

## MATERIALI

### INTERVISTA DI ALBERTO GIANQUINTO A ENNIO CALABRIA

#### *Prima questione: mimesi e idealizzazione*

A. GIANQUINTO. Si potrebbe dire che, sebbene l'arte dell'immagine visiva (pittura, scultura, ma anche l'architettura), fino a tutto l'impressionismo, sia stata arte della *visione oggettiva*, arte dell'*imitazione naturalistica*, *mimesi della rappresentazione* (della natura, innanzi tutto), solo nell'800 dell'Impressionismo essa abbia potuto portare alle estreme conseguenze questo suo millenario presupposto della *mimesis nella 'visione'*. E una tale radicalizzazione è stata possibile solo per avere da quel momento (ma i presupposti sono da cercare nel '700 del razionalismo e della rivoluzione borghese) ricusato consapevolmente l'influenza dell'*idealizzazione* nella ricerca e nel significato stesso della *bellezza*. Gombrich parla, in proposito, di una contrapposizione tra arte come *visione* e arte come *conoscenza*.

Partendo da questa storica situazione di fatto, non ti sembra che, esaurita la straordinaria esperienza dell'impressionismo, l'arte non sia stata capace di generare una sintesi, tale da trascendere i due termini della contraddizione venuta alla luce, tra il bisogno originario della riproduzione mimetica ed il bisogno, anch'esso promordiale, di piegare alla luce della 'conoscenza' e della 'idealizzazione' l'atto della visione ed i suoi prodotti?

Mi spiego meglio: se, da un lato, per 'visione' e 'mimesi' intendiamo la ricerca del *colore* e del vero colore della *luce*, dell'*espressione* nella sua istantaneità e nella naturalezza del 'vissuto', e ancora: la ricerca dei rapporti *fisici* all'interno della visione reale, quindi ricerca di un'ottica dello *spazio* che sia al di qua delle 'regole' astratte della prospettiva, ed anzi vincolata alla *realtà fisica* dell'occhio, e poi ancora: ricerca del *movimento* nella sua istantaneità, che 'mangiandosi' le forme ed i contorni, pone sempre nuovi, diversi problemi di ricostruzione della composizione; e se, invece, dall'altro lato, nella 'conoscenza' e nella 'idealizzazione' ravvisiamo un occhio della mente (che può anche passare attraverso la tradizione iconografica e delle scuole), in cui si è *idealizzato il problema della luce* e si sono caricati di storia e di 'tradizione delle tecniche' sia i *rapporti di colore*, sia la *composizione* delle forme e delle figure nella loro *espressività* atemporale dettata dalla tradizione iconografica (sia nello spazio astratto della tela, sia nello spazio concreto dettato dal rapporto esistente fra la composizione stessa e la cornice, in quanto limite oggettivo di quella), ed in cui, ancora, si è concettualizzato e reso astratto sia il *rapporto spaziale* degli oggetti nella costruzione *geometrica* della prospettiva (al di sopra del dato di un'ottica della visione reale), sia la stessa ricostruzione del *movimento*,

idealizzata in modo da essere in grado di conservare, nel moto, nitidezza di forme e contorni: se, dunque, nei termini indicati definiamo questi concetti dell'alternativa, non si potrebbe dire che l'arte, dopo l'esperienza impressionistica, abbia radicalizzato il secondo aspetto di quest'alternativa, che fu invece sempre con-presente, in ogni epoca, sbilanciando drammaticamente l'arte dal lato di una conoscenza intesa come *contro-visione* e dal lato di un anti-naturalismo?

E. CALABRIA. Sento la necessità di sottolineare come ciò che definisci *mimesis* conservi negli ambienti ufficiali dell'arte una connotazione di 'grave ritardo' nella comprensione dei comportamenti artistici. Ma sento anche d'affermare che oggi la *mimesis* recupera una propria inquietante funzione. Anzi, se al termine *mimesis* si contrappone quello di conoscenza, è proprio nella ipotesi di una *funzione conoscitiva* dell'arte che l'eco della *mimesis* acquista un posto importante nella specificità dell'arte nei confronti delle altre discipline, che concorrono al prodursi della conoscenza.

E qui, la prima questione. Già dagli anni '60 parte dell'arte italiana si dichiara in un certo senso scienza del linguaggio. Dopo le vicende dell'informale, che aveva sottolineato nell'arte l'autonomia della propria natura magmatica e nel contempo racchiusa l'identità dell'artista nell'impulso, l'arte si autosperimenta nelle proprie componenti per così dire anatomiche: 'segno', superficie, magma impulsivo ed emozionale, ma assenza di contaminazione emotiva o soggettiva, colore come categoria irrilevante. L'assieme di tale sperimentazione viene vissuto fuori dalla necessità della comunicazione.

Se si accetta questa equivalenza tra arte e scienza nei termini di una sperimentazione priva di necessità di comunicazione emozionale e psico-fisica, allora il termine *mimesis* resta solo a conservare il suo significato storico, a meno che non venga posto in relazione con i vezzi post-moderni, come nel caso dell'*anacronismo*. Se invece si stabilisce che il carattere conoscitivo dell'arte non può prescindere dalla propria natura di evento che agisce come oggetto, in cui la concettualità si incarna nella fisicità, e inoltre come sintesi psico-fisica, che si immette provocatoriamente nel circuito emozionale esterno, allora la *mimesis* connota in modo indispensabile la funzione conoscitiva. Ciò è ancora più vero se si ammette che il carattere specifico dell'informazione, che dall'arte deriva, sta proprio nella rappresentazione di quel segmento colmo di accadimenti, tra tensione conoscitiva e inter-reazione con il comportamento psico-fisico.

Non v'è dubbio che *mimesis* significhi l'imitazione di un *unicum* che comprende la fisicità della materia, la sua forma nella riconoscibilità di tutti. *Mimesis* è comprensiva del riconoscimento della validità della realtà apparente. La realtà apparente è la maschera riconoscibile da tutti, che copre una sostanza più profonda. Ma tale maschera è la convenzione comune, a petto della quale viene sollecitata la ricezione differenziata di ciascuno. In conclusione la realtà apparente consente, attraverso una convenzione visiva, ai diversi inconsci di riferirsi alla stessa cosa, dicendo cose diverse.

Ma nella *mimesis* c'è anche il riflesso della necessità di un rapporto tra sensorialità e concettualità, tra intellettualità e 'chimicità'. Tali ingredienti sono simili a quelli necessari al processo creativo.

Tutte queste caratteristiche riflettono una sorta di 'interlocutore medio'. Con ciò intendo una possibile norma di equilibrio psico-fisico ed un livello medio di ricezione. Se dunque nelle modalità della funzione o dell'arte c'è la comunicazione, quest'ultima

non può prescindere dalle stesse ragioni che inducono alla *mimesis*. La demonizzazione della *mimesis* come ritardo espressivo va cercata nella stessa teorizzazione della morte dell'arte. Prodotta a causa della contraddizione tra esteticità della società ed opera, tra la personalità dell'artista e l'inconscio collettivo.

In reazione a ciò, una per tutte, la teorizzazione alla base della nascita dell'informale: come disse Argan, l'informale tende a riprodurre integralmente nell' 'altro' l'esperienza che si compie nel suo prodursi, eliminando così ogni differenza di qualità e di grado tra l'atto della determinazione e quello della fruizione del fatto estetico.

Tali considerazioni sono determinate dalla convinzione di una autonomia ed universalità dell'inconscio. Quindi partendo dalla constatazione che l'inconscio collettivo *percepisce* l'inconscio dell'artista singolo come diverso, quegli artisti cercavano di saltare d'un balzo questa diversità, annullandosi nella universalità dell'impulso di una proiezione immediata dei valori psicologici, contenuti nell'opera, rifiutando ogni mediazione, come lo sforzo soggettivo di emersione delle componenti simboliche, del senso e di qualsiasi indagine del profondo, così come di costruzione o definizione di qualsivoglia spazio di relazione. Ma fuori dalla dialettica tra realtà contestuale e inconscio, non può esistere nulla di vitale, né soprattutto possibilità alcuna di comunicazione.

A proposito dell'accezione 'nuova ed inquietante' della *mimesis*, vorrei aggiungere alcune brevi considerazioni, che tentano di definire lo scenario odierno, a petto del quale il termine *mimesis* acquista appunto un significato inquietante. L'ambiente, cioè la realtà pubblica, a causa dell'aumento della velocità dello scambio, ha dovuto sottrarsi ad una inter-reazione complessa con la mente individuale, per dichiararsi spazio neutro, finalizzato soltanto alla fornitura di quei servizi tecnici di cui la società abbisogna. Ma su questa realtà collegiale, tecnica e neutra, si saldano i sensori della realtà mediale, che ne diviene la mente che va costruendo modelli di 'identità' funzionali anche alla propria autoconservazione.

In tale quadro la realtà mediale si sottrae al confronto con la velocità storicamente autentica, che impone alla mente processi 'sincronici', e crea, nella propria artificialità, una condizione atemporale, congelata in una velocità falsificata, autarchica, incapace di contenere la creatività autonoma dell'individuo, riducendolo a processo finito e surrogandone con la finzione la creatività.

In tal senso la realtà virtuale deve accogliere alcune attività della psiche, come la manualità e l'intellettualità, ma separandole dal dinamismo del soggetto ed usandole come strumenti mercenari. Così, pure la realtà virtuale accoglie sia l'exasperazione del profondo che il senso della realtà contestuale. Entrambe le dimensioni costituiscono le rispettive figure simboliche dell'apocalittico e dell'integrato; ma, impedendo l'incontro tra queste due importanti dimensioni della psiche, si impedisce il costituirsi di quel cortocircuito dal quale scaturiscono lo spirito creativo e la strumentazione psichica necessari a produrre l'autonoma esperienza propria. In tale quadro di riferimento, ogni opera dell'attività umana, ma anche gli strumenti psichici che la producono, si separano dal proprio autore pensante, cioè dal dinamismo del processo aperto, per farsi bene estetico, oggetto concluso.

Ciò ha specifici riflessi sul territorio dell'arte. Alla tendenza storica consequenziale alla rappresentazione 'sincronica', che è pertinente al veloce circuito emozionale del

presente reale, si contrappone una storica tendenza ad una rappresentazione 'diacronica', pertinente alla velocità mediale ed alla produzione dell'opera come 'bene estetico'. Quest'ultima tendenza non può che proporre ipotesi concettuali ed ideologiche precedenti, con una latitudine di scoperta che non va oltre combinazioni di codici già esistenti e conclusi, senza più interesse alle potenzialità espressive latenti.

Per disgregazione dell'integrità psico-fisica, si produce, di conseguenza, una sempre più estesa assenza della capacità di esperienza propria e di creatività. Ciò facilita la diffusione delle 'identità' indotte. Si produce in tal modo una ricettività di massa, sintonizzata sempre più con il 'prodotto' e sempre meno con l'originale. L'originale diviene anzi il 'diverso'.

Ora io sono convinto che, se ci sarà una ricerca ricca di inedito, essa si produrrà lungo il misterioso itinerario nel quale il soggetto, deciso a conservare le potenzialità organiche del proprio essere, accetterà la sfida del rapporto tra l'autonoma esperienza propria ed i processi agiti entro l'esperienza indotta. Sono convinto che l'arte, proprio per la specificità della propria natura e funzione in rapporto alle altre discipline, non possa che conoscere e comunicare se non attraverso il proprio corpo, inteso come luogo psico-fisico.

Credo che, in tale quadro, la *mimesis* debba essere considerata, oggi più di ieri, dinamicamente necessaria alla produzione di tale esperienza specifica ed alla sua comunicazione. La *mimesis* va intesa come luogo ispiratore della sensorialità obiettiva e nel contempo luogo dell'occultamento del profondo, in rapporto contestualmente dialettico con ciò che appare, e denominatore comune della convenzione visiva generale.

#### *Seconda questione: l'afasia dell'immagine*

A. GIANQUINTO. L'*afasia*, come impossibilità o perdita della capacità di comprendere e di esprimere e, conseguentemente, come scettica astensione dal giudizio, è un argomento che capta l'attenzione autocritica nel tuo recente scritto *Sulla traccia dell'immagine*, pubblicato in occasione della mostra alla Galleria Lazzari del novembre '96. Proprio per un pittore che, come te, è stato sempre pittore della realtà, si esplicita la consapevolezza che esista nell'immagine, ineliminabile, tanto uno spazio di casualità nella sua *formalizzazione*, quanto di accidentalità nella definizione del suo *senso*: insomma, che esista una aleatorietà, sia sul piano sintattico, sia su quello semantico. Questa *incontrollabilità* di forma e di contenuto, questo *stato ingenerato di afasia*, è dovuto al fatto che l'immagine non è semplicemente riconducibile, con una semplificazione 'riduzionistica', al *familiare*, ma, come tu dici, è contenuta sempre 'dentro una metamorfosi' e qui ha durata assai breve. Questo spiega perché tu metta ora al centro dell'interesse immagini come quelle degli scogli rocciosi: lo stato di afasia che si genera con queste forme in trasformazione al minimo spostamento dell'occhio, nella loro casualità ed accidentalità, è un punto critico altissimo, nel quadro di una ricerca della realtà, ed è il terreno più produttivo per una sperimentazione che porti 'oltre', ad un nuovo, diverso livello, il problema pittorico della mimesi del reale. Mi sembra che si possa anche dire così: solo la consapevolezza del limite lasciato all'aleatorietà strutturale, nella costruzio-

ne formale, e solo la consapevolezza dello spazio ceduto all'accidentalità del senso, nella definizione del contenuto significativo: solo a partire da questa consapevolezza sintattica e semantica, si può spingere più oltre, a nuovi rapporti con il reale, che non siano banali slittamenti 'idealizzanti'. L'oggetto della significazione, il *significato* (il senso) è di fatto e per principio irraggiungibile perché è del tutto *eterogeneo* all'atto *significante*: da un lato, c'è l'immagine in quanto atto mentale, dall'altro un prodotto fisico, cioè colori 'in forma', con i quali si cerca di realizzare quell'immagine (o quel ricordo); ma la ricerca artistica consiste proprio nel continuo sforzo compiuto per cogliere sempre meglio quel senso prodotto come atto mentale, strutturandolo in una forma. La *casualità strutturale* è conseguenza dell'*accidentalità della significazione*, che è data in sostanza dalla *discrepanza semantica* tra *significante* e *significato*.

Ma c'è ancora un diverso stato d'afasia, come tu dici, che è *generale, sociale* e che si accompagna e si contrappone a quello *individuale*. L'avanguardia, che ebbe il compito (o pretese) di ricomporre individuo e società, ha perduto il sostrato e il terreno storico della memoria ideale e politica e non è, quindi, più capace di conoscenza critica. Ma come ritrovare una corrispondenza con la società? Questo punto è decisivo se, come tu dici, il 'senso' è legato a quella corrispondenza e se occorre trasferire nei codici della cultura condivisa socialmente (o 'importare' da essi) quei 'contenuti occulti' che nascono dalla consapevolezza dello stato d'afasia, immanente alla mimesi del reale. Insomma: il rapporto individuo-società nell'arte non si esplicita attraverso le avanguardie e l'arte stessa non può essere appieno arte 'civile', momento di conoscenza, atto che allude, riconoscendo le cose come 'altro' dall'immagine (così come dalla parola) che la riconosce. L'arte sembra ricadere in un atto, che semplicemente *riflette* l'altro da sé, ma sostanzialmente incapace di distinguersi e di indicare, conoscendo, un indirizzo e una via. La distinzione fatta da Luperini tra arte per l'arte (arte come simbolo) e arte per l'altro da sé (arte come allegoria alludente), radicalizzando, chiarisce, ma non risolve il problema: non risolve, perché *non si 'sceglie'* l'arte civile, per una doppia afasia, in relazione di interferenza tra i termini: politico-sociale, da un lato, e semantico-strutturale (sintattico), dall'altro.

E. CALABRIA. L'afasia che si produce nell'immagine ha cause complesse; è proprio a contatto con l'immagine che perviene al suo significato più ampio.

Nel tentativo di esplorare le cause più significative della mia afasia, mi sembra vitale cercare di definire il processo per cui cause esterne si intrecciano con cause interne all'artista, in tal modo che le vicende autobiografiche di questi si congiungono con la biografia della società. Solo pochi cenni ad alcune caratteristiche della mia psicologia e poi una descrizione delle caratteristiche dello scenario esterno, con riferimento a quei tratti che entrano in rapporto con l'afasia autobiografica e al modo in cui questa agisce sull'immagine.

Non v'è dubbio che un artista sia sollecitato dal profondo. Tale sollecitazione è oscura: la coscienza razionale si colloca ad un livello più superficiale in rapporto a questa spinta oscura, di cui subisce lo stimolo. La coscienza, pur ignorando i contenuti, è costretta a cercarsi una collocazione più consona alla densità di questa spinta.

Il mio peregrinare nella lettura dei processi sociali odierni consente alla coscienza di individuare, coadiuvata dal senso e dalla pressione della spinta oscura, forme da investire

nella costruzione di una narrazione esplicita, capace di una equivalenza con la narrazione occulta. La coscienza si pone al centro delle due narrazioni. Ma così come è all'oscuro dei contenuti di quella profonda, deve limitarsi per buona parte a restare esclusa dai contenuti dell'altra. La coscienza sembra solo avere il compito di trasferire in una rappresentazione, relazionata con i codici della cultura già connotata, una buona parte dei contenuti occulti.

Forse per questa via, ciò che, nascendo da circostanze del tutto autobiografiche, diviene la motivazione della ricerca, finisce col produrre una sostanza altra, che pone in relazione con la biografia sociale l'autobiografia dell'artista: una sorta d'istinto di conservazione, che cerca di preservare una propria correlazione con la società. Sul fronte autobiografico, devo dire che, da quando mi ricordo, essendo stato indotto da cause ambientali a reprimere la mia aggressività, non ho potuto più imporre il mio essere in modo naturale. Tuttavia, poiché è necessario esistere come identità, ho sempre dovuto ricorrere a processi tortuosi, che avevano come scopo l'occultamento della mia intenzione di esserci e, nello stesso tempo, avevano lo scopo di farmi apparire a cose fatte, dopo il fumo di mille divagazioni depistanti. Così pure ricordo di non riuscire a disegnare da quando ho cercato, come pittore, non più di 'dire' in rapporto ad uno stimolo ideologico, comunque legittimante, ma di parlare di me, anzi del mio 'sé'.

Il disegno, come l'orgasmo, è il proseguimento gestuale del proprio diritto ad essere, quindi della propria aggressività. Da diversi anni la mia ricerca di pittore poggia sull'osservazione dei disegni che le increspature degli scogli producono. Questi disegni degli scogli mi sembrano fornire una strategia, in forza della quale, dietro le divagazioni degli accidenti casuali della materia, alla fine, si deposita il disegno, cioè la definizione, che è un atto di assunzione di responsabilità: ma questo, a cose fatte, giacché la repressione dell'aggressività, a lungo andare, come già detto, finisce col rimuovere l'identità naturale. Io di questa mia, so poco. Quindi i processi e gli itinerari dei disegni sugli scogli, attraverso il peregrinare imprevedibile del segno, mi forniscono una sorta di strategia, per darmi la possibilità di individuare e di accettare le modalità attraverso cui consentire l'emersione della mia identità.

Ed ora qualche riflessione sulle implicazioni sociali, esterne della mia afasia. La mia generazione viveva un rapporto con l'ambiente sociale, in cui questo proponeva uno scambio sulla base dell'organicità della mente; e quest'ultima veniva riconosciuta ed apprezzata. La velocità dello scambio sociale era meno alta e consentiva una sintonizzazione sufficientemente complessa tra mente collettiva e mente individuale. Tanto, che la coda del dissenso dell'avanguardia storica, al di là di equivoci, conservava ancora una qualche fondata ipotesi di dissenso, che si concretizzava nel tentativo di centralizzare ciò che era marginale, come atto protestatario nei riguardi della categoria della 'centralità' riconosciuta e legittimata.

Oggi si è prodotto una specie di divorzio tra la realtà dell'essere come individuo e la realtà dell'ambiente sociale. Su tale spazio neutro e tecnico si installa la intelligenza mediale, che travalica i limiti del servizio, per farsi potere anonimo, soggetto capace di suggerire e di imporre modelli di identità su vasta scala.

Due credo siano le linee più pericolose del processo mistificante che l'intelligenza mediale opera sulle coscienze.

La prima tendenza procede verso la falsificazione della velocità storica, che viene congelata in un presente perpetuo; i processi attinenti la mente vengono collocati in uno spazio virtuale, che preserva, per il suo stabile presente, dal rischio della fantasia di morte, di corruzione o di cambiamento. Ciò che viene meno è la capacità di cogliere lo spazio di relazione tra una realtà ed il suo possibile mutamento. Così quando si dice che il videospettatore digitando il telecomando si sposta dall'Albania a "Domenica in" o viceversa, senza impegno, significa che egli non riesce a rapportare ciò che vede alla propria coscienza, ma percepisce il tutto come spettacolo.

Ma la causa fondamentale, a mio avviso, non sta nella spettacolarizzazione, ma nella soppressione dell'articolazione, nella mente, del rapporto tra passato, presente e futuro, con l'affermazione riduttiva solo di un presente, che, estrapolato da quella relazione, diviene alienato e alienante. Tale processo riduttivo viene applicato sia ai processi della mente che alle opere. Separati entrambi dalla organicità del soggetto, divengono oggetti, strumenti mercenari utili e consumabili nel 'presente'. Al contrario, nella realtà, l'individuo deve operare sintesi sempre più sincroniche, tra passato, presente e futuro e sforzarsi di conservare la propria organicità ed incisività di fronte alla stabilizzazione del mutamento ed alla sparizione dello spazio di previsione.

La seconda mistificazione che la realtà mediale opera sulla mente riguarda l'identità e in modo più ampio l' 'io'. Lo stesso territorio sociale delle pulsioni sessuali cessa di porsi in opposizione con le pulsioni dell'io, per divenire terreno di servizio dell'io. Con l'annessione da parte dell'io delle pulsioni sessuali, questo si va chiudendo in una prigione *narcisistica*, con l'effetto di ridurre la propria estensione sperimentale. La realtà virtuale mistifica, nasconde tale involuzione 'narcisistica' alla coscienza critica, proponendo una identificazione semplificante, in una rappresentazione ingannevole. Tale rappresentazione falsificante crea un paesaggio estraniante, in cui il soggetto riconosce qua e là, dietro l'estraneazione, qualcosa che è dentro di sé, che gli appartiene. A petto di questo scenario c'è la realtà storicamente autentica dell'individuo, che ha di fronte due immense difficoltà con le quali misurarsi.

Per il costante mutamento, si è eroso lo spazio di previsione e pertanto l'io non può più progettare, ma deve ricomporsi volta per volta e riproporre la propria complessità nell'impatto veloce con gli accadimenti. Contrariamente alla realtà virtuale che riduce l'arco temporale al presente, l'individuo deve agire in direzione opposta e sforzarsi di conservare l'esperienza globale delle tre dimensioni temporali, come valigia pesante dell'esperienza avvenuta e, nel contempo, *compattarne la coscienza*, in modo da convivere con la categoria dell'eventuale e con il veloce metamorfismo.

Inoltre tutto ciò non può che avvenire in una inedita solitudine, in quanto l'ambiente sociale non si presenta più come specchio fedele e moltiplicante la condizione individuale in uno spazio collettivo, ma riflette una condizione falsificata della sua realtà.

Era necessario illustrare se pur schematicamente lo scenario, per introdurre alcune riflessioni più concrete sull'afasia dell'immagine.

L'afasia non è un accidente metastorico, ma trae motivazione dal rapporto sghembo che l'autobiografia dell'individuo vive in rapporto alla biografia sociale. Qualche concreto cenno sulle modalità personali con cui si rappresenta in me l'afasia. La sensazione dolorosa complessiva è quella della necessità di negare il gesto che mi viene

naturale nella definizione della forma. Questo perché ho la sensazione che tutto ciò che è conseguente alla mia gestualità familiare è morto o comunque accademico, se non falso. È come se si avesse la precisa sensazione che la verità, cui si perviene attraverso ogni sforzo della propria coscienza razionale, sia necessariamente non corrispondente alla verità oggettiva.

Nell'immagine, ciò che possiedo è falso e, se percepisco una verità, essa è proprio in ciò che sfugge al mio controllo. Inoltre ho la sensazione che l'immagine sia vera *solo quando accade*, cioè solo quando la forma, il colore, la materia, le strutture volumetriche non contengono l'intenzione di produrla, ma quando essa nasce per il determinarsi di circostanze del tutto casuali. La caratteristica di queste immagini è un prodursi del senso attraverso 'accidenti' e forme, che non vi concorrono nella loro specificità intenzionale, ma attraverso una relazione casuale di circostanze visive fortuite.

L'intreccio complesso di linee e di 'accidenti sintattici' si sussegue velocemente ed incessantemente distruggendo il rapporto di causa ed effetto. Ciò che realmente succede è un susseguirsi veloce e scollegato di accadimenti visivi. Tale successione si fonda su logiche per me incomprensibili e solo qua e là benevolmente si disvela o occhieggia la configurazione in una accezione a me familiare. D'altra parte è nel rapporto causa-effetto che forse risiede un nodo problematico importante. Tale rapporto va rivisitato con una nuova apertura.

La questione è come comporre la propria identità, con confini che comprendano ciò che è autonomo da noi e che sta oltre i limiti della nostra individuazione del rapporto causa-effetto: nella pittura, è proprio l'introduzione di ciò che non si controlla, che apre all'oggettività del reale e per questa via, forse, pone le basi al superamento dell'autobiografia e della soggettività.

Se l'arte è una 'retta di fuoco' che taglia dritto, questa retta è comprensiva, nella sua sostanza, dell'interiorità dell'artista e, nel contempo, dell'autonomia creativa del reale. Se ciò che mi sembra familiare mi appare eccitante e seduttivo, proprio perché è in relazione con ciò che non conosco, vuol dire certamente che io non ho coscienza di ciò che non conosco; ma ciò non significa che la rappresentazione sconosciuta mi sia necessariamente estranea. L'unica cosa certa è che, nel momento in cui individuo ciò che mi è familiare, è come se risolvessi una situazione *inquietante*. Tuttavia l'*estrapolazione* del suggerimento che mi è parso familiare e la successiva decantazione, sino al compimento di un'immagine del tutto posseduta, mi procura la sensazione di aver operato una sorta di riduzione, forse addirittura una mutilazione della complessità emozionale precedente.

Ciò mi fa riflettere sul fatto che è evidentemente errato credere che la nostra identità coincida con ciò che dominiamo. Forse la nostra identità ha il dinamismo del processo aperto e ciò si verifica quando essa si completa della propria parte rimossa, quella che ci turba e ci destabilizza, cioè quando ingloba in sé la contraddizione che impedisce la stabilizzazione del processo chiuso.

In una parola, la nostra identità è tale quando convive con la categoria dell'eventuale'. Quindi quel manifestarsi veloce di qualcosa che mi riguarda, reso sghembo, appena individuabile, per la continua pressante minaccia di linee e volumi, che tendono a modificarlo, mi appare una immagine vera, non accademica, forse nuova. Ma



subito dopo, estratta da quella relatività veloce, fermata, essa non è più quella, invecchia rapidamente e si allontana dalla mia emozione.

L'impressione è che l'immagine complessiva, fornita dagli scogli, offra una proposizione che in sé contiene la sua affermazione e nel contempo la sua puntuale negazione. L'affermazione dell'immagine è contenuta in uno spazio temporale brevissimo, immediatamente seguito e preceduto dalla metamorfosi e quindi dalla sua trasformazione.

Il mio disagio si palesa anche in una connotazione generazionale. Avendo io fatto parte di una generazione che ha vissuto in un rapporto di sintonia, seppur dialettica, con l'ambiente sociale ed avendo vissuto il processo organico della mente come comportamento condiviso da tutti, oggi mi trovo a prendere atto che non è più così. Quella semplificazione, riduttiva ad un permanente presente, prodotta dalla natura pragmatica di un ambiente che si dichiara 'fornitore di servizi', rende quasi 'diverso', anacronistico, il processo organico della mente, che sembra non avere più funzione. Anche pensando al colore, ci si rende conto che esso viene recepito nella sua semplificazione tipografica e che, solo a quel livello, viene recepito da una popolazione, che ha perso la memoria di una percezione più complessa del colore, o che non l'ha mai posseduta.

Di fatto, per le varie ragioni dichiarate, mi si è posta la necessità di una operazione chirurgica sui miei comportamenti mentali. Prima di tutto ho cercato di pormi di fronte all'immagine senza alcuna intenzione, né alcun progetto. Ho lasciato che la mano, con una certa rapidità, assecondasse gli accidenti spontanei della materia. Ho cercato di impedire la costante forte tentazione di imporre una definizione, che non fosse rispettosa dell'accidentalità. È come se uno che cammina in un certo modo da tutta una vita dovesse impedirsi quel gesto. Tutto ciò è stressante. È come se, ogni qualvolta il gesto naturale si impone, per definire, occorra interromperlo, impedirgli la conclusione, pena l'invecchiamento rapido dell'immagine, la riduzione del suo senso. È come se il fluire del colore dal tubo sia un atto più vero ed ampio di qualsiasi sua disposizione sensata sulla tela.

Ma la discriminante tra la casualità e il processo aperto è esigua. Così come è estremamente difficile solidificare in una ipotesi sintattica le regole del metamorfismo, in modo da trasformare l'accadere ed il mutarsi incontrollato, in un processo con proprie modalità. La caduta del referente ideologico, capace di provocare l'emersione del proprio sé, impone in me la necessità di autorappresentarmi *tout-court*. Ciò apre a moltissimi inconvenienti.

Quando si esclude il supporto provocatorio dell'ideologia, non si esclude soltanto la possibilità di corrispondere ad un sistema di valori, definito magari per contraddirlo: si esclude il soggetto politico, sintesi di quel sistema di valori, e nel contempo le infinite sue articolazioni, che migliaia di individui forniscono come narrazioni, in cui l'idea si contamina con la sensorialità, con la psiche, divenendo esperienza. Inoltre l'atto di autorappresentarsi, non più trasversalmente alla provocazione ideologica, ma autonomamente, pone la necessità di ricostruire, con una coscienza critica da laboratorio, il processo stesso del pensare. Ciò produce un grande smarrimento, in quanto si ha la sensazione di non 'essere', quantomeno di non essere capaci di vivere, pensare, agire. Avendo consapevolezza di dover rifiutare una organicità della mente, che appartiene al passato, e nello stesso tempo non potendo identificarmi con comportamenti mentali disorganici, di cui tuttavia devo tener conto, aumenta la solitudine per l'assenza di

condivisione con gli altri. Tornano le stesse questioni che hanno spinto a parlare della morte dell'arte. Ad ogni modo tutto ciò produce 'afasia'.

Ultimamente credo di aver sciolto qualche contraddizione. Per esempio, ho capito che il rifiuto da parte dell'io di progettare, in quanto ciò non è più possibile per l'alta velocità che elimina la possibilità di previsione, non può significare la soppressione del programma di direzione del lavoro. È come se, fatta l'operazione chirurgica sulle mie gambe e quindi modificato il modo di camminare, la certezza di non poter camminare nel modo precedente non escludesse la possibilità di programmare comunque un percorso, per provare le nuove modalità del movimento.

Inoltre è possibile scorporare il pensiero dai contenuti. Il pensiero non va confuso con un modo di pensare, influenzato da contenuti, ma è uno strumento autonomo, capace di agire oltre l'ultimo contenuto della nostra mente ed anche quando la nostra mente rifiuta ogni contenuto. Inoltre il pensiero è capace di reagire liberamente di fronte agli stimoli delle 'fenomenologie' sociali, in un itinerario che lascia dietro di sé il 'senso', come storia di sé, ma nella cui storia il pensiero non si esaurisce.

Tutto ciò non chiude la grande questione di come porsi come soggetto attivo di fronte all'accidentalità, che garantisce il processo aperto ed è comprensiva dell'oggettività potenziale del gesto. È solo un piccolo inizio di possibile attività cosciente nel processo di produzione del senso. Ma credo la sfida stia in questo.

Un mondo è morto, ma non la vita.

La domanda è: qual è la giusta mediazione tra intenzionalità e caso. Inoltre, come fondare le regole del processo e il rispetto dell'accidentalità?

Infine, nel quadro di ricostruzione d'una corrispondenza con la società, un'altra riflessione sull'inconscio. La velocità, non solo modifica il comportamento della mente nella sua attività di relazione con la realtà, ma ne modifica anche i processi inconsci. L'inconscio, pur metastorico, nella sua specifica natura, è storico nella propria risposta speculare agli stimoli della mente razionale. Ciò che collega tutto è il desiderio di riproporre una funzione pubblica, non nel senso di condivisione ideologica, ma nel senso di una corrispondenza come puro atto di esistenza, come complesso semantico, comprensivo dell'inconscio e tuttavia condivisibile, come spazio di relazione tra le diversità, capace comunque di chiarire a ciascuno l'origine interna ed esterna del proprio 'sé'.

### *Terza questione: semantica e sintassi*

A. GIANQUINTO. Sebbene colore e luce, forma e materia, spazio e movimento, composizione ed espressione, insomma tutti gli elementi analitici fondamentali delle arti della visione, possano essere tanto i costituenti semantici dell'opera, quanto i campi in cui si articola la sintassi che struttura l'oggetto prodotto, si può forse sostenere, a tuo parere, che (accettando la contrapposizione prima indicata) fra gli artisti d'oggi della visione pura (e solo questi) più forte sia l'interesse ad un programma di rifondazione dei valori 'semantici', cioè ad una ridefinizione dei *significati*, sia formali che di contenuto, anche se la tecnica costruttiva necessaria per cogliere quei valori risulta ottenibile solo attraverso nuove regole 'sintattiche'? E, con questo, si può implicitamente dire che, fra

gli artisti d'oggi più legati all'idealizzazione e alla conoscenza (se non certo più ormai alla tradizione creata attraverso le botteghe ed i maestri), le regole, e cioè le costruzioni sintattiche, costituiscono l'interesse prevalente, come fattori nella formazione dell'opera, piuttosto che non la ricerca di *nuovi* valori di significazione (oltre, forse, un'implicita protesta sociale)? Possiamo dire che vi siano, analogamente a quanto accade nel linguaggio musicale, due orientamenti prevalenti, uno di radicalizzazione semantica del linguaggio pittorico ed uno, invece, con interessi prevalentemente sintattici? Non ti sembra, invece, che non si possa porre alcuna corrispondenza fra *visione*, in quanto imitazione della realtà, e ricerca *semantica*, così come non la si possa stabilire fra *conoscenza*, in quanto 'occhio dell'anima', e costruzione *sintattica*? Insomma: non ti pare che immagine e struttura siano categorie diverse, distinte da quelle che presiedono al modo di rapportarsi alla realtà, scientifico-conoscitivo, da un lato, arcaico-partecipativo, dall'altro, e che quindi l'argomento centrale dell'arte oggi non sia tanto quello di cercare una sua affinità alla scienza, quanto piuttosto quello di ricucire lo strappo quasi epocale determinatosi con la crisi post-impressionistica della visione, con la nascita della fotografia e del cinema, che ha spinto verso l'astrazione e la rinuncia al reale e che può comportare la perdita di un'esperienza lunghissima di ricerca *sul reale* ed una concentrazione impoverente del significato *nell'allusione al reale*, in simboli o allegorie, rispetto a cui, come dice Gombrich, se non si chiede all'artista il *senso* dell'opera, questa resta oscura e priva di senso e tutto pare concentrarsi sull'*originalità* formale, sulla *novità* sempre rinnovata, dove non è chiaro *perché* occorra perseguirla e *quanto* valga la pena soddisfarla?

E. CALABRIA. L'abbandono dell'unità del pensiero filosofico capace di contenere in sé l'analisi delle componenti, il rapporto tra esse e la loro finalità, ha prodotto una necessaria proliferazione di scienze specifiche capaci di verificare scientificamente ciascuna componente dell'unità abbandonata in quanto oggetto di esplorazione.

Tale fenomeno ha contaminato anche la naturale tendenza dell'arte alla sintesi, alla globalità.

Quando era vivo Pasolini, leggendo sul «Corriere» i suoi scritti sulla situazione politica, io non dividevo il suo ragionamento appunto politico, ma ritrovavo nei suoi scritti la stessa atmosfera psicologica che io percepivo in me e nella realtà sociale e politica che mi circondava. Se nel contempo ascoltavo una relazione di un dirigente del mio partito di allora, la ritenevo ineccepibile dal punto di vista dei dati dell'analisi, ma non mi riconoscevo, come se parlasse della luna, comunque di una realtà della quale io non facevo parte. Questo avveniva perché Pasolini concepiva come poeta la realtà e quindi ne percepiva l'identità e il clima. Solo dopo vi sovrapponeva uno sforzo di razionalizzazione. Al contrario il dirigente si comportava come uno scienziato e come lui analizzava le componenti di una totalità, una per una. Ma poi la somma delle singole componenti non è detto che restituisca il carattere ed il senso dell'unità primitiva.

Ecco l'arte ha finito via via per comportarsi come la scienza, negando la propria vocazione alla globalità. Così colore, luce, forma, segno e materia, composizione ed espressione hanno smesso via via di interagire e così pure sintassi e semantica. Ciascuno degli elementi analitici o delle componenti della visione s'è aggregato con la sintassi o

con la semantica; e nel contempo s'è scissa l'unità psico-fisica. Come riflesso della scissione dell'organicità psichica.

Si è andata frantumando sia la concezione per cui è possibile cogliere la intelligibilità nel corpo fisico della visione, sia quel presupposto conoscitivo proposto da Cézanne che, pur allontanandosi dalla mimesi, conservava tuttavia il carattere interattivo e sintetico delle varie componenti analitiche della visione e, seppur prospettando una rappresentazione contenuta nei limiti geometrici, reagiva alla scomposizione analitica, incipiente già nell'espressionismo.

Nella rivoluzione di Duchamp, caratterizzata dalla soppressione della sensorialità retinica, dalla radicalizzazione delle componenti simboliche e concettuali, la tendenza artistica volta alla conoscenza ha trovato l'esaltazione della propria intenzionalità e della propria identità, ma nel contempo la propria castrazione, proprio sul territorio della conoscenza creativa.

Infatti, gli artisti legati a quella rivoluzione, per l'abbandono del loro approccio con la realtà, della sensorialità e dell'unità psico-fisica — speculare, quest'ultimo elemento, allo smembramento più generale dell'organicità psico-fisica — sono andati perdendo la capacità creativa e le specifiche modalità di conoscenza. Così, via via, la stessa premessa concettuale si è congelata e viene in qualche modo letta come semplice bene estetico. La stessa scoperta intertestuale, unica luce creativa possibile, finisce col connotare, come avviene per gli stilisti, la maggiore o minore legittimazione nelle fasce di gusto o di vezzo culturale dominante.

Nelle installazioni, e nell'arte concettuale in genere, si produce nella realtà uno scollegamento tra *concetto*, inteso come piano concettuale già concepito e da esporre, e materiali, materie e tecnologie, che lo supportano nella realizzazione della rappresentazione. Ma poiché il concetto non si pone come scoperta, il materiale non concorre in un intreccio psico-fisico necessario. Si tratta, al contrario, di una finzione di matericità, del tutto disorganica rispetto al processo unitario di scoperta, che serve appunto a fingere una matericità dell'idea. Gli artisti, invece, che tu chiami della visione, quando non producono oggetti da contemplare in una parabola che va dal gusto antiquario all'arredamento degli spazi moderni, finiscono con il confondersi con l'esteticità applicata.

Sono d'accordo infine che il problema dell'arte, oggi, non sia quello di cercare una sua affinità con la scienza. Casomai di recuperare la valenza scientifica all'interno della propria specificità. E credo che tale specificità comprenda il problema della comunicazione.

Quando foto e cinema si sono posti come 'soggetti' centrali dell'informazione visiva, proprio per la potenza della loro penetrazione poetica e pratica nel consenso di massa, devono essere stati percepiti dagli artisti plastici come i 'soggetti' artistici adeguati alla società degli adulti. Gli artisti plastici, non solo hanno rinunciato alla realtà, come conseguenza d'un incartarsi su se stessi, per rifondare una loro inimitabile e soprattutto insostituibile specificità, ma come scelta di un territorio 'marginale', del quale poter divenire i re. Nel contempo i complessi di inferiorità hanno influito sulle vicende specifiche del percorso di questi artisti, portandoli a compensare la perdita di considerazione della società nei loro confronti, cercando di mimetizzarsi con ciò che ha autorità indiscussa: appunto la scienza.

E questo fatto ha negato, anzi vanificato lo sforzo da essi fatto precedentemente, di radicalizzare la propria specificità di artisti.

La questione ora resta quella del rientro dell'artista adulto nella società adulta. Il problema è la definizione delle modalità con cui accedere e la consapevolezza che, con tale rientro, l'arte avrà una nuova miniera di esperienze preziose, che si produrranno nella sua inter-reazione con le contraddizioni nuove di un reale mutato.

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, *consistente* (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 complicano 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*