

CARTEGGIO GIANQUINTO-SBORDONI
(MAGGIO 1997)

Caro Alessandro,

vorrei cominciare questa serie di riflessioni sulla musica e sull'arte, che ci siamo ripromessi di sviluppare in un modo più meditato di quanto possa esserlo un'estemporanea chiaccherata tra l'uno e l'altro dei nostri rispettivi lavori, proponendoti una questione che considero di non poco conto, anzi addirittura fondamentale per la comprensione della musica classico-contemporanea ed il suo futuro.

Mi sembra di poter dire che un aspetto, preponderante ormai anche nella musica colta, sia costituito dal peso assai consistente che in essa viene esplicitamente o tacitamente assegnato all' 'improvvisazione' (cioè ad una parte dichiaratamente aleatoria dello spartito oppure all' implicita concessione di libertà d'elaborazione in un testo non aleatorio); e questo, sia sul piano della composizione strumentale, sia quanto all'elaborazione formale stessa (con parti che possono venire espunte o diversamente connesse), sia per quel che riguarda le 'scelte dinamiche', con effetti complessivamente dirompenti e stravolgenti sulla struttura e sui valori semantici e coloristici dell' 'originale' (se mai di esso si possa ancora parlare): sostanzialmente si ha a che fare con possibilità d'intervento su ogni elemento del testo (con qualche problema anche per una definizione di ciò che si debba intendere per 'diritto d'autore').

Evangelisti rivendica al Gruppo di *Improvvisazione*, da lui fondato nel '64, a partire dalle esperienze di musica aleatoria — in quanto musica in parte indeterminata e aperta — il compito, e poi il merito, di uscire dall'assoluto determinismo della musica seriale. La forma, anche qui, è quella dell'improvvisazione, più precisamente d'un tema con variazioni, originato da pulsioni puramente emozionali, su un comune modulo, dato (come per esempio nel jazz) da un giro armonico prefissato, da realizzarsi entro schemi temporali anch'essi predefiniti, e da rapporti timbrici, di altezze e di dinamiche ritmiche, con cui, nell'insieme, si crea un 'ambiente' semantico-sintattico, posto come 'intelaiatura'; un esile *frame* obbligatorio: quello, che ha caratterizzato e che quasi definisce le civiltà musicali africane e orientali, indiane in particolare, e che trova in Cage e nel jazz le forme occidentali d'una musica 'collettiva', priva d'autore. Musica, dunque, *consonante* (proprio in quanto collettiva), che nasce e muore nell'istante in cui si pone (salvo registrazione). Cade, in linea teorica, l'idea e il bisogno della *conservazione* dell'opera, anzi l'idea stessa di un *opus* (anche di 'scrittura' musicale), in quanto distinto dal prodotto sonoro immediatamente consumabile. Questa 'forma aperta', sviluppo logico di un'idea-variazione, che viene estesa fino alla variazione della forma stessa, completa e satura, come dice Evangelisti, il sistema possibile delle fonti di produzione. In *Uno sciamano occidentale. Libertà, progresso, utopia nel 'silenzio'* di Franco Evangelisti ed in altri scritti, riprendi anche tu e sottolinea questi aspetti e, forse con una certa nostalgia, ma, pur riconoscendone la validità, che io sappia, salvo una comune pratica sperimentale del gruppo, non ne hai mai fatto uso applicativo nelle tue composizioni.

Prendendo le mosse dalla distinzione fatta dalla *Geschichte* di R.G. Kiesewetter fra cultura musicale rossiniana e beethoveniana, ripresa da Dahlhaus in *Die Musik des 19.*

Jahrhunderts, di cui seguo la traduzione italiana de La Nuova Italia, mi vien fatto di sostenere, con un'estensione dell'orizzonte a partire da quelle considerazioni, che nuovamente centrali sembrano oggi posizioni che, almeno in parte e con una certa rozza approssimazione, possiamo storicamente ricondurre a quella cultura musicale che, con Dahlhaus, dovremmo chiamare di tipo 'rossiniano', se non altro per il fatto che l'evento sonoro è pienamente inteso come semplice *progetto esecutivo*, come partitura liberamente rielaborabile, come testo sottoponibile alle diverse esigenze della disponibilità economica, dell'audizione, della 'tollerabilità' media socialmente condivisibile, e così via: tutti elementi che Rossini sarebbe stato disposto a prendere in considerazione; centrale, oggi, questo approccio alla musica, anche per effetto dell'enorme pressione dei comportamenti propri delle forme non-classiche, della canzone e del jazz. Tutto ciò, io temo, potrebbe rappresentare un'alternativa definitiva, un addio, a quella svolta epocale che venne operata dalla cultura 'beethoveniana' della musica (non solo, ma soprattutto) strumentale: quella svolta, che, per la prima volta nella storia, aveva avuto l'effetto di dare allo 'spartito' il valore di un '*unicum*' insostituibile, finalmente comparabile, nella sua assolutezza ed 'intangibilità', ad un testo poetico, quale può essere il verso di Dante, o alla tela d'un pittore, al di qua d'ogni suo necessario collettivo o anonimo restauro.

Beethoven e l'Ottocento musicale tedesco hanno portato la musica al livello delle altre arti in una prassi che va ben al di là delle astratte teorizzazioni romantiche sulla sua priorità (nel paragone delle arti), quale espressione più alta di spiritualità: centrale è proprio lo spartito, proprio come il testo letterario o l'opera del pittore. Il testo, pertanto, è *intoccabile*, in quanto univoca espressione d'un concetto (immagine sonora) attraverso quell'unico possibile sviluppo sintattico, pienamente pensato, che trova forma e struttura come sua 'variazione', così come la trova, poi, nella 'digressione' schubertiana e ancora nelle 'reiterazioni' del *leitmotiv* wagneriano e, in un modo o in un altro, in tutta la musica post-beethoveniana, lungo l'Ottocento. Quello spartito, insomma, definisce senza equivoci uno spartiacque fra 'creazione' ed 'esecuzione'.

In effetti, è solo con la partitura, con la scrittura ben definita, che si può esprimere un significato ed è solo attraverso questa procedura creativa individuale che, viceversa, si può interpretare e comprendere, e dunque afferrare, quel senso implicito che vive nella partitura. Se non è così, in ogni altro modo, non si può esprimere altro che una collazione, un accostamento di significati, ma non c'è più nulla da interpretare, perché non c'è più un univoco significato implicito da esplicitare.

Dahlhaus dice: in Rossini, nulla da capire. In Beethoven c'è un significato da portare alla luce. Questo vien detto senza un giudizio di merito, senza una implicita scelta ideologica. Semplicemente si constata la compresenza di due culture musicali: quella 'strumentale', di tipo beethoveniano, dove il centro è dato da un'idea tematica, da un tema da sviluppare, che, in quanto tale, dunque, si proietta di per sé sulle conseguenze: un tema, che si esplicita nella sequenza delle sue variazioni, che è dato come temporalità, come evoluzione sintattica di un'idea. Quest'idea non ha bisogno d'essere nuovamente espressa in ulteriori valori semantici (di tipo melodico), perché il significato sta già tutto nel potere esplicativo del tema (indipendentemente dalla sua forma melodica, del tutto incensenziale, ridondante perfino rispetto ad esso). L'altra cultura musicale, quella che abbiamo rozzamente chiamato 'rossiniana', ha come centro proprio la semanticità dell'idea melodica, quindi una presenza

spaziale, o meglio: una con-presenza, concentrata tutta sul momento, sull'istante isolato del melos, del *cluster* melodico, che costituisce tutto l'evento dato: uno spazio, nonostante il suo breve spessore temporale. Questa cultura musicale, proprio perché priva, nella sua sostanza effettiva, d'un necessario tessuto sintattico, comunque inessenziale, non richiede un atto di esplicitazione: il nucleo è tutto presente, sicché non dev'essere 'necessariamente' ed univocamente interpretato. Su queste premesse esso dev'essere soltanto eseguito e può essere rielaborabile, non sotto l'aspetto della variazione, ma sotto quello dell'improvvisazione, anche collettiva; la melodia si 'spande' sulle diverse chiavi, sulle voci strumentali, ma non cambia, non 'varia', non si trasforma in idea sintattica: resta un dato spazialmente tutto presente (quand'anche nascosto, mascherato, reso poco individuabile da elementi che complichino il tessuto del *melos*). Questa cultura, che punta sull'emozionalità d'un riferimento immediato all'oggetto della 'significazione' (al significato), questa cultura puramente semantica la si può ricondurre, in ultima istanza, sebbene con notevoli forzature, a quell'estetica del gusto e dei sentimenti, che ha pervaso il Settecento: Shaftesbury e Hutcheson, per ricordare due nomi.

Ma se il punto centrale sembra oggi quello, non tanto d'un ritorno, quanto piuttosto d'un impoverimento del clima culturale 'rossiniano' d'una musica intesa come semplice progetto esecutivo, come partitura sempre rielaborabile e prodotto collettivo, questo mi sembra tanto più vero in quanto il principio sotteso del *con-sonare*, del suonare insieme, assume di fatto il carattere e diventa oggettivamente l'espressione d'una crisi che è punto finale d'un sostanziale abbandono della grande svolta segnata dalla musica strumentale tedesca di tipo beethoveniano. Problema di fondo non è più soltanto quello da cui ha preso le mosse la riflessione d'Evangelisti: il superamento del determinismo seriale; il nuovo avvio ha il tremendo potere di mettere in discussione tutto il geniale ed irripetibile apporto della musica dell'Ottocento, nella sua ricerca formale (prevalentemente sintattica, è vero, ma non è questo il punto debole) quella, cioè, che, da Beethoven a Schönberg, ha dato l'apporto d'un 'idea' compositiva, strutturale, d'una esplicitazione 'sintattica' in quanto contenuto espressivo, indipendentemente o prima ancora di ogni intuizione melodica, lessicale, 'semantica'. Non solo: ma il problema, oggi, non è in effetti, e a ben vedere, neppure soltanto quello d'una nuova valorizzazione estetica del sentimento e del gusto, espressa a partire dalla cultura del Settecento francese ed inglese: questa cultura viene del tutto travalicata nella direzione d'una surdeterminazione, d'una sopravvalutazione dell'immediatezza semantica e del potere dell'improvvisazione. Anzi: alla crisi della forma in senso beethoveniano, cioè di un'idea sintattica intoccabile, si accompagna e si somma anche la crisi d'una ricerca semantica d'una sostanza melodica, diciamo 'in senso rossiniano'. La musica, antiromantica e con pretese di oggettività e di realismo, vive oggi anche la sua vergogna della liricità, il pudore ingiustificato del *melos*.

Spostando la centralità dal testo-partitura all'esecuzione, la musica sembra tornare ad essere costitutivamente diversa dalla pittura e dalla poesia: la partitura scende dal podio dell'autore e del direttore d'orchestra e si distribuisce sull'insieme degli strumentisti, che salgono invece al ruolo di *con-positori*, non più o non solo esecutori. E l'esecutore stesso, a sua volta, perduto il compito di esplicitare il significato del testo-partitura, assume quello arbitrario, su di un'idea melodica o tematica collettiva.

Ma questa 'intermedialità' a livello strumentale, interno alla partitura, che aveva

storicamente costituito l'essenza del contrappunto delle voci, l'essenza polifonica, sembra esser poi antitetica a quella libertà d'improvvisazione, nel cui nome si propone; c'è una contraddizione intrinseca: l'intermedialità delle voci, propria dell'improvvisazione, preme per una sua regolamentazione e, dunque, per una negazione dell'improvvisazione stessa; l'intermedialità delle voci, nella libera improvvisazione, richiede una rigorosa regolamentazione, che non può essere affidata all'improvvisazione, se non a livelli d'approssimazione e di convenzionalità, che escludono la realizzazione e il raggiungimento degli altissimi livelli compositivi dei 'testi', degli spartiti della grande musica ottocentesca.

In un nuovo paragone delle arti, proprio perché poesia e pittura non sono prodotti collettivi (se non i grandi murali suburbani, ma non certo le botteghe della pittura occidentale, dominate sempre dalla figura del maestro e dalla distinzione fra creazione-produzione ed esecuzione), la musica classico-contemporanea, abbandonando l'obiettivo di costituirsi come *opus* irripetibile ed imm modificabile, perdendo il valore dell'unicità creativa di un'idea che si può solo esplicitare, sembra restituita all'antico ruolo d'ancella delle arti.

Mi pare d'intravedere una pericolosa caduta, la rinuncia ad una forte funzione strutturale, da un lato, ed un ripiegamento nell'ideologia del momentaneo, dell'occasione, dell'istante da cogliere, del far musica attraverso con-posizione, aggregazione e sommazione.

È possibile che si perda e che debba andar perduto quel livello, quel 'modello beethoveniano', unico nella storia dell'umanità, parte in fondo piccolissima d'un insieme assai più vasto, ma non sempre altrettanto luminoso, del patrimonio musicale?

Alberto

Caro Alberto,

nel tuo scritto introduci con grande ampiezza di vedute uno dei nodi teorici più interessanti per la musica, il rapporto sempre così problematico tra struttura sintattica e ambiente semantico. Fin dagli albori la musica occidentale ha sviluppato un grande interesse per la ricerca di una relazione tra ciò che tu chiami l' 'immaginazione sonora' da una parte e lo 'sviluppo sintattico, pienamente pensato' dall'altra. Questo carattere forte della nostra musica non è riuscito però ad offrirle un'altrettanto forte identità, rendendo così problematica la messa a punto di una definizione unitaria. Anche nel tuo scritto mi sembra di scorgere un imbarazzo definitório, là dove ripetutamente ti riferisci alla 'musica classico-contemporanea'. È un imbarazzo che trovo del tutto giustificato, in quanto esprime bene l'elevato grado di frammentazione raggiunto dalla galassia della 'contemporanea'. Non solo un'esplosione di 'seriale', 'elettronica', 'aleatoria', 'minimalista', 'neoromantica' e quant'altro: spesso ci si limita a combinare termini disparati: 'classica', 'colta', 'contemporanea', 'd'arte', 'd'oggi', 'd'avanguardia'. Ma questi termini non sono tra loro contraddittori? Come è possibile che una musica sia allo stesso tempo classica e contemporanea? Come possono coesistere i contorni della classicità — di un tempo compiuto, vissuto come ricordo e riferimento magistrale — e quelli della contemporaneità, cioè, al contrario, di un tempo non ancora concluso, destinato ad assestarsi solo in futuro? In che senso questa musica sarebbe più 'colta' di una musica etnica?

Dietro questa difficoltà di definizione si nascondono interrogativi non secondari. Per i contemporanei, quella di Bach era semplicemente 'la' musica, che solo oggi dobbiamo specificare come barocca. Cos'è anche per i Beatles, per Sting o per Gerry Mulligan, che sono tutti fenomeni musicali evidentemente 'contemporanei', quindi nessuno sente il bisogno di appiccicar loro aggettivi di sorta. Tra Bach e Sting però c'è una differenza sostanziale, dato che quella di Bach è una musica storica e quella di Sting è invece una musica di oggi. Il contemporaneo di 'musica contemporanea' non serve dunque affatto a differenziarsi da Bach: serve invece a prendere le distanze da altri potenti fenomeni della contemporaneità!, nasconde la pretesa di costituirsi come una sorta di nicchia di 'tradizione alta' rispetto a tutta l'altra musica che pure oggi viene prodotta. Il bisogno di autodefinirsi 'contemporanei' tradisce quindi la paura di una contemporaneità la cui complessità si esplica in modo diverso da quella a cui la musica 'classica' ci aveva abituato. Di qui la chiusura in una settorialità asfittica, in una divisione per generi di cui la stessa musica 'classico-contemporanea' si autonominerebbe capofila. Ma perché, poi una musica cosé 'settoriale' risulta anche cosé 'difficile'? Perché, tutta questa complicazione? Evidentemente la lodevole intenzione di salvaguardare i valori 'alti' della prassi musicale si è ridotta ad un irrealistico gigantismo della strutturazione, all'elefantiasi dello 'sviluppo sintattico pienamente pensato'. I piccoli epigoni di una grande tradizione si sono procurati l'atrofia dell' 'immaginazione sonora'.

Certo, in un mondo della produzione e distribuzione musicale così saldamente in mano ai discografici non può non risultare privilegiato ciò che più facilmente trova un consenso, perché, si propone come più facile (spesso banale) o perché, assolve bene

alcune funzionalità pratiche o economiche: perciò si può anche capire che chi si sente il depositario di un passato grande e complesso, con questo accampando pretese sul futuro, reagisca con una spocchiosa chiusura. Un compositore singolo può sentirsi quasi schiacciato dalla potenza di un 'mercato' musicale mondiale estremamente complesso, che è poi il risultato di un panorama sonoro 'molteplice', di cui egli occupa una frazione davvero marginale ed esigua. Invece però di cadere nella mitizzazione della funzionalità di questo mercato tentando di ricrearne gli esiti con mezzi comunque 'poveri', l'unica operazione davvero sensata (sensata perché, può risultare efficace per tutti, non solo per il compositore singolo) appare allora proprio lo scardinare questa settorialità, aprire le finestre della sensibilità e del pensiero alla problematica complessità del mondo, in senso storico e geografico, personale e sociale. Tralasciando il 'contemporanea', sarà dunque il caso di appuntare il massimo dell'attenzione sul concetto di 'musica', nella certezza che in un mondo in cui l'inquinamento acustico sta assumendo dimensioni sempre più preoccupanti i musicisti 'contemporanei' potranno dire una parola che conti con la loro capacità di ricerca, di conoscenza, di sensibilità e di pensiero, a patto però di svincolarsi dall'angusto spazio in cui si sono costretti. Riattivare una immaginazione sonora in via di atrofizzazione vuol dire avere il coraggio di tornare ad interrogarsi seriamente sulle sorgenti profonde della musica stessa, riscoprendo attitudini quasi primordiali e rivedendo atteggiamenti obsoleti, come ad esempio il feroce costruttivismo o la pervicace assenza di ogni melos. Vuol dire dunque soprattutto affrontare di nuovo l'importante questione dell'ascoltare e dell'ascoltarsi, rompendo le ristrettezze di una specificità settoriale. Sono davvero così è soddisfatti di ciò che comprano i milioni di persone che si rivolgono alla musica 'leggera'? Perché, la 'classica' rimane comunque un mito? Si pone tanta cura alla qualità del mangiare, del vestire, dell'abitare, del divertirsi: la qualità del 'sonoro' non conta? C'è qualcuno di noi in grado di dire qualcosa su questa qualità, o vogliamo lasciare l'ultima parola alla melassa patinata della 'New Age'?

Non mi sembrerebbe poco se si concordasse sul fatto che la musica 'colta' proprio con la sua complessità progettuale e la sua emarginazione problematizza efficacemente la questione dell'ascoltare nel mondo contemporaneo, ponendosi come polarità opposta a quella di un'altra musica, che invece si afferma massicciamente nel sociale ma si pone come esercizio effimero della moda, come sfogo di un'istintualità del tutto momentanea, inconsapevole e volta al commerciale.

Nel tuo scritto sono molto bene individuate le radici della schizofrenia raggiunta dalla nostra civiltà musicale. Da una parte la 'cultura rossiniana', come apertura alla disponibilità economica, all'audizione, alla tollerabilità media socialmente condivisibile, dall'altra la 'cultura beethoveniana' - quella ricerca di semanticità attraverso il costruttivismo sintattico, l'unicità attribuita alla partitura come 'testo intoccabile', frutto irripetibile di un geniale atto creatore. In versione aggiornata: da una parte l'esplosiva energia del rock col suo enorme impatto, dall'altra la sconfinata astrattezza della 'contemporanea', sempre più 'unica', ma debole ed emarginata. Difficile trovare mediazioni, un fenomeno come la Vienna dell'Ottocento non può esistere nel mondo di oggi: è un'illusione che tecnologie di comunicazione di massa come la televisione possano riproporre a livello planetario ciò che una volta accadeva all'interno di culture locali, capaci di situazioni ben delimitate e ben organizzate.

Uno spiraglio sembrerebbe invece aprirsi nella promozione della creatività del singolo che sta avvenendo grazie alla tecnologia sofisticata del personal computer e delle reti telematiche. Questa frammentazione solleva moltissimi problemi finora sconosciuti, tra cui ad esempio quello importantissimo del diritto d'autore (a chi appartiene un'opera che può essere rimaneggiata da chiunque?), ma contiene germi di sviluppo da seguire con attenzione, appunto per non pregiudicarne la libertà e l'apertura. Bisogna impedire a tutti i costi che diventi un novello Far West, che prevalga la legge del più forte.

Qui tuttavia si stabilirebbe un nuovo cortocircuito tra la polarità creativa e quella realizzativa dell'intenzione musicale, quindi un nuovo rapporto tra l'immaginazione e un senso condiviso. Ma sarà capace l'individuo di essere sempre meno il mero bersaglio di un messaggio, un polo di fruizione pura e semplice? Riuscirà la tecnologia a fargli conquistare spazi soprattutto sul versante della creazione, della poiesis vera e propria? E' un problema serio quello di rendere questa 'individualità' sempre meno passiva, sempre meno dipendente. Una novella 'avanguardia' dovrebbe poter convenire sulla promozione di un uso illuminato e umano della tecnologia, indirizzato all'indagine sull'irripetibile modo di essere di ognuno. A questo dovrebbe introdurre il paradigma dell'ascolto e dell'ascoltarsi, superando una visione dell'artista come personalità solipsisticamente chiusa su di sé, per aprirsi creativamente al gioco delle interazioni con altri, per spalancare vasti orizzonti di autoconoscenza. E' un problema che non riguarda solo i musicisti: mentre quindi spinge ad intermediazioni notevoli, il paradigma dell'ascolto può anche essere un'ottima occasione per lavorare alla messa a punto di un 'musicale' fatto di immaginazione, di espressività e di tecnologia, di un far musica adeguato ai tempi, che cioè possieda davvero la dignità dell'umano.

Proprio perché, si sente sempre meno il bisogno di geni unici, ma sempre più di promuovere aperture personali ed interpersonali giunge a proposito il discorso sull'improvvisazione. La 'variazione istantanea della forma', ideata da Franco Evangelisti per uscire dalla contingenza del totale determinismo della musica seriale (estrema propaggine di un pensiero costruttivista affermatosi negli ultimi secoli), si è poi rivelata un'intuizione ricca di conseguenze, davvero un' 'avanguardia'. «Allora, opera aperta in quanto aperta a tutti gli strumenti e a tutti i fruitori che in seguito dovrebbero essere, nel medesimo istante, coscienti interpreti concreatori». (F. Evangelisti, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, SEMAR Ed. 1991, pag. 35). Questa frase contiene un bel fascio di utopie: un concreto far musica, aperto alla simultanea interazione di strumentisti e fruitori; la consapevolezza di ciò che avviene, istante per istante; l'autenticità di una creatività di gruppo. Evangelisti non pensava davvero di veder realizzate queste sue immaginazioni, si accontentava di viverle parzialmente nel gruppo di improvvisazione. Il quale proponeva infatti una piccola ma reale civiltà dell'ascolto, offrendo ai suoi membri la possibilità di 'consuonare', di interagire creativamente in maniera espressiva.

Era in realtà un modo per superare una visione 'romantica' del compositore, all'epoca ancora visto come accumulatore ed organizzatore di materiali non propri, esterni, desunti passivamente dalla storia. Secondo Evangelisti l'improvvisazione era in grado di liberare il compositore dal vicolo cieco di una individualità egoica alienata, facendogli usufruire del sistema tradizionale (anche se colto nella sua fase estrema), restituendogli per un istante la 'magia' di una dimensione musicale autentica.

«Per muoverci con maggiore libertà dobbiamo smitizzare la figura del compositore e insieme evitare una visione troppo occidentalizzata della musica... L'attrazione al 'consuonare insieme' nella realtà è provocata da un insieme di cause esterne e interne all'uomo... Occorre ipotizzare una struttura in relazione con tutto ciò che circonda l'uomo, con tutto ciò che è organico e inorganico, con tutte le proprietà energetiche che ne derivano» (*Ibid.*, pag. 132-133). Ecco un modo davvero mirabile di 'sprovvincializzare' l'angusta realtà della musica contemporanea, la quale invece vorrebbe persistere tuttora nel giochino di far passare tanti anonimi 'chiunque' (compreso chi scrive) per compositori 'unici', esibendo personalità avvizzite nella ricerca di una riconoscibilità a tutti i costi, illudendosi che queste statue di sale possano trovare una loro 'commerciabilità'.

Ma da dove dovrebbe nascere una 'nuova' sensibilità musicale, non più orientata egoicamente all'accumulazione di materiali e procedure costruttive, capace di intermediazioni in maniera libera e creativa? Riassumendo brevemente, direi che se l'ascoltare implica una identità musicale matura, non alienata perché, lontana da una prassi musicale accumulativa e reificata, il consuonare presuppone l'interazione istantanea e consapevole con altre identità, un suonare/giocare a più mani, come può avvenire appunto nell'improvvisare. Ma una individualità si è 'liberata' dal vicolo cieco dell'alienazione accumulativa solo se è diventata capace di risvegliare e di mettere in gioco in modo tutto originale e quasi primordiale ciò con cui si trova in risonanza. Nasce così l'attenzione per un terzo importante concetto, per il risuonare. Il risuonare è secondo me un fatto di natura soprattutto vocale, è dunque legato intimamente a ciò che è più profondamente naturale. Il risuonare è legato alla vocalità perché, soprattutto la voce ha bisogno di un ambiente risonante. Nulla come la risonanza vincola un interno ad un esterno, perciò ogni canto possiede un ambiente ideale in cui risuonare. La voce del resto non è semplicemente un 'suono', ma appare strettamente connessa con una espressività, con un vissuto, con un 'dentro'.

Il pensiero costruttivista ha modificato tante condizioni interne ed esterne dell'esperienza musicale: dagli ambienti per musica, la cui acustica è diventata sempre più 'asciutta' per permettere agli elementi costruttivi di dispiegarsi, alla progressiva atrofia di una autopercezione degli stati psicofisici indotti dall'emissione vocale fino alla pretesa di una 'oggettività' che ha appunto escluso ogni 'dentro'. Bisognerebbe 'rieducarsi'. Cantare. Suonare. Affidarsi a ciò che 'piace' cantare e suonare. Nella musica 'leggera' qualsiasi ragazzino afferra una chitarra e si abbandona a ciò che ne trae; quanti compositori 'seri' potrebbero, come Monteverdi, articolare il loro comporre in una prima e seconda 'prattica'?

Ecco dunque perché, l'improvvisazione ha segnato una tappa importante nell'allontanamento da un vecchio modo di far musica: è una 'prattica' che ha fatto riscoprire ai compositori la magia del cantare e del suonare. Però è stata una pratica di grado zero, esercitata sull'estrema situazione di un sistema giunto ad un punto di rottura. Capisco dunque bene il tuo sconcerto, il sentore di una 'pericolosa caduta' davanti al modo superficiale e vanesio (= virtuosistico) in cui oggi l'improvvisazione viene esercitata e sono assolutamente d'accordo con quanto dici a proposito del 'ripiegamento nell'ideologia del momentaneo'. Anche l'improvvisazione insomma registra ormai una sua

evidente involuzione, divenendo ormai impraticabile. La complessità del contemporaneo sollecita invece radicalmente la centralità della ricerca di un nuovo punto critico tra immaginazione sonora e strutturazione sintattica, da te molto bene evidenziato, e di cui capisco la nostalgia. Non sarà però il ritorno all' 'unicità' della sintassi costruttiva intesa come valore semantico del 'modello beethoveniano', per quanto luminosa, a rendere capaci di affrontare l'impatto con una nuova complessità. Ciò non significa mettere in soffitta quella 'forte funzione strutturante', che forse costituisce l'apporto più significativo della civiltà musicale dell'occidente. Si è esaurita invece la forza di materiali e procedimenti ereditati, soprattutto di una strutturazione sintattica di tipo 'logico-discorsivo'. Tutto il secolo non ha fatto altro che sforzarsi di riproporre la solita minestra, illudendosi che mettere sullo stesso piatto contemporaneamente tutti gli ingredienti servisse a cambiare qualcosa. C'è un bisogno evidente di interrogarsi a fondo proprio sulla consistenza di questi ingredienti, ridando vigore a ciò con cui davvero si entra in risonanza e ripensando a fondo le condizioni interne ed esterne di un'esperienza della musica 'alta' ed autentica. Il computer ad esempio è già in grado di originare una 'nuova' e diffusa pratica della musica, almeno in quattro direzioni: come valido supporto alla notazione, come elaborazione del suono in tempo reale (compresa l'importantissima creazione di 'ambienti' acustici), come trasmissione di dati (testi, partiture, pezzi) e interazione a distanza (una tele-improvvisazione collettiva?).

Questa indagine nel profondo della natura, che per quanto mi riguarda vede nella voce una vera e propria miniera, permetterà forse di sviluppare aperture, modi nuovi di sensibilità e di pensiero, nuove articolazioni appunto del rapporto immaginazione-semantica/strutturazione-sintattica: vedere quali e come, potrà essere l'oggetto di successive discussioni.

Alessandro