglio dire *da-da-da*, *abracadabra*, o delle robe assurde che non hanno apparentemente senso. Per cui, diciamo che il valore della parola (al di là del fatto poetico, del messaggio, che abbiamo già dato, e io non voglio dare più)... c'è che a volte succede che *quella* nota con *quella* sillaba genera una sensazione straordinaria e immediata, cioè priva di mediazioni. Per motivi assolutamente sconosciuti, devo dire, perché... no, in parte sono conosciuti! La vibrazione OM che fanno i primitivi, [ad esempio]: se voi provate a farlo sentite che dentro vibra tutto, si muove tutto, e quindi l'uomo entra in vibrazione. Questo significa che vibra come vibrava Dio quando ha creato il mondo ridendo o cantando. MMM... sentite?

Probabilmente ci sono dei fatti tali per cui uno legge magari un testo di una canzone e se lo legge gli fa schifo. Però con quelle note là diventa micidiale e a volte succede viceversa.

Non solo, per esempio, altra roba: nella musica popolare, quando han cercato di dare un senso, ci sono state tutte le musiche numerative, le canzoni numerative. Io... (anche qui permettetemi di citarmi) ne ho fatte a tonnellate di canzoni numerative (come dicevo prima *Alla fiera dell'est, La serie dei numeri...*), dove si dicono delle cose, si fanno degli elenchi; i quali non necessariamente hanno un senso, ma l'elenco significa mettere una cosa appresso all'altra e poi vedrete che l'ultima torna sempre da capo. *Alla fiera dell'est* è questo, *La serie dei numeri* è questo, si raccontano i numeri però... «unica è la morte». Che anche questo infatti è preso da una roba antichissima della tradizione celtica. Perché poi alla fine sempre il cerchio è, come dicevo prima, il gigante tocca con la testa i piedi e quindi tutto ricomincia.

Il vocabolario è in questo senso che dovrebbe essere ripreso. Però probabilmente (senza nulla togliere agli straordinari interpreti di musica che ci possono essere stati) per arrivare qua – ma è solo un'opinione – bisognerebbe spogliarsi del “senso”, cioè del senso che uno racconta una poesia bellissima con la musica; anche se io l'ho fatto [in modo] clamoroso: che poi oltre un certo punto me ne frego di quello che dico, nel senso che io sono arrivato a musicare delle poesie già fatte, che è la cosa, in teoria, peggiore che si potrebbe fare.

Gabriele Ferraris: Qui vedo forse... C'è ancora qualche domanda.

Simona Guida: Simona Guida, psicologa.

Angelo Branduardi: Urca.

Simona Guida: A me pare di capire e di ritrovare in forma senz'altro più erudita e migliore riflessioni che io ho fatto circa il fare musica, l'accostare note in un processo di ricerca. Mi sembra che un comune denominatore di tutti i discorsi, di tutte le cose che ho sentito stamattina, sia un processo di conoscenza che ha a che fare molto anche con qualcosa che ha delle affinità con l'alchimia.

Angelo Branduardi: Sì, sì...

Simona Guida: Ecco, cosa può dire in più rispetto a questo filone?

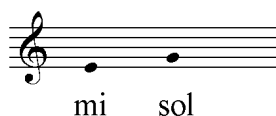
Angelo Branduardi: Mah, adesso qui poi diventa...

Cioè, in realtà c'è un modo molto semplice per dire tutto quello che ho detto in trenta secondi, probabilmente; mi viene in mente adesso.

Fra le varie cose che ho fatto da quando suono (che suono da tanto tempo, che infatti forse bisogna andare in pensione), tanti anni fa (ero un ragazzo, ero appena diplomato) fui incaricato di insegnare musica agli insegnanti di musica perché avevo studiato il metodo di Carl Orff.¹² E adesso ve lo dico in tre secondi: siccome il sunto di tutto quello che io ho

¹² Carl Orff (1895-1982), compositore, didatta e direttore d'orchestra tedesco deve la sua fama quasi esclusivamente ai *Carmina Burana*, composti intorno al 1935-36; oggi però si sta riscoprendo il suo metodo di insegnamento, basato soprattutto su un approccio “fisico” alla musica: «I bambini suonano le percussioni lasciandosi andare al loro istinto selvaggio, ma l'insegnante incanala le loro energie sulla via della precisione,

detto è che uno vede che cosa c'è dall'altra parte della porta chiusa (come dicevo prima, è questo il senso, *oltre*), bisogna che la gente, il bambino, i grandi, tutti quanti si abituino a *vedere* ascoltando della musica. Orff fa una robina così semplice, geniale — oh: a soldoni, eh! —, canta al bambino:



Quale delle due è più alta? Il bambino dice: sol. Bene.

Allora:



Qui c'è il mi [*indica verso il basso*], qui c'è il sol [*indica verso l'alto*] e chiedo al bambino: che cos'è questo? E il bambino dice che è una montagna. Ecco, questo è il segreto dell'educazione musicale; faccio:



Che cos'è? È una catena di montagne. Molto bene. Dopo trenta secondi il bambino va e, in maniera primitiva (ma per questo estremamente efficace), racconta al maestro, o se lo suona per i cavoli suoi, la gita che ha fatto col papà. È stato in autostrada: [*canta*] mi; poi ha visto le montagne, poi è stato in un altopiano. Aggiungendo a tutto ciò altre note (io adesso vado velocissimo) alla fine il bambino suona un albero [*disegna un albero*]: non guardarlo perché psicologicamente questo vorrà dire delle cose terribili [*risate*], ma io sono matto, ma ci ho la patente da matto; allora che cosa significa? Che anche senza necessariamente suonare uno strumento ma suonandoselo nella testa, che è la base della composizione — perché il compositore professionale (parola orrenda, ma...) normalmente non scrive suonando, è nella testa che gli frulla la roba, perché lui chiude gli occhi e vede delle cose.

Questa è l'alchimia del suono, prodotta oggi per dei bambini a distanza di qualche milione d'anni, e cioè: la capacità di vedere significa che quando avrà dei mezzi tecnici, l'adulto, cioè il bambino cresciuto, siederà davanti a una fonte musicale e non la subirà, come dicevo prima, come il rumore del traffico che te ne accorgi quando smette, ma, chiudendo gli occhi, vedrà delle cose. Che non necessariamente sono sempre le stesse sullo stesso brano di musica: perché oggi ci ha mal di stomaco e invece dell'albero vedrà una palude mortifera, e domani invece che starà bene vedrà uno straordinario campo di fiori, ecco. Questo qui, nella genialità di questo grande pedagogo della semplicità (perché poi tutto ciò è semplice), questo qui secondo me è quanto probabilmente si dovrebbe dire ai

del metodo, del senso dell'insieme»; vedi Franco Pulcini, "Carl Orff. La vita è ritmo", in *Amadeus* n.75, febbraio 1996, pp. 21-24.

ragazzini quando a sei anni vanno in una scuola e gli si dice che gli si insegna la musica. Questo io dissi ai ragazzi (be', già cresciuti) che poi avrebbero insegnato; ma avevo anche una classe pilota del Comune di Milano, quindi lo feci anche coi bambini: il problema si verificò quando noi facemmo un concerto di Natale.

All'Angelicum io diressi i bambini (che erano tanti) in un concerto di Natale dove ovviamente — ma non per vezzo — non si suonò *Tu scendi dalle stelle*, perché tutto ciò presuppone un parametro diverso, e di esecuzione, e di ascolto. Quindi prendemmo una breve idea musicale di un musicista polacco contemporaneo, e su quello ci fu un'improvvisazione, che era razionale (perché era in parte studiata) però risultò una cosa molto strana. Alcuni genitori furono molto entusiasti, altri volevano farmi bere la cicuta come a Socrate perché ritenevano che io avessi traviato i figli. Poi io, voglio dire, lì finii il compito perché il Comune di Milano penso che abbia mandato questi insegnanti in giro a istigare al suicidio questi ragazzini.

Gabriele Ferraris: non so come siamo coi tempi, non so se fuori urgono altri incontri, se qualcuno ha ancora qualche domanda... faremo finta di nulla e può farla, se no possiamo salutarvi...

Va bene, allora direi che possiamo ringraziare Angelo Branduardi per l'affascinante...
[applausi]

Angelo Branduardi: Ringrazio io voi perché rivolgendomi a una psicologa, queste cose qui, come le migliori interviste, sono come una seduta di psicanalisi *a gratis*; essendo genovese, non guasta. [applausi]